

Robert Altman, *America oggi*, 1993

Serafino Murri
Sebastiana Nobili
Giovanna Taviani

Serafino Murri

«Ricordo un tempo in cui la gente aveva un lavoro»

Robert Altman, *Il lungo addio*, 1973

1. Immagine sociale e destrutturazione della soggettività cinematografica

Definire l'essenza di un regista eretico a se stesso come Robert Altman è impresa tutt'altro che facile. C'è da supporre che, se una vera eredità egli abbia lasciato ai cineasti della generazione successiva, la cosiddetta "VCR Generation",¹ questa eredità consista, più che in un'impronta stilistica propriamente detta, in un'opzione etica: la necessità di liberare lo sguardo; di sfrondarlo da teoremi e punti di vista determinati (dei personaggi come dell'occhio narrante), per farlo piombare nell'abisso fenomenologico dagli orizzonti appannati di un mondo senza eroi; dove uomini, segnati dalle agrodolci stimmate dell'ordinario, vengono straordinariamente definiti dalla paradossalità degli eventi, e non viceversa. La definizione corrente di Altman è sempre stata quella, piuttosto ovvia e generica, di cineasta della corallità; dal momento che nella gran parte delle sue opere (da *M.A.S.H.* a *Nashville*, da *America Oggi* a *Gosford Park*), con un passo narratologico in apparenza più postmoderno che moderno, il regista ha fatto esplodere le strutture del racconto filmico moltiplican-

Short Cuts, film a colori (187 min.), regia di Robert Altman, 1993, Fine Line Features.

1 "VCR" sta per *Video Cassette Recorder*; ad indicare quella generazione di cineasti – gli attuali quarantenni – cresciuta nella possibilità di "vivisezionare" le copie private dei film, istituendo una nuova forma di cinefilia voyeurista, che ha sostituito all'uso poetico e delirante della memoria "emotiva" delle immagini tipica della generazione della *Nouvelle vague* lo studio letterale, "frame-by-frame", delle sequenze dei film.

dole, e sostituendo allo sviluppo classico della soggettività dei personaggi un soggetto collettivo, sommerso da un sentimento del mondo generale, in nome del quale gli accadimenti personali si riducono a piccole variazioni sul tema in un ordine di idee seriale, cui sembra impossibile sfuggire. Mette in scena così, piuttosto che drammi e protagonisti esemplari, un'idea complessiva della società, piegando spesso la graniticità dei codici di genere ad una visione disincantata e feroce dell'America: dal poliziesco futuribile *Anche gli uccelli uccidono* del 1970 al western crepuscolare de *I comparì* del 1971; dalla rivisitazione del *noir* chandleriano *Il lungo addio* del 1973 fino alla parodia del western *Buffalo Bill e gli indiani: ovvero la lezione di storia di Toro Seduto* del 1976.

L'elemento parodistico che ricorre in molte opere altmaniane – consistente, essenzialmente, nella riduzione a ordinarietà dell'epopea – è uno stilema tipico del mezzo espressivo in cui il regista, per oltre un decennio, si è formato: non va dimenticato, infatti, che il magistero di Altman ha origine dalla televisione o, più precisamente, dal confronto con la serialità. Nella serialità i protagonisti o gli "eroi" sono di per sé mere funzioni; contenitori di intrecci combinatori che perdono le sfaccettature psicologiche individuali, attraverso un'indefinita ripetizione di comportamenti, modi di dire e di fare, per soddisfare le aspettative di un pubblico abituato a stilizzate caratterizzazioni di stampo fumettistico, da inserire in storie brevi e schematiche, come falsariga per una scrittura a più mani di un'unica saga. L'aver partecipato come regista a serie televisive popolari degli anni '50 e '60, quali *Alfred Hitchcock Presents*, *Maverik*, *Peter Gunn*, *Route 66*, *Bonanza*; esser stato una rotella, per quanto autonoma, di un ingranaggio basato sull'adesione a un meccanismo narrativo preconstituito, hanno contribuito a caratterizzare il suo sguardo: da un lato, nel disinteresse per l'*unicità* della storia (nel doppio senso dell'originalità e dell'esemplarità), dall'altro, nell'affinare le armi di un'estrema sintesi narrativa, in grado di giungere, attraverso pochi tratti essenziali, al cuore della storia. Non è un caso che anche l'altro grande liberatore del linguaggio cinematografico e inventore di un nuovo modo di raccontare, il greco-newyorkese John Cassavetes, ad Altman contemporaneo, sia stato fortemente influenzato dalla destrutturazione del linguaggio visivo operata dalla televisione: nel caso di Cassavetes il cardine è la simultaneità di più punti di vista mutuata dalla presa diretta televisiva, da cui è scaturito il lavoro a più macchine da presa tipico del regista; la sua "vivisezione del reale". Altman invece sembra mantenere dell'estetica televisiva l'istanza opposta: la giusta distanza dai personaggi, con movimenti lenti e carezzevoli della macchina da presa ad avvicinare, senza che questa oggettivazione visiva si capovolga mai, nel montaggio, in dettagli o in soggettive: il punto di vista non diventa mai interno alla narrazione. Tra Altman e Cassavetes, del resto, l'affinità non

Robert Altman,
America oggi,
1993

S. Murri
S. Nobili
G. Taviani

è unicamente quella formale dell'effrazione degli schemi cinematografici classici, contaminati dall'allora avanguardistico linguaggio televisivo. Il sentimento generazionale del crollo del Sogno Americano, il disvelamento della mistificazione di una vita offuscata dalla promessa del successo, nella Nazione in cui la felicità è un diritto sancito dalla Carta Costituzionale, sono un'impronta caratteristica del *mood* dei due cineasti indipendenti più atipici degli anni Sessanta americani: una visione in cui patetismo e ironia non sono più antitetici, ma cooperano ad un singolare processo di *straniamento empatico*, dove il sentimento di alienazione dei personaggi, il loro blocco emotivo e la confusione dei sentimenti finiscono per coinvolgere lo spettatore.

Delineando, nell'arco di una lunga carriera, una sorta di ininterrotto affresco collettivo dell'americanità (tanto quella storicizzata della Grande Frontiera, quanto quella, forse ancora più colma di *clichés*, della contemporaneità), per destrutturare i miti dell'affermazione personale che di volta in volta alimentavano la società, Altman ha espresso un sentimento del mondo e della sua precarietà, ed è riuscito a cogliere quel che Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'Illuminismo* definivano «l'uomo come essere generico», «l'assolutamente sostituibile»: ² un individuo la cui identità è definita da una sorta di illusoria identificazione con il ruolo sociale, in quello che sembra ormai l'ultimo passo dell'alienazione della soggettività da se stessa. Che si tratti della descrizione di determinati ambienti (quello militare di *M.A.S.H.*, quello della canzone in *Nashville* o quello cinematografico ne *I protagonisti*) o di storie comuni, nei propri film corali Altman propone allo spettatore, più che trame o storie, una serie di situazioni sintomatiche di un conflitto implosivo, che stringe i personaggi tra un'identità asfittica e un'inquietudine esistenziale, unico segno visibile del disagio; spiraglio di una rivolta interiore che non giunge mai a compimento, di un dissenso epidermico e non formulato dal prevedibile copione della vita. Come il Cassavetes di *Faces* (ma senza la radicalità stilistica, quasi-documentaria, di quest'ultimo sulle improvvisazioni attoriali), Altman ha tracciato di film in film un diagramma a più voci di una socialità massificata, in cui la disfatta del privato e delle sue ambizioni (si pensi ai musicisti di *Nashville* o agli *show-people* de *I protagonisti*) non ha più neppure la dignità della tragedia personale: un mondo che finisce, per usare le parole di T. S. Eliot, «non con un boato ma con un lamento».

