Dipartimento Comunicazione e Spettacolo

Dottorato di ricerca
Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti

L'IMMAGINE DEL LEADER

IL CORPO DEL POTERE DALLA FOTOGRAFIA AL CINEMA

Dottorando
dott. Giovanni Curtis

Tutor
prof. Marco M. Gazzano

Scuola Dottorale *Culture e trasformazioni della città e del territorio*

XXII ciclo – a.a. 2008-2009

L'IMMAGINE DEL LEADER

IL CORPO DEL POTERE DALLA FOTOGRAFIA AL CINEMA

INDICE

INTRODUZIONE 4

1.0 CORPI NORMATIVI 12

1.1 Il "trattamento" della Storia 13

1.2 Quattro 'p' per definire un leader 16
1.2.1 Personalizzazione 16
1.2.2 Potere, propaganda, persuasione. 19

1.3 Leader e Carisma 22
1.3.1 Un carisma multidisciplinare 23
1.3.2 Carisma e new media 26

1.4 Prospettare il corpo 28
1.4.1 Il corpo notevole del notabile 30
1.4.2 Il potere e la disciplina 32

1.5 Corpo docile e normatività 35
1.5.1 Le pose della sofferenza. *Tempesta su Washington* 41

1.6 Nel limbo tra aristocrazia e borghesia 43
1.6.1 Preludio alla dittatura. L'occhio di Salomon sui "retroscena" delle classi dominanti 46

1.7 La normatività del tiranno. Il caso italiano 48
1.7.1 Il "totalitarian" look del fascismo 49

2.0 UMANO/NON UMANO. IL CORPO TRA RELIGIONE E POLITICA 57

2.1 Tra sacrale e grottesco. Il corpo del Divo Giulio 58
2.1.1 C'è storia e Storia 61
2.1.2 Il monologo del Divo 63
2.1.3 *Rilievi* sul corpo del testo 66
2.1.4 Le conseguenze della passione 68
2.1.5 Il fanciullo Pomicino 72

2.2 I corpi democristiani di *Todo modo* 74
2.2.1 Leader in convento 74
2.2.2 L'immagine di Moro pre e post mortem 79

2.3 Inquadrare il Sacro 82
2.3.1 In equilibrio precario. San Giuseppe da Copertino e il cinema 83
2.3.2 La costituzione di Cristo in *The King of Kings* 87

2.4 L'immagine dei papi 93
2.4.1 Dalla fotografia al cinema. Da Pio IX a Leone XIII 97
2.4.2 Pio XII. Comunicazione Corpo Carisma 101

3.0 CIÒ CHE SFUGGE AL CONTROLLO 105

3.1 Corpi sotto controllo 106
3.1.1 L'organismo che trapela. *Frost/Nixon. La sfida* 113

3.2 I corpi in divenire del grottesco 116
3.2.1 Il cinema civile tra realismo e caricatura 122
3.2.2 La scomposizione caricaturale 126
3.2.3 L'animalizzazione del potere 130

3.3 Documentare il Re nudo 133
3.3.1 Rendere grottesco il tiranno 138
3.3.2 I "realismi" staliniani di Čiaureli 143
3.3.3 Sokurov, l'eroe e il cameriere 150

3.4 L'ossimoro del privato pubblico 156
3.4.1 Berlusconi l'italiano medium 160
3.4.2 Il riuso dei corpi tra arte e spot 167
3.4.3 Lo sguardo della contemporaneità 171

IMMAGINI 175

BIBLIOGRAFIA 184

FILMOGRAFIA 191

Ringrazio colleghi e compagni del dottorato per la loro cara amicizia in questi anni di condivisione di lezioni, di studio, ma anche di qualche piacevole distrazione. Un grazie di cuore ai docenti del DI.CO.SPE., e in special modo a Giorgio De Vincenti e a Veronica Pravadelli per il prezioso e puntuale lavoro di coordinamento. Ringrazio con particolare gratitudine il mio tutor, Marco Maria Gazzano, per gli utili consigli e la premura con cui ha seguito l'evolversi di questo lavoro.

INTRODUZIONE

Questo studio mira a definire il senso assunto dalla composizione delle immagini, quando il soggetto rappresentato è un cosiddetto *leader.* Si parte dal presupposto che il corpo sia un'interfaccia con l'esterno, il mezzo attraverso cui si agisce e si comunica con ciò che ci circonda, si sceglie così di osservarlo specialmente quando diventa espressione d'una leadership che esercita *il* o *un* potere. Per leader si può intendere infatti un personaggio autorevole in campo industriale, religioso, culturale e soprattutto politico, in grado di rappresentare una sorta di guida morale, o per le sue qualità carismatiche o, più semplicemente, per il fatto di occupare un posto di prim'ordine o capace di orientare con le sue idee il pensiero corrente.

Una ricerca su un oggetto di questo tipo richiede, a nostro parere, di far riferimento anche a studi di diverso ambito come quelli sociologici, politologici o storici. Del resto è noto come molte di queste discipline abbiano già da anni iniziato a prendere in considerazione, nelle loro indagini, i materiali fotografici e audiovisivi. Si pensi a quanto siano frequenti le riletture degli avvenimenti della vita sociale del passato che traggono spunto dalla testimonianza di immagini tratte dagli archivi. È ormai vasta la produzione televisiva ed editoriale frutto del lavoro di consulenza degli storici in cui la descrizione degli avvenimenti è spiegata per mezzo di materiale visivo.

Un simile tema richiama, e forse "pretende", dunque, un approccio interdisciplinare, come si evince soprattutto nella parte iniziale del testo, in cui lo stato dell'indagine, in particolare di quella sociologica e storiografica, risulta imprescindibile in una ricerca che finora ha paradossalmente interessato poco e marginalmente il campo degli studi sul cinema. È dunque lo stesso oggetto dell'indagine a richiedere, invertendo ma solo in apparenza quanto affermato da Ricoeur, un metodo che si apra alla comparazione tra linguaggi e tra orientamenti di studio anche molto diversi come la psicologia, la politologia o la sociosemiotica.

Questa ricerca, che non ha pretese di esaustività neppure per campi parziali d'applicazione, tenta altresì di svelare, scomponendole e decostruendole, le connotazioni culturali, ideologiche e sociali che agiscono nella rappresentazione che si dà del leader. Anche gli oggetti d'analisi che saranno utilizzati per questo studio

sono stati nella gran parte scelti tra quelli più incisivi, ma al tempo stesso rappresentativi delle tendenze culturali del tempo in cui sono stati prodotti. Ciò è essenziale soprattutto in una ricerca di questo genere, che tende a trovare un equilibrio funzionale tra sincronia e diacronia e tra la ricerca di sistemi codificati e l'esigenza, propria di un tale tema, di studiare singoli avvenimenti verificatisi in un fluire storico. Possiamo pensare a questi come a dei "punti in rilievo" come al kairós, al "momento opportuno", quello che dà gli spunti all'analisi. Nel cinema, ad esempio, similmente nella musica, gli accenti ritmici divengono un "segnale" per lo sguardo dello spettatore che avverte di trovarsi di fronte a una sottolineatura di senso.

Corpo, leader, carisma. Tre termini da cui si partirà per tentare di andare al di là delle più note definizioni e provare ad articolare un discorso più ampio. Uno degli obiettivi di tale studio è infatti quello d'individuare, attraverso una serie d'esempi visivi, le pratiche e le strategie attuate nel campo della fotografia e del cinema – con analisi rivolte tanto al profilo linguistico, quanto all'ampia varietà delle sue forme espressive e di comunicazione – utilizzate per enfatizzare o ridimensionare le qualità di un personaggio.

Particolare attenzione sarà dedicata al leader come *corpo espressione di potere*, il corpo cioè di colui che è in grado di dettare le regole nell'ambito delle sue competenze. Se ne studierà il *carisma*, termine complesso e vago di etimologia greca, che fa riferimento al potere fascinatorio esercitato da una persona. La rappresentazione del potere passa nella maggior parte dei casi attraverso un corpo che ne diviene l'emblema. Tutti requisiti che in genere si formano e si stabilizzano con il tempo.

Un punto di partenza di questa prima parte dello studio è quello di verificare se si possa pensare al corpo del leader come a un enunciato normativo, una figura che possa divenire, per chi la guarda attraverso delle forme visive, un'indicazione o perfino un'"ingiunzione" comportamentale. Crediamo infatti che sia interessante guardare all'immagine del leader come a una costruzione simbolica e metaforica del potere, una figura che s'innesta funzionalmente in un fotogramma che, per il cittadino-spettatore, diviene addirittura una "indicazione" sul tipo di regime vigente e sulle forme comportamentali che da lui quel potere rivendica.

