

## 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",<sup>1</sup> 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

---

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

<sup>1</sup> "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.

postmoderno che moderno, il regista ha fatto esplodere le strutture del racconto filmico moltiplicandole, 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 precostituito, 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 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, un serie di situazioni sintomatiche di un conflitto imploso, 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

---

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

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 coscienza 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 riflesso nelle singole esistenze.<sup>3</sup>

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 acere 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.

## 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,

---

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

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 incommunicanti protagonisti, nella delirante gestione delle proprie vite. Sulla falsariga della poetica dello scrittore, il film è strutturato in una sequela di storie minimali. Parabole 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:

**1.a** 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).

**1.b** 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.

**1.c** 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 dei Wyman.

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

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.