Le modalità narrative di Altman, si diceva, sono postmoderne solo in apparenza: la negazione radicale della soggettività nell'ineluttabilità della dimensione collettiva è, in realtà, la feroce affermazione di una co-

2 Cfr. M. Horkheimer-Th. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.

scienza critica del reale da parte del regista, che individua nelle coincidenze tra i destini dei suoi protagonisti ordinari i termini di una condizione umana abbruttita e anonima, di cui denuncia e destruttura gli illusori fondamenti. In questo modo Altman riesce ad inscenare, attraverso una narrazione *molteplice e acentrica*, i meccanismi dialettici della processualità sociale; quello scollamento essenziale che Adorno individua tra l'idea in fondo immobile e nebulosa della Società – struttura granitica di regole, obblighi e affermazioni di potere impenetrabile ai singoli – e la sua essenza perennemente instabile, metamorfica, fluttuante; soggetta a una serie di costanti e crisi invisibili che continuamente la trasformano, mutandone il senso complessivo e il suo riflusso nelle singole esistenze.³

La complessità del soggetto collettivo altmaniano trova nel caso di *America Oggi* una sorta di fondamento paradigmatico, che, attraverso la sottile capacità di analisi del maestro del minimalismo letterario americano, Raymond Carver, fonde trasversalmente classi sociali, identità di ruolo e *clichés* relazionali in un flusso unico di alienazione. Come se il vero soggetto del film riuscisse ad essere, ancor più che in altri casi, un acre e incombente sentimento della contemporaneità; l'immagine complessiva di una società passiva, nevrotizzata dall'orizzonte asfittico e totalizzante di una quotidianità vissuta come una condanna ad essere qualcosa di diverso da sé: un valzer di ambizioni perdute nel sottobosco della vita.

Robert Altman,
America oggi,
1993

2. Le "scorciatoie" di «America Oggi»: soggetto collettivo e demistificazione della normalità

Il lungo e variegato affresco metropolitano che Altman ha realizzato adattando per lo schermo nove racconti e una poesia (*Lemonade*) di Raymond Carver, trasferendone il contesto dagli Stati periferici alla California, porta in originale il titolo di *Short Cuts*: espressione che letteralmente significa 'scorciatoie', mentre nel gergo cinematografico indica il 'taglio breve', una sintesi, un trailer di qualcosa di più ampio, come a rimandare a una realtà che sfugge ai suoi stessi protagonisti. Un titolo, quello originale, che catalizza molto bene il tratto comune delle storie, legate in apparenza da un meccanismo narrativo di casualità e coincidenza. Si tratta di scorciatoie illusorie, modi per non affrontare la via maestra del disagio: false certezze, dogmi personali, sotterfugi, bugie, pigrizie e riluttanze al cambiamento, che accomunano gli incomunicanti protagonisti, nella delirante gestione delle proprie vite. Sulla falsariga della poetica dello scrittore, il film è strutturato in una sequela di storie minimali. Pa-

3 Cfr. Th. W. Adorno, *Scritti Sociologici*, Einaudi, Torino 1976, pp. 3-13, «Società».

rabole di vita di coppia in una sinfonia di finzioni rituali, dietro cui si cela la sinistra difesa della follia individuale e l'imprevedibilità di coscienze compresse e lacerate: bombe innescate e pronte ad esplodere per eventi minimi, che, come il battito d'ali di una farfalla sulla leva di un detonatore, sono sufficienti, in tutta la loro irrilevanza, a mettere in crisi i pericolanti equilibri dei personaggi.

La struttura narrativa del film può essere definita "a domino": le storie si svolgono tutte contemporaneamente e il passaggio dall'una all'altra avviene attraverso una serie di artifici di ordine narrativo, visivo, o associativo: è sempre qualche dettaglio, apparentemente insignificante, a traghettare da una storia all'altra; un richiamo quasi meccanico tra un elemento di una storia e lo stesso nella successiva. Altman opera così un'ipersemplificazione del legame analogico, che contribuisce a creare la sensazione di una condizione comune; di un legame profondo al di là della casualità delle coincidenze. A volte basta un frammento di una frase – ad esempio, «quel bastardo di tuo padre», detto al figlio dalla moglie del pilota Stormy, per poi passare ad un altro "padre bastardo" in azione, il poliziotto fedifrago Gene – a dare la sponda per il salto narrativo e mantenere intatta la casualità nell'analogia, attraverso una libera associazione che spezza il filo del racconto, senza una logica vincolante, per rimandarlo al frammento successivo. Una rete di analogie che toglie singolarità ed emblematicità ad ogni singola storia. Dietro questo andamento frammentario, emerge però una sinistra prevedibilità o, meglio, un'inevitabilità degli eventi a venire, dove il senso del destino si fonde con il senso del vuoto e della vanità dell'agire individuale. La vita come un copione già scritto: riconoscibile dall'esterno, ma impenetrabile, nelle sue tappe, agli attori protagonisti.

Per cogliere il modo in cui il regista riesce a creare l'effetto di un unico flusso, il racconto ininterrotto di qualcosa "fuori scena", le cui storie sembrano singole rifrazioni, sarà utile ripercorrere in sintesi il diagramma delle nove vicende familiari che si intrecciano nella storia, con le loro relative sottotrame. Il film ha una cornice: si apre con un prologo – il volo degli elicotteri che spandono sulla città di Los Angeles un antiparassitario, per debellare le "mosche della frutta", insetti dannosi all'uomo e alla natura –, che cadenza come un basso continuo, invasivo, e contingente le vicende dei protagonisti, e termina con un epilogo – la scossa di terremoto. In entrambi i casi, di fronte all'attacco di una natura negletta e messa tra parentesi dalle prosaiche urgenze della vita quotidiana, i protagonisti provano solo un passeggero fastidio, quasi si trattasse di pure interferenze in una normalità che sembra inattaccabile. In tale cornice si intrecciano le vicende dei protagonisti:

1a. Ann (Andie McDowell), casalinga di lusso sposata al celebre opinionista televisivo Howard Finnigan (Bruce Davison), vede tornare a casa il

figlio Casey (Zane Cassidy), che, investito dalla macchina di una cameriera di mezza età, Doreen (Lily Tomlin), da cui rifiuta il soccorso perché gli è stato detto di non prendere passaggi dagli sconosciuti, si addormenta con una commozione cerebrale nel giorno del suo compleanno. I due coniugi assistono in ospedale alla lenta agonia del bambino, curato dal medico Ralph Wyman (Matthew Modine).

1b. Mentre Casey è in ospedale, torna il nonno Paul (Jack Lemmon), padre di Howard il giornalista, con cui il figlio non parla più da quando questi ha lasciato la madre. Nonostante la tragedia in atto, la maggiore preoccupazione di Paul è ricucire, a parole, un rapporto con il figlio minato dal senso di colpa.