Sempre nel primo capitolo uno studio come quello di G. Freund servirà a far inoltrare la ricerca nel campo dell'impiego sociale dell'immagine, in connessione con le motivazioni ideologiche che la concretizzano, sulla base del presupposto che

siano ideologici sia gli strumenti che costituiscono l'apparecchiatura foto-cinematografica, sia il realismo imposto dalle convenzioni del mezzo[1]. Tanto le immagini quanto i dipinti non sono dei riflessi della realtà, bensì attivano un *processo di distorsione* che però «costituisce di per sé una testimonianza di fenomeni che molti storici si prefiggono di studiare: mentalità, ideologia e identità. L'immagine, materiale o letterale che sia, è una prova efficace dell'"immagine" mentale o metaforica di sé e degli altri»[2]. Dunque l'immagine non rispecchia tanto la realtà se non, potremmo aggiungere, per delle tracce (vedremo poi quali *tracce*, testimonianze, o anche effetti di realtà), ma soprattutto esprime una mentalità, un'ideologia e un'identità culturale che si traducono in pratiche visive. Quello sguardo per mezzo del quale gli uomini – e i leader in particolare – desiderano o pretendono di esser "fissati".

L'analisi di fotografie (come quelle di E. Salomon) e di film (come *Tempesta su Washington* – 1962 – di O. Preminger) offriranno spunti per una definizione dei diversi modi di rappresentare il corpo del potere soprattutto cercando di individuarne tanto le variabili, quanto gli elementi ricorrenti posti nelle diverse opere. Alla base dello studio c'è infatti un principio metodologico che, pur muovendo da una prospettiva sincronica, non disdegna – senza giungere a uno sguardo eccessivamente storicista – una visione d'insieme che collochi il corpo e le sue rappresentazioni all'interno di più ampi fenomeni sociali.

A tal proposito è interessante pensare a come un film quale *Todo modo*, di E. Petri del 1976, richieda un approccio di questo genere. Si tratta infatti di una pellicola che si presta a essere osservata centrando l'attenzione sul corpo dei personaggi e su uno in particolare: quello del democristiano qualificato come Presidente dietro cui si cela la figura reale e coeva di Aldo Moro. Insomma un personaggio tanto finzionale, quanto connotato nella realtà. La scelta che compiremo nello studio di quest'opera e negli altri casi esposti nella seconda parte (come quello più recente de *Il divo* – 2008 – di P. Sorrentino), è quella di lavorare su dei prelievi esemplari piuttosto che su dei contributi ampi e sistematici, anche se ciò in alcuni casi comporta il rischio di eccessive generalizzazioni o di lasciare delle parti non compiutamente indagate.

La nostra intenzione è quella di lavorare su quelle opere o segmenti di film che divengono componenti *rilevanti* e carichi di senso, là dove crediamo si trovino quegli elementi che danno significato al film. La significazione infatti può celarsi anche

---

1 G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1974.
2 P. Burke, *Testimoni oculari*, Carocci, Roma 2002, pp. 35-36.

dietro un dettaglio, anche se è preferibile parlare di *spunti*, che aprono a un'*interpretazione* che assume i connotati di un *processo*. Questo infatti deve avanzare attraverso l'esposizione di *tesi comprovabili* che non siano soltanto, come nel significato medico-anatomico che si può dare al termine «processo», una semplice "escrescenza" o una "sporgenza" sul corpus testuale.

Particolare attenzione verrà posta alle forme di comunicazione visiva attive in quelle società che sono state sottomesse all'autoritarismo. Riteniamo infatti che sia imprescindibile e funzionale farvi riferimento per un percorso che tenga conto delle vicende sociali, storiche e politiche condizionanti l'immagine del potere. In tal senso i regimi totalitari rappresentano la forma estrema, e intenzionalmente imposta, di selezionare, bloccare e costruire una comunicazione irreggimentata. In particolare, al di là di quanto si è già scritto in passato, è interessante porre questa problematica all'interno di una più ampia rete di questioni e attivare dei parallelismi come quelli tra autocrazia e regime "democratico", o tra il corpo "religioso" e quello "politico". Ciò pone delle problematiche riguardanti la ricostruzione storica che viene fatta degli avvenimenti.

Solo relativamente di recente infatti le immagini sono state considerate come un'utile testimonianza per una valida rilettura dei fatti del passato. Fino a pochi decenni fa facevano fede nello studio accademico degli eventi unicamente le fonti e le cronache scritte, comprese le ricerche scientifiche precedentemente compiute.

Un fenomeno che parte infatti dalla metà degli anni '60, con studiosi come R. Samuel, R. Levine e altri storici, che hanno iniziato a comprendere l'importanza delle fotografie per ricostruire la storia sociale dell'Ottocento, partendo però, in questo caso dal "basso" della vita quotidiana delle persone comuni. La svolta però importante e definitiva ci sarà soltanto dalla metà degli anni '80, quando in campo accademico si legittimerà il valore di testimonianza dell'opera d'arte rispetto a una ricerca e a una pubblicistica specialistica, che, in precedenza, ha fatto scarsamente uso delle fonti visive[3]. Da qui all'approvazione dell'immagine cine-fotografica per una ricerca d'epistemologia storica il collegamento è quanto meno scontato. Il rischio di deriva del senso è insito in qualsiasi giudizio che basi le sue conclusioni soltanto sulla forma assunta dall'immagine, piuttosto che sull'ampiezza delle fonti considerate.

Le immagini della vita quotidiana dei personaggi hanno un'importanza relativa

[3] Quella che Mitchell ha definito come una "svolta pittorica" (Cfr. W. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Univ. of Chicago, London-Chicago 1986).

negli studi scientifici che puntano a ricostruire le macro-vicende storiche, mentre mantengono un rilievo nella ricostruzione dei modi e comportamenti di vita legati al passato, alla percezione degli accadimenti da parte di chi li ha vissuti, alle meccaniche che nel sociale hanno portato al loro sviluppo. Osservando i documentari, composti spesso da sequenze spurie o riguardanti la sfera privata delle figure del potere, ci si chiede se sia possibile mostrare l'evoluzione delle vicende storiche attraverso questo tipo d'immagini. Si tratta di capire se esse – oltre a testimoniare l'evoluzione della cultura visiva nella società e suscitare quesiti sul rapporto tra personaggi storicamente esistiti e la raffigurazione che ne è stata data – siano utili a dipanare le questioni strettamente storiografiche. Per fare questo occorre passare anche attraverso una ricerca che sia in grado d'interpretare il significato storicizzato delle immagini e, per mezzo di un lavoro di scomposizione, comprendere cosa possa *affiorare* da esse, quali siano e che importanza abbiano queste testimonianze.

Abbiamo detto dell'immagine come "fonte", ma a questa nozione vogliamo affiancare quella espressa da G. Renier, che aveva preferito parlare di "tracce" che dal passato si proiettano nel presente[4]. L'idea è che non ci si trovi di fronte a semplici "prove", ma che si tratti di una condivisione con il già trascorso che consenta d'"immaginare il passato vividamente". Si comprende che le convenzioni della pittura e della fotografia sono state utilizzate come un espediente per avvicinare lo spettatore temporalmente e spazialmente alle figure sacre ad esempio e che è fondamentale partire dall'iconografia del passato per giustificare le scelte compiute – come nell'analisi di *The King of Kings* (1927) di C.B. DeMille – nel momento in cui l'autore ha pensato di girare un'opera sulla passione di Cristo. Ma ciò non significa rinunciare all'analisi della sintassi adottata nelle opere prese in esame. Il cinema, infatti, quando esplicita i passaggi che avvengono tra la fase di ripresa dalla realtà e la sua proiezione su di uno schermo cinematografico, produce nello spettatore un effetto di conoscenza dei suoi meccanismi, mentre l'occultamento dei processi intercorsi agisce creando un plus-valore ideologico.

In tempi in cui la comunicazione è tanto "manipolabile", quanto determinante nel decretare l'affermazione di un'idea politica, assume grande importanza filtrare la ricerca sul potere e sulle sue forme espressive, attraverso una rilettura critica che accresca la portata metaforica delle parole di R. Barthes, quando afferma che «in un

[4] G.J. Renier, *History. Its Purpose and Method*, Allen & Unwin, London 1950.

primo momento, per sorprendere, la Fotografia fotografa il notevole; ben presto però, attraverso un ben noto capovolgimento, essa decreta notevole ciò che fotografa»[5].

Ci sembra che soprattutto questa possa essere l'"intuizione" dell'immagine popolare (o meglio *populistica*): è definibile "potere" ciò che viene in maggior misura raffigurato come tale e, a certe condizioni, importa relativamente poco la forma con cui l'immagine si presenta, ciò che interessa è che essa rende "notevole" qualsiasi cosa venga esposta. Questo fa intuire perché basti talvolta anche solo mostrare acriticamente l'immagine di un personaggio (o anche dell'autocrate di turno) perché egli, a prescindere dalle sue vere o presunte qualità retoriche, venga adottato dal pubblico. I media audiovisivi rispondono dunque a un bisogno apparente d'equilibrio tra prossimità (virtuale) e separazione (sostanziale) che il potere, soprattutto quello populistico, si prefigge di mantenere nei confronti dei cittadini.