1c. Il pasticciere Andy Bitkower (Lyle Lovett) – cui Ann ha commissionato il dolce per il compleanno di Casey – perseguita al telefono giorno e notte la famiglia Finnigan, perché nessuno ha ritirato la torta; al punto che Ann arriva a pensare che sia stato proprio lui ad investire il bambino. Distrutti dalla morte del figlio, Ann e Howard andranno in pasticceria, per chiarire l'equivoco.

2. Il tassista ubriaccone Earl Piggot (Tom Waits) ha da molti anni una relazione con la cameriera Doreen (la donna che ha investito Casey). Geloso, frustrato, detestato dalla figlia della compagna, Honey (Lily Taylor), minaccia di andarsene per sempre, ma poi torna a vivere insieme alla donna nel suo prefabbricato di periferia.

3. La pittrice Marian (Julianne Moore), ipertesa, nevrotica e insoddisfatta, alla continua ricerca di occasioni che soddisfino il proprio ego, confessa al marito Ralph Wyman (il medico che cura Casey Finnigan in ospedale) un tradimento di qualche anno prima; poi, contro il parere del marito, accoglie in casa a cena Stuart Kane (Fred Ward) e sua moglie Claire (Ann Archer), conosciuti dai due coniugi ad un concerto di musica classica, dove suona la giovane violoncellista Zoe Trainer (Lori Singer).

4. La giovane ed eccentrica violoncellista Zoe (al cui concerto si sono conosciuti i Wyman e i Kane), vicina di casa dei Finnigan e figlia della stagionata cantante jazz Tess Trainer (Annie Ross), costantemente presa dai suoi concerti notturni nei locali, minaccia di continuo il suicidio. Dopo aver saputo del piccolo Casey Finnigan, Zoe si suicida in garage con il fumo del tubo di scappamento dell'automobile.

5. Il disoccupato Stuart Kane passa il week-end con gli amici Henry e Lewis (i due avventori del bar, per i cui apprezzamenti su Doreen Earl si ingelosisce) e va a pescare il pesce che porterà alla cena dei Wyman. Sul luogo, lungo il fiume, i tre amici trovano il cadavere di una giovane donna, ma decidono di legarla in acqua e continuare a pescare, per denunciare il ritrovamento solo alla fine del weekend. Quando Stuart torna a casa e racconta il fatto alla moglie Claire – di professione clown per bambini – la donna reagisce con sgomento. Quindi i due si recano alla cena dai Wyman.

6. Bill Bush (Robert Downey Jr.), truccatore cinematografico di mezza tacca, e la sua fidanzata, Honey (figlia della cameriera Doreen), accettano

Robert Altman,
America oggi,
1993

la proposta di badare a un appartamento che una ricca famiglia di colore affida loro prima di partire per le vacanze. Nell'appartamento Bill fa l'amore con Honey perversamente, dopo averla truccata da morta e averle scattato delle macabre foto. Quindi fanno un picnic con la coppia di amici Jerry Kaiser (Chris Penn) e moglie.

7. Lo sgraziato Jerry Kaiser ha un'impresa di pulizia di piscine (pulisce anche quella della cantante jazz Tess Trainer, proprio mentre la figlia Zoe vi tenta un grottesco suicidio). Sua moglie Lois (Jennifer Jason Leigh), da cui ha avuto due figli, lavora dentro casa come voce di una *hot-line* erotica, mentre bada ai bambini, li cambia e dà loro la pappa. Jerry non sopporta la cosa, ma non può permettersi di rinunciare a quell'introito e deve costantemente ingoiare il rospo. Durante il picnic, Jerry ha un momento di delirio: abborda insieme all'amico Bill due teenager in bicicletta e, quando una delle due si rifiuta, la uccide a colpi di pietra.

8. Il poliziotto Gene Shepard (Tim Robbins) tradisce la moglie Sherry (Madeleine Stowe) – che gli ha dato tre figli – con l'amante fissa Betty Weathers (Frances McDormand), di cui è comunque geloso fino all'ossessione. Abusando della propria frustrata autorità, un giorno ferma l'automobile della clown Claire e si fa dare il suo numero di telefono privato. Irritato dal fatto che Sherry posi nuda per la sorella (la pittrice Marian), fa finta di smarrire il cane dei figli, per poi riportarlo a casa e recitare la parte dell'eroe.

9. Il pilota di elicotteri Stormy Weathers (Peter Gallagher), che lavora alla disinfezione della "mosca della frutta", si vendica su Betty, madre di suo figlio, che lo ha lasciato per il poliziotto Gene (tradito a sua volta dalla donna con un altro amante): approfittando di un weekend d'amore di Betty, si introduce in casa sua e le fa a pezzi i mobili, per poi far ripulire tutto da un piazzista di aspirapolveri capitato lì per caso.

Dalla scomposizione sinottica del film, appare evidente che la struttura a domino – con i continui passaggi per libera associazione da una storia all'altra – si rifrange all'interno delle singole vicende, il cui motore è sempre l'accidentalità, l'imprevisto. A muovere i personaggi non sono progetti o obiettivi definiti; ma la passività impotente di fronte alle conseguenze dell'accadere, cui i personaggi possono porre un argine solo entrando in contraddizione con se stessi; aggiungendo precarietà alla precarietà dell'esistenza; prendendo delle scorciatoie, pur di non affrontare il nocciolo del problema: la scelta tra mettere in discussione i propri legami e distruggere le proprie certezze, dalla cui inconsistenza, come in un circolo vizioso, ha origine il malessere, o restare indifferenti al corso degli eventi, confermando l'orizzonte immobile della vita. Nella vicenda 1 (quella della morte del bambino) il fulcro è la fragilità della famiglia borghese perfetta, impreparata ad affrontare qualsiasi cosa sfugga dalle regole della prevedibilità. Nella vicenda 2 (la bozzettistica storia del tassista e la barista) il senso di sconfitta dei protagonisti e di eterna

ricaduta nelle solite debolezze (il bere, la mancanza di denaro, l'insensatezza della vita) è, ad un tempo, motore di insoddisfazione da scaricare sul partner e fonte di sicurezza, per quanto precaria, dello stare insieme. Nella vicenda 3 (quella della pittrice) la confessione del tradimento estorta alla donna dal marito, che non può soddisfare le attenzioni egocentriche della moglie, come donna e artista, viene immediatamente annegata da una cena-party dal timbro adolescenziale con sconosciuti. Nella vicenda 4, una delle più rarefatte, la specularità tra madre e figlia, il loro esprimersi solo attraverso la musica, è tutta costruita sul gioco ricattatorio della figlia nei confronti della madre, la cui unica ragione di vita è l'arte. Il suicidio finale della giovane non fa che aggiungere altro "blues" alla vita della vecchia cantante. Nella vicenda 5 (quella dei pescatori) la volontà di preservare la normalità arriva alla negazione incosciente persino della tragicità della morte, che non può e non deve interferire con la vita quotidiana. Nella vicenda 6 la totale assenza di emozioni genuine della coppia viene supplita da giochi perversi, come truccarsi da morti prima del sesso. Nella vicenda 7 l'alienazione è totale: la madre che fa l'*hot-line* non si accorge di quanto il proprio mestiere incida sulla psiche di un marito che non può più essere neanche geloso di fronte a rapporti consumati solo verbalmente, finché questi non fa esplodere la sua rabbia in un omicidio a sfondo sessuale. Nella vicenda 8 il piedipiatti protagonista, bugiardo e fedifrago, si consuma a sua volta nella gelosia nei confronti della propria amante, mentre la moglie assiste, con una punta di cinismo, rassegnata com'è alle sue "soddisfazioni" di madre, alle bugie sempre più grottesche del marito. Nella vicenda 9, infine, il crudele infantilismo dei due genitori del piccolo Weathers è tale da far regredire il pilota in una vendetta inutile e inefficace. Al di là degli intrecci casuali tra i diversi personaggi, vi è sempre l'impotenza soggettiva ad unificare le vicende; l'immersione senza uscita nella marea della quotidianità, che neppure la morte o la tragedia hanno il potere di intaccare. La vita affettiva, per quanto disastrosa e negletta che sia, fa da anestetico o da anfetamina entro orizzonti personali immobili, avvolti dall'incapacità di prendere decisioni, o di crescere senza autodistruggersi.