Dopo che nel primo capitolo si sarà cercato di rivelare la forza normativa, esplicativa e regolativa contenuta nell'immagine del leader e, nel secondo, si saranno condotte una serie di analisi su opere – di finzione e non – che fungano da nesso proficuo tra le altre due parti di cui si compone la ricerca, la terza e conclusiva parte della tesi riguarderà il controllo a cui il leader è sottoposto o si auto-costringe.

In questo senso s'inizierà parlando, in relazione all'idea classica di "sacralità" che dovrebbe di norma appartenere alla figura del capo, di come il suo corpo possa essere controllato e in particolare di come il cinema abbia spesso rappresentato il corpo del potere come involucro intangibile. Agli esempi che avremo portato nella seconda parte – iniziando dall'Andreotti visto da Sorrentino, per finire con un corpo "santo" quale quello dei pontefici (in particolare alcuni dei papati che si alternano nei 100 anni che vanno da Pio IX a Pio XIII) – sono integrati da una ricerca interdisciplinare che abbraccia sia il teatro con A. Artaud, che la pittura con F. Bacon, giungendo alla filosofia di G. Deleuze. Tutti autori che hanno visto nel corpo un elemento che può oscillare tra l'organico e il rifiuto di ogni organizzazione interna a esso (l'organismo).

Quando l'organico trapela, anche sulla scia di quanto detto nel corso della lettura interpretativa de *Il divo*, il rischio è la perdita del controllo e con esso la perdita del potere. È in quest'ottica che viene analizzato un altro film recente come *Frost/Nixon. La sfida* (2008) di R. Howard in cui la mdp si sofferma sul corpo

[5] R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 35.

eccessivamente carico di tic, sudorazione, eccessi d'ira, tensioni che evidenziano e, se vogliamo, svelano come l'ex presidente americano non abbia un perfetto controllo di sé.

Ma il corpo che sfugge al controllo rischia di divenire corpo caricaturale, corpo degli eccessi, che si lascia osservare nel mangiare e che non nasconde la propria organicità (come gli orifizi corporei, la sessualità, le espressioni, i gesti). Ciò può fare di lui un corpo da caricatura che, ad esempio, potrebbe avvicinarlo all'animale. Nella pittura di Callot, Hogarth o dei Carracci, soprattutto di Annibale, si ricorre ai medesimi paragoni uomo-bestia che hanno dimostrato, a partire dalle caricature di Leonardo da Vinci fino alla contemporaneità, di suscitare un'influenza forte e duratura. Sulla stessa linea si pone l'idea di animalizzazione a cui il potere si presta e che ha visto nascere da Hobbes in poi (per finire all'analisi che ne fa J. Derrida[6]) un paragone continuo tra il leader e la *bêtise*. Del resto le immagini che maggiormente ricordiamo di Mussolini a piazzale Loreto portano, anche attraverso l'interpretazione di letterati, a un paragone diretto tra il dittatore italiano e l'immagine di "sconcia bestia" che se ne era voluta dare[7].

Si passa dunque alla fase dimostrativa di come il potere possa subire delle riletture che giungono addirittura alla trasfigurazione grottesca. La ricomposizione o "rilocazione" delle immagini è un altro elemento che sfugge a qualsiasi controllo, anche quando esso è ferreo come nelle dittature. Queste del resto rappresentano un esempio estremo, ma anche indicativo, e a tutt'oggi ancora valido, di una volontà di gestire attentamente la libertà comunicativa. Nel cinema del periodo staliniano, e in particolare in M. Čiaureli (se ne analizza *La caduta di Berlino* del 1949), affiora la contraddizione tra il corpo sacralizzato del dittatore sovietico e quello "caricato" del nemico Hitler, ma la riflessione è sul modo del regista di giocare sul simulacro realista dell'uso di immagini di repertorio che vogliono suggerire un'oggettività che contrasta con i fatti realmente accaduti e con l'immagine data ai due capi.

A questo punto la domanda che ci si pone è se sia realistico o minimamente scientifico rileggere – sulla scia degli esempi di A. Sokurov e di altri – la biografia o le parti della vita di un personaggio illustre attraverso uno sguardo che potrebbe essere quello di un'individuo qualsiasi (Hegel ci ricorda che nessun uomo è un eroe per il proprio cameriere). È questa una prospettiva che riguarda molto da vicino la comunicazione odierna dedicata ai leader e non solo a quelli contemporanei.

---

[6] J. Derrida, *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2009.
[7] Si citeranno a tal proposito autori come O. Del Buono, C.E. Gadda e L. Meneghello.

In continuità con la prima parte della ricerca sarà interessante ripensare alle considerazioni di Barthes ne *La camera chiara*, e della famosa immagine della madre, non soltanto e semplicemente nell'ottica di un *ulteriore* che viene "verso di noi", ma riesaminarle ponendole in relazione con il corpo del leader, come di corpo a noi noto, in grado cioè di attivare un coinvolgimento anche passionale – euforico o disforico che sia – nel preciso istante in cui lo si riconosce. Il corpo del leader è dunque un corpo patemico e "familiare" al nostro sguardo e ciò conferma anche la lettura normativa che se ne farà: di corpo in grado di assumere per lo spettatore un valore d'ingiunzione comportamentale. A tal proposito riteniamo sia a tutt'oggi utile rileggere il passato attraverso l'immagine reiterata e centrale che si fa del corpo del capo nelle dittature e confrontarla con quella delle odierne democrazie ad alto tasso massmediatico.

Partendo da queste considerazioni, è intuibile che il discorso giunga, nell'ultima parte della ricerca, a interrogarsi su ciò che accade nella contemporaneità. Da una parte c'è il riuso, spesso dissacrante, che ad esempio viene fatto negli spot pubblicitari e nell'arte (si pensi alla *socialističeskij art* – arte socialista – sovietica degli anni '70) delle icone più famose del passato o del presente (come Mao Tse Tung, W. Churchill, Marx, Lenin, Stalin, Che Guevara, Gandhi, Hitler o anche con i leader contemporanei come Sarkozy, Obama, Gordon Brown, Zapatero e Berlusconi), dall'altra c'è lo sguardo dei media sempre più deciso a penetrare nella vita privata di questi leader. Spesso però sono stati loro stessi a "cavalcare la tigre" di una comunicazione che sempre di più si connota come un rovesciamento del *Panopticon* – di cui parlava Foucault – e in direzione di uno sguardo per cui, per citare Z. Bauman, «non sono più i pochi a guardare i molti, ma i molti a guardare i pochi (*Synopticon*) ».

Lo sguardo si focalizzerà a questo punto sull'esempio italiano più recente, ossia quello relativo all'immagine del leader nell'epoca del berlusconismo e sulla strategia comunicativa dello stesso Berlusconi (un fenomeno considerato come indicativo) che pensiamo abbia molti punti di contatto con quella adottata nei reality show Tv: un esercizio d'equilibrio continuamente in bilico tra la finzione e la realtà.

Capitolo primo

CORPI NORMATIVI

“Dobbiamo diventare
il cambiamento che
vogliamo vedere”

(Mahatma Gandhi)

1.1 Il “trattamento” della Storia

Gli esempi che saranno presi a riferimento in questa ricerca sono naturalmente parziali ma cercano di coprire alcune delle principali aree d’indagine sul tema, soprattutto per chi le osserva dal punto di vista delle ricerche sul cinema e sulla fotografia. Un approccio il nostro che, per il tema trattato, non può che fare riferimento a una teorizzazione della storia e a uno studio epistemologico che non ponga in contrasto il dato diacronico con le esigenze di una ricerca che fissi come riferimento il momento storico in cui si compie. L’attenzione verso il dato storiografico rompe solo in piccola parte una prospettiva d’analisi che predilige, come si vedrà nel testo, un approccio di tipo sincronico.

Si è consci che non si può che guardare all’«*oggetto di ieri* nel suo rapporto con un *soggetto di oggi*» e che tale rapporto non possa che rivelarsi come un passato in relazione «di estraneità con colui o con colei che effettua l’osservazione»[8]. Pur consapevoli dell’impossibilità di una lettura attualizzata, non si è però totalmente incapaci - per usare, sul versante del cinema, i termini filosofici di Hans-Georg Gadamer[9] - di accedere a una conoscenza obiettiva del valore d’epoca di quell’*oggetto di ieri*. Uno studio storico condotto con criteri scientificamente validi è fondamentale per comprendere le varianti e le invarianti di senso presenti in testi visivi che, nel nostro caso in particolare, proprio per il loro carattere sociale e politico, mantengono una forte ricaduta anche sul presente.

Si pensi al senso che assume e/o mantiene il corpo del tiranno nella nostra società, nel caso italiano quello di Mussolini, e di come, ad esempio, lo studio di Sergio Luzzatto[10] si mostri come un utile apporto di testimonianze e di indizi per la successiva costruzione di un paradigma teorico sui corpi “assunti” dal potere e specificatamente su quelli “tirannici”. Un circolo virtuoso in cui, a loro volta, tali paradigmi[11] sono indispensabili per attivare campi di ricerca, quesiti, orientamenti nuovi e quindi ulteriori letture - pur sempre *innovanti*, processuali e parziali - dei fatti

---

[8] A. Gaudreault, *Il ritorno del pendolo: storia di un ritorno in forza…della Storia*, in G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 222.

[9] Cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo. Vol. 1: Lineamenti di una ermeneutica filosofica*, Bompiani,Milano 2001.

[10] Cfr. S. Luzzatto, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino 1998.

[11] Si intende per paradigmi la definizione che ne dà Thomas S. Kuhn di *acquisizioni generalmente riconosciute* che per un certo periodo forniscono un modello di problemi e soluzioni accettabili a chi pratica un campo di ricerca.

storici.

L'analisi comparativa tra media, che lo studio dell'immagine del leader sembra per sua natura agevolare, può considerarsi proficua proprio perché intesa quale parallelo tra linguaggi che si «affrontano […] come processi semiotici diversi che in questo *affrontamento* esaltano le loro differenze e ravvivano le loro capacità di produrre senso»[12]. La ricerca sull'immagine del potere è in questa logica un percorso pluridirezionale.

Immagini di diversa natura come possono essere quelle di finzione, confrontate con quelle registrate "dal vero", con i leader autentici. La difficoltà dell'*ekfrasis* propria del mestiere di chi fa analisi, riguarda la scelta dei modi e la complessità insita nella descrizione verbale delle immagini. E uno studio che prende a riferimento l'immagine fissa della fotografia insieme a quella in movimento del cinema, vive di questa difficoltà. Si tenga dunque conto delle logiche differenze che si possono riscontrare tra le prime - cioè di immagini centripete[13], tendenzialmente concluse in sé e che dunque concentrano l'occhio sulle parti di cui si compongono - e i fotogrammi in sequenza di un ventiquattresimo di secondo, che permettono all'occhio di fare solo in parte opera di *scanning* e lasciano piuttosto spazio, per dirla con Jacques Aumont, a delle *impressioni d'insieme*[14]. E ciò naturalmente agisce, come ci ricorda Susan Sontag[15], anche sulla memoria che conserva lo spettatore dei diversi generi di immagine.

La scelta è quella di lavorare su dei prelievi esemplari piuttosto che su dei contributi ampi e sistematici, anche se ciò talvolta comporta il rischio di eccessive generalizzazioni o di lasciare delle parti non compiutamente indagate. L'intenzione è pertanto quella di lavorare su opere o segmenti di film che divengono componenti rilevanti e carichi di senso, là dove crediamo si trovino gli elementi che danno significato al film. La significazione infatti può celarsi anche dietro un dettaglio, ma è il testo nel suo insieme, nei segni manifesti quanto in quelli più velati, a conferire validità all'analisi. Piuttosto che di dettagli preferiamo infatti parlare di *spunti*, che aprono a un'*interpretazione* che assume i connotati di un *processo* che avanzi attraverso l'esposizione di *tesi comprovabili* e non sia soltanto, come nell'accezione medico-anatomica del termine «processo», una semplice "escrescenza" o una

---

[12] G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993, p. 36 [corsivo aggiunto].
[13] Nella accezione usata in G. Curtis, *Lo sguardo negato. Alterazioni dell'immagine audiovisiva*, ETS, Pisa 2007, p. 163, nota 105.
[14] J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991, p. 53.
[15] S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1979.

“sporgenza” sul corpus testuale.

Cercheremo perciò di cogliere quelle complessità e quegli elementi che, emergendo dalle stratificazioni dei testi, saranno utili alla comprensione delle scelte compiute e ai caratteri assunti nella rappresentazione del leader nelle diverse opere. Noi preferiamo parlare di *rilievi* o *punti in rilievo* all’interno del fluire costituzionalmente narrativizzato della costruzione filmica. Del resto ogni discorso sull’anti-narrazione appare particolarmente opportuno quando si parla delle esperienze visuali contemporanee, caratterizzate in buona parte dalla presenza degli strumenti digitali. Possiamo pensare a questi “punti in rilievo” come al *kairós*, al “momento opportuno”, quello che dà gli spunti all’analisi.

Nel cinema, così come nella musica, gli accenti ritmici divengono un “segnale” per lo sguardo dello spettatore che avverte di trovarsi di fronte ad una *sottolineatura di senso*. La differenza, rispetto alla scansione narrativa nel cinema classico, è che l’accentuazione ritmica, ottenuta per mezzo di immagini, soprattutto se rielaborate, riguarda poco o nulla il narrativo, ma assume carattere di mutamento sui modi percettivi dello spettatore, attraverso un’azione che fa riferimento al suo lato più strettamente sensoriale e nervoso.

Punti dunque *densi di senso*, che *marcano l’importanza del livello plastico*[16] del film e che, si può affermare, sono decisamente pertinenti alla significazione dell’opera. In tali casi ci troviamo di fronte a immagini che attraverso una *messa in rilievo visiva* agiscono sullo spettatore tramite il sistema nervoso, per poi sollecitare un più ampio processo interpretativo e, di conseguenza, non fanno che alterare e dilatare il processo di acquisizione dell’immagine stessa[17]. È una visione che pertanto modifica, in particolare, il modo di percepire il movimento nell’inquadratura e la sua resa spazio/temporale, cosa che richiederebbe allo spettatore tempi di fruizione più lunghi.

I rilievi possono costituirsi tanto come *impressione* con un’origine addirittura artistica, quanto come elemento funzionale all’assunto fantastico, visionario o grottesco della narrazione, come vedremo nell’analisi de *Il divo* (2008) di P. Sorrentino (§ 2.1) e in quella del film del 1976 di E. Petri *Todo modo* (§ 2.2) o,

---

[16] N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino 2003, p. 273.

[17] Dice Deleuze «La sensazione non è solo tutto il contrario del facile, del definito, del cliché, ma anche del “sensazionale”, dello spontaneo, ecc. La sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale, “l’istinto”, il “temperamento”, tutto un vocabolario comune al Naturalismo e a Cézanne), e una faccia rivolta verso l’oggetto (“il fatto”, il luogo, l’evento)» (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 85).

ancora, nel momento in cui tratteremo del leader nei documenti storici (§ 3.3). E in queste opere uno dei modi per renderle più dense di significati è quello in cui la relazione tra immagine e narrazione si fa più incerta, e con essa anche le ragioni che muovono il personaggio di potere. A seconda dell'ottica con cui osserviamo il film, i punti di rilievo possono mutare e riguardare il piano plastico, narrativo, luministico, tematico e addirittura musicale, di certo ciò accade ogni qualvolta una sequenza si separi otticamente dal regime visivo imposto dal testo fino a quel momento.

1.2 Quattro 'p' per definire un leader

1.2.1 Personalizzazione

Il campo d'indagine è quello dell'immagine dei leader, soprattutto di quelli politici, divenuto in questi ultimi anni, anche per la progressiva personalizzazione della politica, una ricerca che non può lasciare indifferenti gli studiosi dei media visivi.

Rispetto agli Stati che prevedono l'elezione diretta del capo dello stato, la *personalizzazione* della politica è un fenomeno che in Italia è avvenuto con gradualità dall'inizio degli anni Ottanta. Ciò ha portato nel tempo, e soprattutto nell'ultimo decennio, a un incremento di studi e analisi, anche giornalistiche, sull'immagine che l'uomo politico dà di sé. La fine del legame tra potere ed élite culturale e l'affermazione del potere legato sempre più al gotha dell'economia - soprattutto filtrata attraverso il controllo dei mezzi di comunicazione e quindi della cosiddetta "opinione pubblica" (termine che anch'esso andrebbe ripensato per l'eccessiva ampiezza e vaghezza di senso) - si accompagna a un'epoca in cui i corpi, soprattutto quelli dei leader, sono sempre più scrutati e analizzati fin nei minimi particolari. Si comprende quale sia il senso di una ricerca di questo tipo che parla dei mutamenti delle forme di comunicazione, pur senza ricorrere ad alcun eccesso di determinismo tecnologico o mediatico.

Tutto questo non esula dal farci notare come tali fenomeni abbiano comportato un ben più profondo mutamento dei costumi che ha riguardato in prima battuta proprio la stampa la quale, nelle sue modalità di lavoro, sembra sempre più assomigliare a una trasposizione in lingua scritta dell'immagine di un leader. È con questa specie di *ipotiposi* si pensa di pronosticarne e giustificarne al contempo il

successo o la sconfitta, oltre che prefigurarne l'operato o, ancor peggio, le qualità morali. Questo meccanismo segna, paradossalmente, un ritorno agli stereotipi fisiognomici, spesso celati sotto uno strato di riflessione su quella sfuggente definizione di 'carisma'.

Con il tempo è così venuta meno l'antinomia tra *spazio pubblico* e *spazio privato* per cui, anche in Italia, il secondo ambito è sempre più determinante nel giudizio dei leader. Ciò vale naturalmente per il settore della politica, ma potrebbe valere anche per la competizione continua che si gioca in altri campi come quello della finanza, dello spettacolo e dello sport, per tenere nascosti i gusti e comportamenti, spesso riguardanti la sfera sessuale, dell'individuo noto.