Il senso complessivo delle storie è acuito dallo stile di ripresa, che unifica ulteriormente la frammentazione. Il piano predominante è il totale, e la macchina da presa è quasi sempre ad altezza occhi; come se il film fosse "testimoniato" dall'interno, piuttosto che "partecipato" accanto ai personaggi. L'estrema semplicità del montaggio, la sua essenzialità, contribuiscono a dare il senso di una netta distanza registica. L'uso frequente di *travelling* e *zoom*, che fluidifica i raccordi tra una scena e l'altra, raggiunge il suo culmine in alcuni piani sequenza in cui i personaggi di diverse storie si sfiorano, senza mai arrivare a interagire. Come quando Ann ordina la torta per il compleanno del figlio nel negozio di Bitkower: la

Robert Altman,
America oggi,
1993

cinepresa si muove verso la porta da cui entra il pilota Stormy per comprare, a sua volta, una torta per il figlio (unica coincidenza tra le due storie); per arrivare ad inquadrare l'esterno della pasticceria, dove sta parcheggiando la clown Claire; attenderla e seguirla con un carrello, mentre arriva al banco del negozio a ritirare, a sua volta, una torta. Allo stesso modo il sonoro è utilizzato per contribuire a creare la fitta rete di coincidenze e analogie: nel mezzo della cena in casa Wyman, durante un monologo di Claire che ha truccato tutti da clown, l'obiettivo stringe lentamente il volto della donna su un primo piano; ma la sequenza è interrotta dall'improvvisa inquadratura del medico Stuart, che, con un gesto infantile, fa fischiare l'aria fuoriuscita dal palloncino che sta gonfiando, mimando un grido con il *playback* dello stridio. Il grido clownesco anticipa quello di Tess, che nella scena seguente, tornando a casa, ritrova nel garage il cadavere della figlia immerso nel fumo. La scena è preceduta da un *Leitmotiv* visivo, quello del fumo, elemento della morte di Zoe: dal fumo del tubo di scappamento dell'automobile, lasciata accesa da Zoe, si passa al fumo del barbecue, dove Stuart ha lasciato il pesce troppo a lungo, per finire nel fumo di sigaretta del locale dove canta Tess. Alcune presenze ricorrenti, come quella della televisione, spesso accesa nelle case dei personaggi, diventano elementi portanti del procedere sinfonico e analogico della narrazione: quando il figlio di Stormy dice al padre che la mamma frequenta un amico, si passa al poliziotto Gene, l'"amico", che ferma Claire perché guida l'automobile troppo piano; per poi tornare alla televisione guardata dal figlio di Stormy, in cui un personaggio di un cartoon dice con fierezza di essere «non solo malvagio, ma meschino». Anche le analogie visive fioccano, intersecando su più livelli le storie; come nel passaggio dal tentato suicidio di Zoe, nella piscina che Jerry deve pulire, alla ragazza ritrovata nel fiume. La stessa cosa dicasi per le analogie discorsive, come quando i Wyman e i Kane, per giocare a *Trivial*, scelgono il tema dei film piccanti, poco prima che il regista passi all'osce-no eloquio di Lois al telefono.

Oltre a creare un unico flusso, il continuo muoversi da una storia all'altra genera una tensione anticipatoria degli eventi successivi, che scorre parallela ai continui raid degli elicotteri e sfocia nel terremoto finale, rivelazione, alla fine, di una falsa *akmé*: al centro della narrazione non sono gli eventi, ma l'ansia dell'accadere; cosa evidente nell'episodio della lenta agonia del piccolo Casey. Del resto, i dialoghi tra i personaggi sono spesso dei monologhi a confronto; come a sottolineare l'incomunicabilità, l'impossibilità di interagire attraverso le parole: uno stratagemma drammaturgico, incarnato in maniera perfetta dal personaggio di Jack Lemmon, che amplifica il doppio binario dialettico della narrazione – quello che unisce e al tempo stesso frammenta le storie. La distanza tra i personaggi corrisponde, come si è detto, alla distanza della macchina

da presa: il *continuum* narrativo, confondendo i confini tra una storia e l'altra, ha come effetto una perdita del baricentro emotivo; cuore di un dramma che consiste nel dramma di non avere un cuore pulsante; nell'impossibilità di cogliere un qualsiasi fulcro drammatico, sia pure quello del terremoto, che suona quasi come un monito biblico alla disperata pochezza della vita. Il terremoto stesso, in fondo, è una falsa pista, un falso finale. Neanche la paura del "Big One", che "si dice" distruggerà la California, può riuscire a scuotere l'isterica apatia dell'umanità losangeлина, il suo grappolo di meschinità, frustrazioni, riti sociali e ambizioni perdute. Neanche la morte o l'irruzione del vero riescono a illuminare, per più di qualche istante, questo torpore aggressivo e indifferente; questo trascinarsi incessante negli eventi più banali dell'esistenza; questo aggirarsi come morti viventi nei conflitti di coppia, agitando gli ultimi brandelli dell'orgoglio personale.

Robert Altman,
America oggi,
1993

In definitiva, in *America Oggi* gli strumenti della postmodernità vengono cortocircuitati e ribaltati: la frammentarietà, il sentimento di una mancanza di centro e direzione, non sono un'espressione liberatoria della soggettività dalle illusioni progressive; ma servono ad affermare una visione che, attraverso la corrosione ironica delle posticce finalità dell'esistenza, denuncia l'essenza risibile della farsa sociale, la sua esteriorità, mai capace di colmare la sostanziale inquietudine dei personaggi. Senza confondere l'itinerario disperatamente antieroico dei protagonisti con lo sguardo di sorvolo che ne coglie l'inconsistenza, Altman afferma così l'insufficienza del privato e delle sue illusioni e delusioni, andandosi a collocare nel centro della crisi moderna: nel tentativo di rappresentare la precarietà come strutturale e non contingente; di cogliere l'assenza di senso, restituendole una sua universalità. Precarietà, frammentazione, discontinuità e caos diventano in *America Oggi* gli elementi di una nuova modalità affermativa, che disvela la mistificazione dell'ideologia americana, la falsità mitologica del "sogno" del successo e dell'integrazione, per mettere il punto su una struttura sociale che marginalizza costantemente gli individui, indipendentemente dal loro status sociale; riducendoli tutti ai canoni, per quanto eccentrici, di una quanto mai vasta, letale normalità.

Sebastiana Nobili

1. I racconti di Carver

L'operazione che Robert Altman conduce sui racconti di Carver è esattamente quella dichiarata dal titolo del film: *Short Cuts*, «piccoli tagli», tagli di sbieco come quelli che dividono le lettere del titolo stesso prima che si uniscano sullo schermo, prendendo forma in parole e denunciandole.

do anche visivamente il gioco di taglia-incolla compiuto sul testo letterario. Altman ritaglia brani di racconti – non necessariamente racconti interi – e poi li assembla a formare un unico grande quadro dove i personaggi delle singole storie si incrociano tutti, pur senza mai conoscersi veramente. Così, il medico di *A Small, Good Thing*, che cura inutilmente il bambino investito da un'auto, diventa Ralph Wyman, sempre medico ma protagonista di un altro racconto di Carver, *Will You Please Be Quiet, Please?*, una delle migliori *short stories* dedicate dallo scrittore americano al tema del tradimento, e del rapporto tra verità e menzogna. Così, di nuovo, il Bill Miller del racconto *Neighbors*, morbosamente affascinato dalla casa vuota dei vicini, viene fatto coincidere con Bill Jameson, protagonista di *Tell the Women We're Going*, e ancora una volta una coppia di racconti si fonde nel nome e nella vicenda di un personaggio solo.

La scelta di Carver, dei suoi scarni racconti di vita, qualifica il film come uno dei tentativi più riusciti – nel panorama americano degli anni Novanta – di descrivere il mondo statunitense, o più semplicemente il mondo occidentale con la sua fragilità, le paure l'individualismo l'aggressività repressa degli uomini e delle donne di fine millennio. L'America di Carver, anche solo quella dei racconti scelti da Altman, è un universo dominato dalla precarietà economica e sentimentale, dalla disoccupazione incombente come in *Vitamins* (racconto dal quale il film riprende l'episodio dell'orecchio mozzato), dall'incomunicabilità e dai tradimenti come in *Jerry and Molly and Sam*, il cui protagonista Al (il Gene Shepard del film) sfoga la tensione cumulata tra moglie e amante prendendosela col cane, abbandonandolo prima per poi recuperarlo fortunosamente, a pace domestica riconquistata. La violenza, qui, ben lontana da quella di genere *pulp*, è violenza del quotidiano, abbruttimento che si traduce in egoismo cieco e disprezzo per gli altri, come il gesto inumano dei pescatori di *So Much Water So Close To Home*, che riescono a divertirsi pure avendo sotto gli occhi il cadavere di una giovane donna, e ignorandone la drammatica ingombrante presenza fino al termine del loro weekend. L'America di Carver è contenuta in quelle piccole tessere che sono i suoi racconti, e trova la sua unità, la sua forza esemplare, non nell'enfasi – Carver rifugge notoriamente da ogni tipo di enfasi, come da ogni forma di compassione per i suoi personaggi – ma nella ripetizione delle vicende, nei *clichés* che caratterizzano le vite dei singoli e le rendono sostanzialmente identiche, pure nella diversità delle situazioni. Gli uomini e le donne di Carver, appartenenti a una classe medio-bassa e tuttavia non infima, non arrivano mai a fine mese, si rifugiano nell'alcolismo per stordirsi e dimenticare, comprano e vendono auto case cose nel tentativo disperato di restare a galla ancora un po', senza nessuna prospettiva a lungo termine, senza nessun credo religioso o politico, senza la speranza di potersi mai emancipare dalla vita che conducono, dalle regole

oscuere dell'economia, da un destino cui non hanno la forza né la capacità di opporsi.

2. Regole di riscrittura

Altman cerca di mostrare la società in cui vive traducendo in immagini le parole dello scrittore: non a caso le versioni francese e italiana di *Short Cuts* si intitolano rispettivamente *Les Américains* e *America oggi*, con una scelta che, pure tradendo il titolo originale, resta però fedele allo spirito del film, al tentativo del regista di delineare un mondo e di offrirne le coordinate. Ma il regista si allontana dal testo letterario – perché lo ripensa, perché lo riscrive – quantomeno nell'innalzare il livello socio-culturale dei personaggi: sceglie ad esempio di mettere in scena numerosi artisti (Bill Bush fa il truccatore cinematografico, Marian Wyman la pittrice, Claire Kane fa spettacoli per bambini, Tess e Zoe Trainer sono entrambe musiciste), che fanno mestieri del tutto assenti dai racconti di Carver. In generale, i personaggi di Altman sono più raffinati, più istruiti, più sensibili di quelli di Carver, quindi più funzionali a un discorso complessivo, all'apertura finale di cui diremo.

Due, in sostanza, le “regole” della riscrittura di Altman: innanzitutto la fusione di due personaggi carveriani in uno, poi la dislocazione di tutte le vicende in un unico luogo, quella Los Angeles che fa da collante tra le vite dei diversi personaggi, destinati prima o poi a incontrarsi in qualche punto della città e quindi ad allontanarsi di nuovo, ognuno dentro la propria storia, diversa eppure simile a quella degli altri: e forse aveva ragione Gilles Deleuze quando non riconosceva nei film di Altman una vera e propria unità, ma semmai una tendenza verso la ballata, l'andirivieni continuo appunto, in cui il quadro deriva dalla giustapposizione di tanti particolari più che dall'esistenza di una struttura complessiva. A unire gli episodi, e legare in un'unica ballata – è il caso di dirlo – tutti i racconti di Carver, è infine la musica di Tess e Zoe Trainer (le *trainers*, quelle che con la musica danno il ritmo agli altri personaggi quasi a istruirli, ad allenarli alla gara della vita; ma *to train*, va ricordato, non è solo il verbo dell'addestramento: è anche l'azione di chi orienta un'arma, di chi punta la pistola sul bersaglio). Madre e figlia orientano il film intero con la loro musica, lo puntano diritto verso un finale in cui, non a caso, a prevalere su ogni altra parola è il testo interpretato da Tess, una canzone dolente sull'imprevedibilità e sulla bellezza della vita.

Robert Altman,
America oggi,
1993

3. Ripetizioni, stereotipi

Oltre alla riflessione sul caso e sulla natura incontrollabile degli eventi, anche in Altman, come in Carver, è presente il gioco delle ripetizioni:

guardando il film, o leggendo i racconti, si ha il senso di attraversare vite stereotipate, variazioni su uno stesso tema, storie di famiglie a pezzi, di coppie che non comunicano, di insicurezze sociali ed economiche che minano gli stessi rapporti interpersonali, mettendo continuamente alla prova i legami sentimentali e la solidarietà fra congiunti. Tutto si ripete, tutto si moltiplica come nel gioco di specchi fra realtà e televisione grazie al quale gli stessi volti rimbalzano dall'una all'altra: la tv sempre accesa è una costante del film, l'oggetto presente in tutte le case, il modo per estraniarsi usato da questo o da quel personaggio; e quando l'elicotterista Stormy Weathers (un nome parlante) distrugge la casa della ex moglie Betty perché geloso di lei, la sola cosa a restare integra è la televisione, che continua a trasmettere cartoni animati per il figlio in mezzo all'appartamento devastato. Ripetizioni, ancora, e ancora precarietà come in Carver: tra lo spargimento dell'insetticida sulla città compiuto dagli elicotteri all'inizio, e la scossa di terremoto finale, si snodano a Los Angeles tutte le storie "ritagliate", e mentre scorrono i titoli di coda si intrecciano sullo schermo le varie tavole della pianta di Los Angeles, nomi di strade che si incrociano, interi quartieri che si intersecano e si sovrappongono allo stesso modo di un mazzo di carte, una pianta fatta a pezzi come la terra dai tagli obliqui, la città fragile tagliata dalla faglia che la condanna ai continui terremoti.