Parlando delle forme di comunicazione della contemporaneità non si può prescindere dalla consapevolezza che esse si strutturano sempre più in modo da aggregare funzionalmente sistemi linguistici diversi, componendosi così attraverso segni in grado di combinarsi con maggiore libertà rispetto al passato e rivelando una varietà di possibili associazioni su diversi piani del senso. Un testo che dunque non può prescindere da un'attenzione nei riguardi delle altre discipline che tanto hanno approfondito il tema rispetto a quanto poco se ne è scritto nel campo degli studi sull'immagine. Si tenta così una visione d'insieme sulla rappresentazione del corpo del potere.

Il leader si configura dunque sempre più come un "accentratore" di elogi e di critiche, come chi è posto costantemente all'attenzione dell'opinione pubblica, "gestisce" i sondaggi d'opinione e l'*agenda setting*. La sua immagine istituzionale è inestricabilmente legata con le scelte di comunicazione, anche se spesso sono quelli che i sociologi chiamano *indici periferici* - criteri superficiali - a determinarne l'immagine consolidata.

Fermi restando alcuni assunti di base, tale immagine cambia gradualmente, man mano che cambia anche il modo d'intendere il potere. È un *work in progress* che in alcuni periodi subisce delle accelerazioni e dei mutamenti di paradigma dovuti a periodi rivoluzionari o a profondi cambiamenti che si operano nel corpo sociale. Si pensi ai profondi sconvolgimenti che hanno segnato il XX secolo tanto nel campo della comunicazione, quanto in quello politico, la nascita di forti tensioni sociali e di altrettante spinte totalitarie. Questi cambiamenti hanno dato linfa alle ricerche legate alla comunicazione politica e, soprattutto in epoche recenti, a un nuovo interrogarsi sulla sostanza su cui si regge l'immagine del potere, su come abbia preso "corpo" e

sul modo in cui viene comunemente intesa dal cittadino.

L'immagine del leader è uno dei modi preferenziali con cui una società esprime un'idea del potere[18] ed è, per andare nello specifico politico, il modo con cui i rappresentanti dello Stato costituiscono e modificano i rapporti e le interrelazioni tra il loro corpo di "leader", le istituzioni e i cittadini. Per ampliare ulteriormente il discorso possiamo dire che si tratta di modi con cui la società entra in relazione con se stessa, non semplici specchi, ma piuttosto spettacolari *specchi magici*[19].

Per questo motivo è d'obbligo far notare che il cinema stesso si fa talvolta portatore di uno sguardo fortemente orientato al maschile. È frequente infatti che, anche nel caso si girino film incentrati su importanti figure femminili, come nell'opera di Margarethe von Trotta del 1986 dedicata a Rosa Luxemburg[20], ci troviamo di fronte a una sceneggiatura costruita in maniera ambigua, perché fatta in modo da rendere un intreccio che oscilli continuamente tra questioni d'interesse pubblico e vicende strettamente private. Anzi, il personaggio della Luxemburg, che avrebbe dovuto rendere lo spirito della filosofa tedesca, fu invece «ritratto prima come donna, poi come militante, mai come uno dei più importanti teorici marxisti della prima parte del XX sec.»[21].

Tutto sommato nulla di nuovo se si pensa che i film dedicati ai leader sono nella gran parte dei casi, soprattutto se si parla d'individui di potere, opere che hanno al centro una figura maschile. Del resto non molto è cambiato con il tempo se è vero, come ricorda Veronica Pravadelli in relazione al cinema classico americano, che «il film d'avventura e *quello biografico sono generi prettamente maschili*, in cui le donne vengono relegate a ruoli del tutto secondari»[22]. E il potere accentua questa distinzione dal momento che, come afferma Laura Mulvey, «l'uomo controlla la fantasia filmica ed emerge anche come rappresentante del potere […]. Il suo potere di controllare gli eventi coincide con il potere attivo dello sguardo erotico, ed entrambi conferiscono un gratificante senso di onnipotenza»[23]. Il modello stabilizzato del cinema pretende che sia preferibilmente, se non unicamente, l'uomo a compiere

---

[18] A tal proposito si veda E. Landowski, *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999.

[19] Rimando a tal proposito ai testi antropologici di Victor Turner e alla sociosemiotica di Erik Landowski (In particolare *Les interactions risquées*, in «Nouveaux actes sémiotiques», numero monografico 101-103, 2005).

[20] *Rosa Luxemburg* (*Rosa L.*, Cecoslov./RFT 1986)

[21] Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento,* La Nuova Italia, Milano 2001, p. 186.

[22] V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, p. 103 [corsivo aggiunto].

[23] L. Mulvay, *Visual pleasure and narrative cinema*, in «Screen», a. 1975, n. 16/3, p.12.

l'azione principale e spesso accade quanto detto per *Rosa Luxemburg*: la dimensione femminile, i suoi amori, il suo sentimentalismo devono avere una posizione preminente rispetto alla valutazione intellettuale.

1.2.2 Potere, propaganda, persuasione.

Il leader ha un potere e il potere c'è laddove si sviluppa un "disporre" del mondo, una capacità di governare e di produrre, di esercitare insomma un dominio. Occorre però precisare che per "corpi del potere" non intendiamo letteralmente dei corpi dotati di potere, come potrebbe far pensare il fatto che si ritenga utile trattare - seppur in breve - anche del carisma, ma di corpi d'individui che hanno una qualche posizione di potere soprattutto nel campo economico, politico e religioso.

Per leader si intende un personaggio autorevole in campo politico, industriale, religioso o culturale, in grado di rappresentare una sorta di guida morale, o per le sue qualità carismatiche o, più semplicemente, per il fatto di essere in vista. Leader può essere anche una personalità di riconosciuta statura culturale, in grado di orientare con le sue idee il pensiero corrente delle masse, ma particolare attenzione sarà dedicata, in questa sede, al leader come *corpo espressione di potere*. In questo senso può esserci utile tenere a mente quanto affermato da Michel Foucault e cioè che il potere controlla i corpi dei suoi sottoposti. Soprattutto in considerazione delle interrelazioni "corporee" che intervengono tra i capi e chi è loro subalterno (§ 1.4.2). Se il potere è «disseminato, incarnato nei corpi e nelle pratiche dei cittadini […] tale potere (acefalo e incorporeo) penetra anche tra le carni dei detentori della leadership, nell'epoca della loro "riproducibilità tecnica"»[24].

Un discorso sul leader collima spesso con un discorso sulla propaganda e il potere il quale, nell'ampia accezione che ne dà nel tempo Foucault, plasma e agisce sui corpi. Gli studi sulle forme della persuasione hanno riportato ad esempio alle basi della retorica e allo studio delle strategie linguistiche e discorsive che con essa si attivano per produrre argomentazioni persuasive. Si è ripescata la terminologia dei sofisti, i quali parlavano di "fascinazione" e "seduzione" della parola per articolare una spiegazione che renda e definisca un sostantivo forse più usato, ma non meno fumoso, quale quello di "carisma", su cui si tornerà a breve.

---

[24] F. Boni, *Il corpo mediale del leader*, Meltemi, Roma 2002, p. 14.

Quando storicamente si è fatto riferimento alla persuasione in relazione alla società di massa, si è iniziato a parlare di propaganda. Con la comunicazione indirizzata a una "massa" di persone, fin dai primi decenni del secolo scorso si è manifestata la consapevolezza che gli individui posti in gruppo, mostrano un mutamento d'atteggiamento e in particolare una diminuzione delle capacità di scelta autonome, a favore di comportamenti uniformanti.

La Germania e l'Unione Sovietica del '17 e del '18, gli Stati Uniti degli anni '20 sono altrettante tappe – e motivi – di questa crescente attenzione verso la propaganda che faranno da apripista a una nuova, più consapevole e "controllata" gestione della comunicazione attuata dai regimi dittatoriali tra le due guerre mondiali.

Opere come *Psicologia delle folle* di Gustave Le Bon, datata addirittura 1895[25], erano utili per fornire, a chi gestiva il potere, indicazioni e suggerimenti sui modi in cui le masse potevano essere condizionate. Questo fatto trova riscontro, spesso esplicito, anche negli scritti tanto di Mussolini quanto di Hitler, i quali trassero certamente ispirazione da un testo di questo genere[26]. Il concetto alla base di molte delle scelte propagandistiche attuate in quegli anni dipendeva dal fatto che la massa era considerata un insieme uniforme di persone pronte a essere orientate in una certa direzione sulla base di scelte semplici, poco cognitive, ma soprattutto emotive. Ecco che subentra così la forza di chi è in grado di far riferimento alla dimensione patemica dell'individuo e della società.

Nel nazismo la propaganda, affidata a Joseph Goebbels, utilizza le manifestazioni spettacolari per costruire un'immagine del regime – e con essa della Germania – quanto più possibile facile e gradevole da comprendere per le masse popolari. Tutti i mezzi di comunicazione sono arruolati a tale scopo e tutti si mostrarono controllabili e funzionali al raggiungimento degli obiettivi prefissati. Al di là del cinema, della radio, del teatro anche l'architettura, le manifestazioni sportive, politiche e d'intrattenimento – e perfino la grafica adottata sui manifesti che pubblicizzavano tali eventi – erano in grado di mostrare una coerenza e omogeneità d'insieme che oggi, con linguaggio da studiosi di marketing, potremmo definire come il frutto di una valida scelta d'*identità visiva* attuata dai regimi fascista e nazista.