Ma rispetto ai racconti di Carver, nel film si rileva una differenza importante: mentre lo scrittore assume volentieri il punto di vista di un personaggio, e sceglie di narrare in prima persona (emblematico il caso di *So Much Water So Close To Home*, dove il narratore è Claire, ed esprime tutto l'orrore per il comportamento del marito Stuart e degli amici di lui nella battuta di pesca), il regista mantiene sempre un distacco, sembra guardare dall'alto come l'elicottero di Stormy, stando a uguale distanza da tutti i suoi personaggi. E se nello sguardo di Altman non c'è la paternalistica compassione per le vicende umane di un narratore romantico, pre-naturalista, non c'è neppure il cinismo di Carver, quell'attitudine ad assumere il punto di vista di un personaggio per fare propri, fino in fondo, anche l'egoismo o la brutalità del personaggio stesso. Neppure in Altman ci sono commenti affidati alle parole: ma alcune immagini insistenti sono di per sé un commento, come l'indulgere ripetuto della macchina da presa sul cadavere bianco della ragazza uccisa, stesa sotto il pelo dell'acqua a incarnare una nuova Ofelia. Scene come questa, o come quella dei coniugi Finnigan che piangono nella notte dopo la morte del figlio, suscitano necessariamente la compassione dello spettatore, aggiungendo qualcosa alla secchezza di Carver, al silenzio implacabile dei suoi personaggi; d'altra parte la violenza non è tanto nella morte per omicidio, ma nell'offesa delle parole e dei gesti di spregio, come le risate dei pescatori, o le telefonate notturne del pasticciere che maledice il piccolo

Casey Finnigan perché non ha ritirato la sua torta di compleanno, senza sapere che il bambino è morto in un incidente. La scena più violenta del film, e la più emblematica, non è in effetti quella di Jerry Kaiser che sfoga l'erotismo troppo a lungo represso uccidendo una ragazza a colpi di pietra, ma il gesto di Stormy Weathers che distrugge la casa della ex moglie, accanendosi con le forbici sui vestiti di lei e infine facendo a pezzi il divano con una sega circolare. Qui il taglio, lo smembramento assurgono a simboli, esercitati come sono non su chi scatena la rabbia ma sugli oggetti, uno scempio compiuto con forza sulle cose mentre la macchina da presa insiste sui dettagli con occhio straniato, e le immagini di Stormy che imbraccia la sega si alternano ai drammi degli altri personaggi, in un frantumarsi di oggetti abiti suppellettili imbottiture che sembrano finalmente esplodere e fare esplodere il mondo intero.

Robert Altman,
America oggi,
1993

4. Dal taglio alla ricomposizione

Se questo film si può (e si deve) ancora oggi, a distanza di quindici anni, inserire in un canone ideale, è proprio per la capacità del regista di interpretare il mondo portandone l'exasperazione fino al punto di rottura, a quel non ritorno che ne svela l'essenza insopportabile: allo stesso modo, Stormy scopre le nude strutture in ferro del divano, il congegno interno dell'orologio, i segreti nascosti degli oggetti, facendoli sistematicamente in minuscoli pezzi. Dunque, dove Carver pratica la ellissi, il silenzio (quasi proverbiali sono i finali di alcuni suoi racconti), Altman ottiene gli stessi risultati usando la ridondanza e appunto l'interruzione, il taglio, lasciando a metà una scena e una storia e passando a un'altra, giocando tra smembramento e ricomposizione, insistendo su un dettaglio apparentemente insignificante per poi suggerire il corto circuito generalizzato. E il corto circuito avviene, quasi liberatorio, con la scossa di terremoto finale, dopo la quale i personaggi, scampato il pericolo, si ritrovano e si riconoscono nel comune attaccamento alla vita. La paura collettiva sembra riconciliare tutti e avviarli verso un finale ben poco carveriano: Claire Kane si riavvicina al marito Stuart nella terrazza di casa Wyman, muovendosi in parallelo e quasi sull'esempio di Ralph, ormai pronto a perdonare il tradimento di Marian; i Finnigan si risvegliano dolorosamente alla vita quando il pasticciere Bitkower, pentito, offre loro dolci per invitarli a reagire; Gene Shepard ritrova moglie e figli e li stringe a sé, proteggendoli durante il terremoto e dimenticando l'amante, mentre Earl Piggot si riconcilia con Doreen e brinda con lei a un avvenire comune. La verità dei legami familiari e sociali, qui, sembra prevalere sul caso e sulla sua insensatezza, e il film si chiude con un atto di fiducia nella forza delle relazioni umane, un atto di fiducia nel reale e nella sua leggibilità. Ogni personaggio, nella Los Angeles del dopo terremoto, sem-

bra dare un senso al proprio destino confrontandosi – e dandosi conforto – con gli altri, condividendo con i suoi vicini una porzione di quello stesso destino: c'è una speranza, nel finale di *Short Cuts*, che Carver non conosce, la speranza nelle parole, nella comunicazione tra persone diverse, nella compassione intesa, etimologicamente, come condivisione di uno stesso dolore. Los Angeles dall'alto è bellissima, assicura Stormy Weathers il distruttore dai microfoni del telegiornale: la scossa è passata e ci ha lasciato indenni, fieri di abitare in una splendida città; il terremoto è finito e la voce di Tess, che dopo il suicidio della figlia ha trovato nuovamente la forza di cantare, cresce in sottofondo e infine si alza, trascinandoci tutti ancora una volta, ma stavolta verso la conclusione. Vale la pena di vivere lì, o vale la pena di vivere e basta – questo non è più Carver ma Altman – e la lunga carrellata dalla terrazza dei Wyman al panorama assoluto di Los Angeles lascia scorgere un mondo che merita ancora di essere guardato, accarezzato con l'occhio della macchina da presa e infine compreso, una volta sezionato e ricomposto, per ritrovare un senso e una nuova dignità.

Giovanna Taviani

1. Un realismo allegorico

Nella monografia dedicata a Robert Altman De Bernardinis definisce l'anti-hollywoodiano di Kansas City come il cineasta che più di ogni altro ha fatto fruttare metodologicamente la natura allegorica del mezzo cinematografico; dove l'allegoria è intesa, in un'accezione novecentesca, come pratica operativa di ri-scrittura della realtà e non semplicemente come figura retorica. In questo senso, *Short Cuts (America oggi, 1993)* è un film allegorico per eccellenza: nel momento in cui denuncia l'impossibilità di narrare l'oggi, in un mondo assediato dal culto della serialità, compone un'epopea della società d'America contemporanea. Attraverso i frammenti di vita (tagliati, scorciati, rimontati) di venti personaggi, anteroi del moderno che, guidati dal caso, si sfiorano e s'incrociano in una quotidianità priva di senso, il regista dà vita ad un affresco amaro dell'umanità del ventesimo secolo, inabissata in una bolgia di violenza e alienazione. «Sono tutte storie deprimenti – dichiara a proposito del film, – ma basta osservarne i frammenti, sollevare il tetto, per cogliere l'essenza di un'intera storia». *Short cuts*, appunto: scorci, ritagli che, montati insieme, delineano i contorni di una mappa *altra* e mostrano in controluce, per grovigli e illuminazioni, la grande storia della fine delle storie. Di qui la natura allegorica del film, che se da un lato tende alla frantumazione del racconto, per seguire in tempo reale, con sguardo mimetico, le infinite storie del quotidiano; dall'altro punta alla ricomposizione di quegli

stessi frammenti in un ordine superiore, che argina la dispersione e postula comunque una totalità. Sulle note di un blues, musica dello spleen e dell'assenza per antonomasia, che, come un tema di fondo, unisce le singole storie, Altman riordina i frammenti dall'esterno e ricompone il caos esistenziale dei personaggi entro una cornice allegorica all'insegna del lutto e della malinconia. All'inizio è il volo di un gruppo di elicotteri sui cieli notturni di Los Angeles, per combattere, con un insetticida, le mosche della frutta che hanno invaso la città; alla fine è la scossa di terremoto che, dal profondo, s'irradia nei diversi angoli della metropoli. Due eventi cataclismatici, tra cielo e terra, che costringono le persone a trovare riparo negli angusti inferni delle mura domestiche, mentre il mondo fuori sprofonda su se stesso e sfocia, inesorabile, nel vuoto.