Anche nella comunicazione politica messa in atto nelle democrazie non mancano naturalmente delle scelte strategiche che si richiamano a tali assunti. Come nei regimi, anche nelle società democratiche si è assistito alla personalizzazione

[25] G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, TEA, Milano 2004.
[26] Si veda a tal proposito N. Cavazza, *Comunicazione e persuasione*, il Mulino, Bologna 1997, p. 12.

della politica e ciò è avvenuto in particolare nei sistemi maggioritari che tendono ad accentrare la scelta sul singolo leader piuttosto che sul partito, sull'idea di Stato o sulle forze che compongono la coalizione. Questo in linea generale si è accompagnato a una spettacolarizzazione che, come detto, pone al centro del discorso la leadership e con essa la strategia comunicativa che fa riferimento alle ricerche proprie del marketing[27].

Nel tempo sono così nati quei concetti alla base dell'analisi sociologica come quelli di *opinion leaders* o, soprattutto nel campo della persuasione, di un ordine delle priorità (l'*agenda setting*) che condiziona la percezione che il cittadino ha delle vicende che riguardano la sfera pubblica. A ben vedere concetti e termini che mantengono nel tempo ancora una centralità nell'analisi che viene fatta dell'influenza che la comunicazione ha sulla sfera politica. Questo è tanto più vero se si pensa che con il mutamento degli strumenti della comunicazione a disposizione della politica i politologi hanno iniziato a parlare di «videopolitica», entrando sempre più con decisione in altri ambiti che appena alcuni decenni fa sembravano estranei a quelli di loro pertinenza: si pensi alla deriva spettacolare dell'informazione politica. In questo campo è così divenuto sempre più scontato parlare di immagini legandole alla velocità e alla frammentazione dei discorsi, alle affermazioni ad effetto e al proliferare di una comunicazione sempre più caratterizzata dalla concisione degli slogan.

Al di là però dell'interesse su quanto si traduca in forme di persuasione - le quali circondano il nostro vivere e interessano ambiti di studio quali la sociologia, la filosofia, la psicologia, la politologia, l'antropologia etc. - la nostra ricerca si concentra sul corpo nell'immagine. Non desideriamo infatti interessarci più di tanto al potere come di una storia fatta di alterne dottrine politiche - anche se per forza di cose se ne deve tener conto - e neppure vogliamo limitarci a un discorso sugli enunciati intorno a esse. Il potere ha del resto un'ampia varietà di modi di agire sull'individuo, modi che vanno al di là dei dati storici, ma si imprimono sul corpo stesso formando una sintassi complessa, specie se si parla dei corpi legati alla politica. È un discorso che non riguarda soltanto l'apparato strettamente governativo, anche se, naturalmente, con il tempo chi si occupa di comunicazione ha sempre più chiara la convinzione che il potere sia connesso in modo indissolubile alla gestione dei mass media.

[27] Per una sintesi di tali tendenze si veda E. De Blasio, *Marketing politico*, in D.E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009, pp. 1185-1200.

1.3 Leader e Carisma

Vediamo intanto di definire cosa s'intende per carisma. Uno studioso come Max Weber che ha indagato a fondo, da una prospettiva sociologica, i fenomeni che riguardano gli uomini, il potere e la società, dà al carisma il senso di «una qualità ritenuta straordinaria» per cui una personalità «viene creduta [esser dotata] di forze e proprietà soprannaturali o sovrumane, o almeno specificamente eccezionali, non accessibili agli altri, oppure come inviata da Dio o rivestita di valore esemplare»[28]. Una definizione partendo dalla quale è possibile tentare una breve descrizione dell'evoluzione storica e visiva di questo concetto - che si sviluppa in particolare tra Ottocento e Novecento - per arrivare ai nostri giorni ed esaminare il significato che in epoca delle nuove tecnologie della comunicazione - si pensi al Web - si può dare al carisma e, almeno in parte, cercare di capire quale ruolo possa giocare in una realtà come la nostra, carica d'immagini poste in una rete globale e digitale, che qualcuno definirebbe "liquide", e chiederci in che modo i media possano influenzare o addirittura creare una figura carismatica.

«Carisma» è termine di derivazione antica e in particolare greca, da χαρις, che significa *grazia* e indica raffinatezza e sensibilità artistica, tanto che le Grazie (Χαριτες) sono considerate delle divinità minori, immaginate come graziose fanciulle, dotate di luminosità, le Muse, che presiedono all'attività poetica e che pertanto vengono invocate dai poeti nei proemi per averne protezione.

Nel mondo cristiano, già con Paolo di Tarso il termine carisma subisce un cambiamento di significato, assumendo la connotazione di grazia in quanto dono divino, dono elargito da Dio al credente per essere a sua volta donato e messo al servizio del prossimo. I carismatici sono infatti persone che posseggono doni particolari, che consentono loro di agire in modo pressoché miracoloso, in quanto possono guarire, predire, suscitare consensi ed essere riconosciuti come capi, ma ciò che li caratterizza è la piena disponibilità e l'esigenza di porsi al servizio degli altri. La stessa autorità di governo viene riconosciuta dalle prime comunità cristiane come un carisma, in virtù di una vocazione data da Dio. Il capo del cenobio è un rappresentante di Dio e pertanto i suoi ordini devono essere rispettati

Oggi, in genere si parla di persona carismatica in riferimento a leader politici o

[28] M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschatt*, Tübingen 1980 (1922), p. 140; trad. it. citata in, *Economia e società*, a cura di P. Rossi, 5 voll., Milano 1980.

statisti, che hanno segnato e influenzato, positivamente o negativamente, gli eventi storici o a personaggi del mondo artistico e dello spettacolo, che hanno caratterizzato e lasciato un'impronta personale nell'ambito della cultura, o a dirigenti e manager nel settore pubblico e privato.

1.3.1 Un carisma multidisciplinare

Tra i vari studi sul carisma e le sue implicazioni storiche, sociali e antropologiche, sono in particolare qui utili da ricordare, oltre a quelli di Weber, anche le interpretazioni date da David Émile Durkheim e Marcel Mauss. Ma la forte attenzione verso tale termine non ha lasciato indifferenti neppure gli studiosi delle discipline psicologiche che vi hanno visto la capacità di esercitare una forte influenza sugli altri, di trascinare e persuadere grazie a delle doti che possono essere di varia natura: riguardanti l'uso della parola, l'aspetto o la personalità.

Secondo la concezione di Weber l'autorità carismatica si contrappone alle forme di potere tradizionali, caratterizzate dalla stabilità delle strutture burocratiche e da una gerarchia di cariche ben organizzata, poiché rappresenta una forza profondamente innovativa, che rompe con il "quotidiano" e l'"ordinario", per lasciare spazio allo "straordinario" e fa dell'operato del capo una missione di vita, in grado di coagulare intorno a sé una moltitudine di seguaci, senza i quali l'attuazione del carisma sarebbe impossibile e dai quali soltanto può provenire l'unica forma di legittimazione. Ovviamente con il passare del tempo la sua "rivoluzione" perde il carattere della straordinarietà e si routinizza, e anche questo processo rappresenta un momento pragmatico.

Nel momento in cui Weber scrive sul carisma tiene presenti le congetture di Marx e di Nietzsche sulle masse che, sebbene originate da premesse profondamente diverse, concordano sul presupposto della loro influenzabilità e plasmabilità, che sono condizioni imprescindibili per la rivoluzione operata dai demagoghi.

Il capo carismatico, secondo Weber però, si differenzia notevolmente dal superuomo di Nietzsche, che non è tale per il fatto di possedere doni divini, ma per la sua capacità di leggersi dentro e di individuare le sue potenzialità, traducendole in atti, mentre nella concezione weberiana è forte la componente religiosa del dono

insita nel concetto di carisma, che si traduce in vera e propria “vocazione”, nel senso che - almeno in apparenza - pone il leader al servizio dei suoi seguaci.

Questa tipologia del capo carismatico con l’avvento dei regimi totalitari del primo Novecento dimostrerà, secondo Luciano Cavalli[29], anche la pericolosità in essa insita, e anche il dopoguerra e tutta la fase del post-colonialismo, vedono l’affermarsi di figure di capi molto imponenti in Asia, America Latina e Africa. Secondo Cavalli, che ha effettuato profondi studi sulle teorie di Weber, l’affermazione di un leader carismatico è legata a un momento di eccezionalità, di crisi, che rende possibile l’affermarsi di un capo carismatico. Secondo tali ipotesi «le irruzioni del carisma sono precedute da mutamenti di varia natura: crescite demografiche spropositate e massicce dislocazioni di popolazione, rapidi e disordinati processi di inurbamento, disorganizzazione e decadenza economica, rivolgimenti nella struttura sociale o politica»[30]. E naturalmente incidono nel corso della storia anche le guerre o le invasioni straniere: è tale infatti la condizione presente in Palestina quando Gesù inizia la sua predicazione, o quella dei paesi arabi nel tempo in cui vive Maometto, nonché quella dell’Urss di Lenin e Stalin o della Germania di Hitler. Una caratteristica infatti accomuna i vari personaggi carismatici, e cioè il fatto che il loro carisma si manifesti spesso in condizioni di opposizione a un ordine stabilito, la cui autorità appare minata e che in seguito al loro intervento non potrà più essere ripristinato il vecchio sistema sostituito, ovviamente, da un nuovo ordine.