Entro questa cornice, vorticoso buco nero che redime e al tempo stesso condanna i frammenti ad un'eterna caducità senza mai catarsi, si dipana il realismo allegorico del film, capolavoro di mimesi e riflessione sul mondo contemporaneo. E sulla traiettoria di uno sguardo allegorico, che avvicina e allontana, s'immedesima e si distanzia, Altman racconta i suoi personaggi. Dagli ampi totali su Los Angeles, illuminata di notte da una massa indistinta di luci che confondono lampioni, stelle e fanali, mentre sullo schermo appare il titolo *America oggi*, la macchina da presa cala nelle strade della città, entra dentro le case, i jazz club, i teatri, per seguire le storie di Tess e della figlia Zoe, dei coniugi Finnigan e del piccolo Casey, di Doreen ed Earl, attraverso brevi ritagli di esistenza. Procede così, sino alla fine, dietro la vita di persone ordinarie, che, senza mai divenire protagoniste, si tormentano a vicenda, s'incontrano e si allontanano, in attesa che qualcosa torni di nuovo ad unirle. E l'elemento unificante arriva alla fine dalle profondità della terra: non il giudizio del regista, ma il terremoto, che, come la morte, rende tutti uguali nella loro effimera caducità. Nella sequenza finale la macchina da presa si allontana nuovamente dai personaggi, riuniti attorno a un tavolo per un grottesco festino in maschera, e torna sulla città che ora vediamo di giorno, nitida e compatta, in una lenta panoramica, mentre uno speaker annuncia in TV la morte di una donna, causata, pare, da una scossa di terremoto. Fondendosi con le note di un blues, che prende il sopravvento, la notizia si propaga nelle strade e nelle case entro cui si sono svolti i drammi; corre per i parchi e le piazze, che ora di nuovo si avvicinano sino all'iperbole, per dissolvere, non più riconoscibili, nelle linee geometriche di uno stradario, come attraverso una lente d'ingrandimento.

Questa è l'*America oggi* di Robert Altman: dissezionata pietra su pietra, ravvicinata strada per strada sulla mappa di una cartina stradale, appare confusa e divagante; sorvolata dall'alto e osservata da lontano, si ricompone nella forma di un paesaggio compatto, cementificato: quello della contemporaneità e di una moderna epica del caso.

Robert Altman,
America oggi,
1993

2. Personaggi in cerca d'autore

Su questo scenario si muovono i personaggi del film. Una folla anonima di impiegati, poliziotti, casalinghe, tassisti e alcoolisti, che si dimena nella trappola sociale dell'esistenza, alla ricerca di qualcosa che dia senso alla propria vita. Protagonisti di un mondo in frantumi, abitano una quotidianità il cui unico destino sembra essere il caso. Il loro tempo non è più quello dei grandi eventi; ma il presente dell'inutile attesa e dello scorrere insensato dei giorni: – Magari succedesse qualcosa di importante –, confessa l'inquieta Marian alla sorella Sherry. Come Carver, il modello letterario cui il film è ispirato, Altman non interviene sui fatti, non dà giudizi. Lascia parlare i suoi personaggi; ne registra le urla di angoscia e di insoddisfazione, per disperderle nel respiro anonimo della megalopoli, entro la disarmonia generale del mondo. La macchina da presa segue le traiettorie delle diverse storie dietro il gesto più transitorio, il rapporto più controverso, il dolore più atroce, nel vano tentativo di scorgervi dietro un orizzonte che possa attribuire loro un significato. Sottratti ad un cielo e ad un destino entro cui orientare il proprio cammino, i personaggi di *America oggi* sono, molto pirandellianamente, personaggi in cerca d'autore.

E in cerca di un significato è anche il regista, nella costruzione del film. A differenza di Carver, che isola, enuclea, seziona personaggi e sentimenti, Altman incrocia, confronta, soppesa: ogni personaggio entra nella vita di un altro e ne modifica inevitabilmente il corso della vita. Ne viene fuori un'opera polifonica e corale sul disagio della civiltà contemporanea, che immette il minimalismo carveriano entro la grande tradizione modernista del realismo. Caso e destino, padri e figli, eros e morte, sono i grandi temi del Novecento che attanagliano come moderne Erinini le vite dei singoli personaggi. Bersaglio comune, per tutti, l'ideale romantico dell'amore borghese e dell'autenticità dei sentimenti. Nell'immaginario delle coppie scoppiate di *America oggi* – i Finnigan, i Kane e i Wyman, Doreen ed Earl, Lois e Jerry – l'odio è anche amore e l'amore è anche odio; il desiderio è anche senso di putrefazione; l'attesa, nella solitudine dell'incomunicabilità, l'unico orizzonte possibile. Alle origini del malessere è il tema, archetipico per eccellenza, della morte dei padri e del conflitto tra le generazioni. Le madri decantano il proprio narcisismo frustrato tra il fumo dei locali jazz, mentre le figlie fuori si suicidano; i padri antepongono la carriera agli affetti e tramandano ai figli le colpe subite. In una sala operatoria di un ospedale, di fronte allo sguardo inerme dei genitori, muore il piccolo Casey per essere stato investito da un'auto mentre, solo, si dirige a scuola. La macchina da presa distoglie l'attenzione dalla scena e inquadra la porta d'ingresso, da cui ora vediamo entrare il nonno, padre del padre, che, indifferente alla vita degli altri, riappare al figlio dopo anni di lontananza. Ann, la nuora, gli parla

di Casey che sta morendo e lui le chiede della carriera di Howard; poi, senza varcare la soglia per andare a conoscere il nipotino, sfoga sul figlio le proprie colpe, confessa le fughe e i tradimenti del passato. Una deviazione dalla tragedia dell'evento, per riflettere sul grande tema dell'assenza dei padri nei confronti dei figli, dei nonni nei confronti dei nipoti. E ancora, nella scena successiva, il cadavere di una donna galleggia sulla riva di un fiume, mentre un gruppo di amici continua a pescare. Non possono perdere l'occasione e decidono di fare finta di niente; di più, ci ridono sopra. L'evento eccezionale è divenuto ordinario; l'orrore si è metabolizzato. Nell'ottundimento generale del mondo tutto appare opaco. Impossibile squarciare il velo. – Non è stupefacente come riusciamo sempre a raggirare il problema? –, dichiara al suo amante la pittrice Marian. L'alcool, il feticismo del sesso, il gioco cinico sulla morte e sulla cadaverizzazione sono solo palliativi per fuggire il dolore e non affrontare il nodo: modi per mettere in scena, come in una grande allegoria, l'anestizzazione e l'irrisolutezza tipici della coscienza moderna.