L’affermarsi quindi di un leader carismatico presuppone la compresenza di due realtà dicotomiche, e cioè *la distruzione e la costruzione*, come si può notare da molte vicende storiche, quali quelle legate a nomi come Gandhi, nell’opposizione al colonialismo inglese, Che Guevara, per la sua rivoluzione antimperialista o a Mandela per la lotta all’apartheid in Sudafrica[31]. Naturalmente sono capi carismatici anche Mussolini e Hitler, leader politici giudicati storicamente in maniera molto negativa, ma intorno ai quali l’attenzione, e talvolta la considerazione, soprattutto nei periodi pre-bellici, è stata altissima. Vedremo in seguito come essi si sono confrontati, attraverso le rappresentazioni - spesso anche caricaturali - e le auto-rappresentazioni, con il cinema e la fotografia.

Restando nel campo socio-antropologico Durkheim proietta invece l’esperienza carismatica nella dimensione della collettività, nel senso che l’individuo tenderebbe di

---

[29] L. Cavalli, *Carisma. La qualità straordinaria del leader*, Laterza, Bari 1995, p. 10.
[30] *Ibid*., p. 25.
[31] Cfr. E. Pasini-F. Natili, *Carisma. Il segreto del leader*, Garzanti, Milano 2009.

per sé a isolarsi e ad agire unicamente in modo individuale, ma è solo dall'interazione tra gli individui che si sviluppa «un principio creativo che scaturisce da un'energia spontanea, capace di integrare le dimensioni individuali attraverso una rete di significati che vengono così condivisi»[32]. La dimensione collettiva assume pertanto una valenza religiosa, nel senso che assume un potere religante, come del resto accade nei rituali collettivi, da cui si origina una sorta di energia in grado di abbattere i confini tra le persone.

È chiaro che ciò avviene con più difficoltà nelle società moderne, dove l'individualismo è molto forte. Per Mauss infatti lo studio del carisma può partire da prospettive totalmente antropologiche, prendendo cioè spunto dalle ricerche sul dono presso alcune tribù della Polinesia e della Nuova Zelanda[33]. Dal momento che il dono è un elemento fortemente vincolante, che lega in rapporti di reciprocità, è evidente il nesso tra dono e carisma: entrambi sono in grado di attivare «un circuito di energie collettive che innestano processi di cambiamento e possono avere un elevato potenziale trasformativo»[34].

Molti studiosi, riflettendo sul caso di Hitler, hanno elaborato teorie che affondano le radici nella psicologia, per cui il capo carismatico è stato a volte considerato un nevrotico, sul quale avrebbe inciso un rapporto non equilibrato e sereno con i genitori, o fortemente convinto della presenza nel mondo della dicotomia Bene-Male, a cui segue l'identificazione nell'uno e la lotta contro un Nemico a tutti i costi presente, lotta a cui trascina chi lo circonda con il fascino della sua persona e con le sue capacità persuasorie. Questi disturbi della personalità che possono favorire l'emergere di capi pericolosi hanno indotto psicoanalisti come Heinz Kohut e sociologi come David Riesman a considerarne responsabile la società moderna occidentale, spiegando così anche la disponibilità all'«abbandono totale allo "straordinario"»[35], che caratterizza appunto il comportamento dei leader carismatici.

---

[32] C. Lindholm, *Charisma*, Basil Blackwell, Oxford 1990, citato in E. Pasini-F. Natili, cit., p. 30.
[33] Si veda a tal proposito M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 2002; tit. orig. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, I ed. 1925.
[34] E. Pasini-F. Natili, cit., p. 36.
[35] L. Cavalli, cit., p. 43.

1.3.2 Carisma e new media

Cavalli sostiene che nell'ambito della democrazia attuale si sia venuto a creare il fenomeno della "contraffazione del carisma", ciò grazie agli effetti dei media, che tendono a esaltare le qualità fisiche e gli aspetti particolarmente piacevoli di un carattere, piuttosto che le doti più opportunamente richieste a chi ha incarichi di potere[36]. Si ha a che fare con processi comunicativi, in cui degli esperti e curatori dell'immagine preparano dei modelli comportamentali per i leader, in gran parte candidati politici, con un risultato tale da suscitare un consenso diffuso, seppur piuttosto acritico. È naturale che questo tipo di carismatico segue i sondaggi, si adegua ai luoghi comuni e al sentire della massa. Secondo Weber «l'illuminazione carismatica della ragione»[37] avrebbe prodotto una diminuzione del carisma, ma già nel '95 Cavalli prefigura un'Europa in cui i fenomeni delle immigrazioni, delle disparità sociali, degli scontri etno-culturali (e religiosi, aggiungeremmo col senno del poi), dell'inquinamento con conseguente perdita di "equilibri cosmici", e delle strutture atomiche, siano tali da favorire "lo straordinario" e quindi l'affermarsi dell'elemento carismatico, nella sua componente meta-razionale.

Bisogna precisare tuttavia che lo sviluppo del mondo del Web e delle nuove tecnologie della comunicazione non ha determinato, come temuto, un irreversibile solipsismo in cui il reale è sostituito con il virtuale ma, «al contrario, il mondo del Web si è rivelato sin dall'inizio – e continua a rivelarsi – un grande motore di creatività, una fonte inesauribile di nuovi "fenomeni carismatici"»[38]. Mezzi comunicativi come *You Tube*, *Wikipedia* e più in generale i *social networks* sono in grado di tradurre e diffondere un'idea individuale in progetto collettivo, creando forme di scambio e relazioni di reciprocità simili a quelle che si determinano attraverso il dono e il baratto. Si verifica pertanto una saldatura tra antico e moderno confluente nel digitale, che propone il perpetuarsi della tradizione da una parte e la possibilità del cambiamento dall'altra. È all'interno di questa dialettica che il carisma fa la sua comparsa, conglobando in sé le inquietudini e le ambiguità della nostra società postmoderna. In una prospettiva più attuale il carisma rappresenta un progetto di creatività che riesce a sganciarsi dal singolo individuo e dalle sue doti "magnetiche",

[36] *Ibid.*, pp. 92-93.
[37] M. Weber, cit., p. 94.
[38] E. Pasini-F. Natili, cit., p. 42.

per rendersi condivisibile e catalizzare intorno a sé gli "elementi fluidi della realtà"[39].

Un altro elemento essenziale è che il leader carismatico lavori su una prospettiva a lungo raggio, ciò significa che - come afferma Vittorio E. Parsi - «*l'azione carismatica è efficace nel presente perché riesce a rappresentare il futuro, a renderlo immaginabile e possibile*». La politica agisce proprio in questa sfera d'azione, ponendosi come obiettivo quello di «*trasformare una visione del futuro in un percorso possibile*, di renderlo comprensibile come terreno di azione, di farsi carico del fardello dell'incertezza e dell'insicurezza intorno al futuro»[40].

Tutto questo, crediamo, si traduce visivamente per mezzo di corpi bloccati e dinamici al contempo, attraverso gesti e sguardi che paiono indicare e guardare in una direzione che gli altri ancora non riescono a vedere. Come quelle impressioni visive a cui tanto peso dà Carl Gustav Jung che, in una intervista del 1938, paragonando Hitler a Mussolini e Stalin, aveva definito lo sguardo dell'oligarca tedesco simile a quello di un "veggente" o di uno "sciamano". E se Mussolini era indicato dallo psicanalista svizzero come «l'uomo della forza *fisica»* («Lo si avverte immediatamente appena lo si guarda. La sua corporatura dà un'idea di muscoli robusti […] ha la psicologia del capovillaggio»[41]) e Stalin invece come colui che «sta divorando la creatura di Lenin» e aggiungendo «è un predatore; non ha fatto altro che prendersi quello che Lenin aveva creato per affondarvi i denti e divorarlo»[42]. La psicologia di Hitler è, invece, di diverso genere:

> La sua costituzione fisica non dà un'idea di forza. La caratteristica più evidente della sua fisionomia è *lo sguardo sognante*. È questo che mi ha colpito più di tutto nel vedere le fotografie scattate durante la crisi cecoslovacca: *nei sui occhi c'era lo sguardo del veggente*. Non c'è dubbio che *Hitler rientri nella categoria dello sciamano*. […] La caratteristica segnatamente *mistica di Hitler* è ciò che lo spinge a fare cose che *a noi* sembrano illogiche, inesplicabili, stravaganti e irragionevoli. Ma riflettiamo: persino *la terminologia dei nazisti è chiaramente mistica*[43]

Chi con fideismo crede nel leader si aspetta che la direzione del suo sguardo

---

39 *Ibid*., p. 45.
40 *Ibid*., p. 177.
41 H.R. Knickerbocker, *Diagnosi dei dittatori*, intervista a Jung, in W. McGuire, R.F.C. Hull (a cura di), *Jung parla. Interviste e incontri*, Adelphi, Milano 1995, pp. 162-3.
42 *Ibid*., p. 163.
43 *Ibid*., pp. 163-4 [corsivo aggiunto].

diventi un percorso attuabile verso il cambiamento. Sono molte le statue e immagini fotografiche e cinematografiche che figurativizzano e suggeriscono tale concetto, le più frequenti sono in genere quelle dei dittatori che, seppure provenienti da culture spesso molto lontane, fissano in direzione di un luogo ipotetico, nella gran parte dei casi verso un orizzonte alto, come per simboleggiare il distacco dalle contingenze mondane per guardare verso l'utopia.