Robert Altman,
America oggi,
1993

3. Frammenti "in cerca" di significato: l'anti *Pulp Fiction*

In *America oggi* il frammento si fa struttura. Non la scaglia romantica intesa in senso schlegeliano come parte di un tutto; ma il frammento di una totalità che non c'è più e non può esser ricomposta, se non per salti e mediazioni. Il racconto procede per pause, digressioni, deviazioni, con delle forti conseguenze sul piano dell'intreccio. Sin dalla sequenza iniziale, il duplice movimento vicino-lontano mina e interrompe la linearità della fabula e conferisce all'impalcatura generale del discorso un andamento frastagliato e divagante. La frantumazione del racconto procede così, per montaggio alternato, a livello macrostrutturale – quello delle principali sequenze – e microstrutturale – quello delle singole scene. In realtà, più che di scene, si dovrebbe parlare di lacerti di quotidianità; pennellate appena accennate e interrotte da precisi stacchi di montaggio, ancor prima di sprigionare un senso che dia compiutezza all'evento. Tre amici vanno a pescare lungo il fiume e scoprono il cadavere di una donna che galleggia nell'acqua, ma sono interrotti dalle urla di Earl e Doreen, a loro volta interrotte dai lamenti del piccolo Casey, mentre si accascia sul letto dopo esser stato investito; poi la macchina da presa stacca sul padre Howard che va in onda in TV, per tornare su Earl che confida a Doreen di aver investito un bambino per strada. La linearità della storia sembra per sempre inficiata.

Eppure, sin dalle prime scene, si avverte in Altman un piacere del racconto che sembra arginare il caos e ribellarsi alla dispersione; come un'urgenza del narrare che riordina le storie dall'esterno e ricostruisce comunque un orizzonte di senso. Dai tetti di Los Angeles, sorvolati dagli elicot-

teri, una panoramica a retrocedere scopre un cartello dove ora, in dettaglio, leggiamo a chiare lettere: «Ricordate. Non oltrepassate questo limite. Quarantena per mosca della frutta». La macchina da presa torna quindi sulla città. Sotto quel cielo, di fronte ad una TV accesa, Ann e Howard ascoltano la notizia, ma il suono profondo di un violoncello, che piano piano si fonde con le note blues di un pianoforte, ci distoglie dalla scena per condurci in un teatro del centro, dove una giovane violoncellista, Zoe, si sta esibendo in un concerto da camera, mentre in un locale accanto, sua madre Tess, cantante jazz al declino, sfoga la sua solitudine di fronte ad un pubblico che non ascolta. Siamo solo ai titoli di testa e il regista ci conduce per mano dai suoi personaggi; ce li presenta; mostra quello di cui tratterà: una polifonia del dolore nella città di Los Angeles, ultima eco della modernità alla fine del Novecento.

Una tendenza alla continuità nella discontinuità, quella di Altman, ben distante dal *pastiche* ludico di Tarantino che, un anno dopo, nel 1994, spalancherà le porte di Hollywood al postmoderno. In questo senso *America oggi* può essere definito l'anti *Pulp Fiction* degli anni Novanta. E la differenza sta proprio nel ruolo del montaggio. «L'inizio del film è simmetria – dichiara Altman; – la progressiva disintegrazione di quest'ordine è rigorosa. Poi i pezzi si rimettono a posto, pronti a sparpagliarsi di nuovo». Se nel film di Tarantino lo choc continuo dell'interruzione serve come pretesto per disseminare il senso in una serie infinita di rimandi e citazioni e mescolare il tutto in un unico impasto, come in un parodico fumetto, in *Short Cuts* i frammenti vanno “in cerca” di significato e anelano a ricomporsi in una solida geometria. Alla fine i frammenti non si perdono nel vuoto. Presi in sé, non sono rivelatori di nulla; troppo minimi per farsi portavoce di senso; ma, assemblati insieme, attraverso un preciso lavoro di incastro, tessono il filo di un discorso. Il montaggio si fa allegorico, ermeneutico. Dietro ogni singolo stacco Altman denuncia una società e ricostruisce un'immagine “forte” del nostro tempo: quello di un'umanità livida di ferite che sprofonda nell'abisso dell'inautenticità e della reificazione dei sentimenti.

4. Tra ironia e pietà: resistenza del moderno

Per rappresentare questa commedia nera del mondo, Altman rifiuta la tragedia in senso classico. Se l'arte del narrare volge al tramonto, come scriveva già Walter Benjamin, l'epica perde la sua ragione d'essere. «È una commedia – afferma il regista. – Muore un bambino, ma è lo stesso una commedia. *Short Cuts* è come il blues e il blues non infligge dolore». Raccontare il dolore del presente ha senso solo in questa forma allegorica; in una prospettiva, ancora una volta pirandelliana, dove la tragedia consiste proprio in questa impossibilità ad essere rappresentata e si rove-

scia nel suo opposto: commedia amara, che racconta, in toni ironici e non apocalittici, il male di vivere nelle città avvelenate del moderno. Eppure il dolore persiste e a volte riaffiora come un improvviso ritorno del represso. Non è solo lo sguardo di pietà di Honey, una delle tante figlie orfane del film, di fronte al vetro opaco di un acquario – pietà per un mondo dove gli uomini vanno avanti e indietro, senza più una meta precisa; dove si pescano pesci in acque attraversate da cadaveri, per poi gustarli ad un party in terrazzo travestiti da clown –. È anche la rabbia generale che popola l'intero universo dei personaggi. La furia con cui un marito, tradito e abbandonato, distrugge la casa della ex moglie a colpi di sega elettrica; le telefonate minatorie di un pasticciere, che vuole punire il piccolo Casey per non essere andato a ritirare la sua torta; la rabbia inesplosa di Jerry nei confronti della moglie, che lavora a casa in una *hot-line* erotica, dicono di una violenza a lungo tempo repressa; di un inconscio ancora non totalmente colonizzato. Tutti hanno perso il proprio centro: sono gelosi e non sanno perché; tradiscono e sono traditi; distruggono le case dove hanno amato; ammazzano e vengono ammazzati. Protagonisti di un'umanità alienata da se stessa, sembrano dominati dalla nostalgia e dall'inappagamento nei confronti di qualcosa che hanno perduto per sempre. Una malinconia profonda, sotterranea, che non sfocia mai in tragedia e che associa sempre il riso al dramma, l'ironia allo sdegno.

Come in tutte le commedie amare, *Short Cuts* non ha *happy end* e si conclude con un terremoto che lascia i personaggi al loro punto di partenza. Nessuna evoluzione, apparentemente; nessun percorso di formazione. Il terremoto non porta a catarsi. Eppure, dietro un epilogo aperto che non conclude, Altman, ancora una volta, va *oltre* e dice *altro*. Attraverso una lenta panoramica sulla città, dove ha seguito passo per passo atroci drammi e inutili conflitti, sembra voler dire che l'ultimo, nobile, compito che resta alla narrazione è continuare ad aprire gli occhi sul mondo e interrogare, comunque, la realtà.

Robert Altman,
America oggi,
1993