1.4 Prospettare il corpo

Il corpo è la prima interfaccia tra capo carismatico e popolo, tra leader e spettatore, per questo la ricerca parte dal corpo e dalla sua immagine, ma a seconda del contesto disciplinare e metodologico applicato, il corpo è stato considerato in maniera talvolta radicalmente differente. Ad esempio Durkheim vedeva nel corpo e nella carne dei "fastidiosi" resti pre-sociali, mentre per Weber il corpo è "fisicità" e luogo d'applicazione di norme "razionali".

Nella filosofia marxista - oltre che in Marx, anche in Herbert Marcuse - il corpo è un *prodotto sociale* a cui si applica una disciplina per esigenze *aliene* al proprio beneficio o, come nella sociologia di Norbert Elias, nella *(auto)costruzione* di un *corpo civile* tramite la costruzione di soglie e barriere che delimitino le zone civili e stimabili da quelle incivili. Pierre Bourdieu parla di *habitus* come del modo attraverso cui un essere sociale assorbe e riproduce la cultura dominante e in cui le classi costruiscono i propri gusti e le pratiche individuali.

La sociosemiotica, invece, soprattutto nelle sua parte post-strutturalista ha recuperato le radici fenomenologiche e ha iniziato a considerare il corpo sia nella sua natura di «*fonte-sostrato* della significazione, sia come *figura semiotica*»[44]. Da questa prospettiva inoltre il corpo può essere visto come un oggetto tra altri oggetti, come interfaccia tra noi e il mondo e supporto della soggettività. Una prospettiva utile quando si andrà ad analizzare l'immagine di Mussolini prendendo spunto dalle parole di Italo Calvino (§ 1.7.1).

In questo contesto molto vario rivolgeremo invece un'attenzione particolare al corpo *docile* con cui Foucault definisce il soggetto, il quale viene di continuo attraversato e "plasmato" dal sistema di potere. L'apparato delle pratiche e delle

[44] I. Pezzini, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 25. L'autrice qui recupera e specifica quanto detto da Jacques Fontanille (2004, 24).

tecnologie di cui si serve la bio-politica agisce sull'anatomia del corpo umano e sulla popolazione. Non aderire all'opera di normalizzazione messa in atto dalla *bio-politica* può significare, secondo il filosofo francese, la caduta da parte dell'individuo nella marginalità e nella devianza.

In sociologia se ne dà un significato molto ampio, che solo in parte tocca il dato strettamente religioso, non si tratta infatti tanto di "corpo sacro" ma, citando Georg Simmel[45], di corpo come *sfere d'intimità* che si relazionano con il contesto sulla base di rapporti di *apertura* e *chiusura*, oppure, come nel caso di Erving Goffman, di lettura delle rappresentazioni di *deferenza* e di *contegno* tra individui[46]. Ciò, ad esempio, riporta a un'idea degli attori sociali come di corpi che, attraverso dei riti, vanno salvaguardati da qualsiasi possibile "profanazione" ad opera di altri individui.

C'è la tutela delle relazioni asimmetriche di potere come quelle, ricorda Enrico Pozzi, che coinvolgono il corpo del re, del capo in genere, del leader politico, del leader carismatico, del capo militare, del grande imprenditore, del ricco, talvolta del divo; ma anche il corpo dei più modesti detentori di micropoteri, di carisma "diffuso" (Shils), o di potere transitori[47]. Tutti esempi di corpi che, in piccola o in larga parte, sono *assoggettanti*: il modo con cui sempre Pozzi definisce i corpi "sovrani", in opposizione a quelli *assoggettati*[48] dei sudditi o di chi, in generale, è sottoposto alle leggi e alle regole decise da altri individui.

Anche nel passato ci si è interrogati molto sul corpo, utilizzandolo spesso in modo metaforico e paragonandolo alla struttura sociale e del resto, ancora oggi, ha una sua validità quanto meno lessicale, fare ricorso alla dottrina dell'organicismo, per cui lo Stato è un corpo con i suoi organi: un principio di ordine sociale gerarchizzato e dotato di un coordinamento ben definito. Questo principio parte dall'antichità, fin dall'idea della *polis*, ma nella sua terminologia, anche la Chiesa ricorre a paragoni simili, allorché tra i secoli XI e XII parla di *Corpus Mysticum*, indicando in tal modo il corpo organizzato della società cristiana[49].

Con l'Umanesimo l'attenzione per il corpo del potere comincia a riguardare

---

[45] Si veda G. Simmel, *Sull'intimità*, Armando, Roma 1996.

[46] E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Anchor Books, 1967; tr. it. Id., *La natura della deferenze e del contegno*, in Id., *Il rituale dell'interazione*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 51-61.

[47] Cfr. E. Pozzi, *Il corpo malato del Leader. Di una breve malattia dell'on. Bettino Craxi*, «Sociologia e ricerca sociale», n. 36, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 63-103.

[48] Termini adottati in E. Pozzi, *Per una sociologia del corpo*, «Il Corpo», a. I, n. 2, 03/1994, pp. 130-131.

[49] Qui si omette di parlare dei mutamenti intervenuti nella storia sul rapporto corpo/stato e si rimanda al testo classico di Ernst Kantorowicz del 1957.

anche le figure del potere mondano e non soltanto religioso. E mentre Erasmo da Rotterdam considera il principe il cuore e il "medico" della repubblica, Thomas Starkey parla, ad esempio, per la prima volta della dote della *bellezza* che il corpo del potere dovrebbe possedere, mentre con Machiavelli si ha invece la trattazione della "decomposizione" che rilancia in modo forte il problema della sacralità - anche "laica" - del corpo. Del resto siamo nello stesso secolo in cui Shakespeare, attraverso opere come *Tito Andronico* o in *Riccardo III*, riporta tale tema al centro della riflessione culturale e politica. Intorno al corpo e alla sua natura "fisica", si cominciano così ad articolare una serie di riflessioni dirette e indirette che riportano al problema della caducità umana, in particolare quando essa riguarda i personaggi di potere.

1.4.1 Il corpo notevole del notabile

Al di là di ogni singola analisi, l'obiettivo di questo studio è quello di proporre, partendo dall'individuazione dei fenomeni sociali e dei processi culturali in atto, delle ipotesi più ampie e generali della rappresentazione del leader e del potere. La ricerca delle generalità è dunque il fine principale, che passa però per la ricerca delle particolarità e singolarità degli esempi presi in esame, qualcosa di simile alla *scienza del singolare* perorata da Roland Barthes. Il corpo nell'immagine, del resto, compone e dimensiona più di qualsiasi altra cosa lo spazio ed è al contempo, uno spazio individuato e individuabile. Rappresenta cioè un elemento di specificità che richiede all'osservatore un'attenzione che renda ancor di più suddivisibile lo spazio dell'immagine in unità discrete.

Quanto detto crediamo valga tanto più se il corpo che osserviamo è un corpo noto, un corpo riconoscibile e questo, naturalmente con le dovute differenze, ci porta alla mente proprio quanto detto da Barthes ne *La camera chiara*, nel momento in cui egli pone al centro del suo discorso una fotografia che ritrae un corpo a lui noto per eccellenza: quello della propria madre[50]. Paradossalmente, infatti, in entrambi i casi noi percepiamo un'implicazione patemica che, seppure con diverse "sfumature", è dovuto al fatto di trovarci davanti all'immagine di un corpo che riconosciamo e che ci coinvolge.

Con il senno del poi sappiamo che i linguaggi visivi sono divenuti sempre più

[50] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 69 e sgg.

dei mezzi privilegiati per attivare le riflessioni sull'*assoggettante*[51], ma anche sul contesto sociale in cui agiscono. C'è, tanto nella fotografia, quanto nel cinema - quando non sono strettamente sperimentali fino alla totale astrazione - la natura di mezzi di registrazione e riproduzione di tutte le forme che fanno parte del mondo visibile. Tra queste, ci sono i corpi: l'"entità" che per eccellenza può agevolare un immediato processo di identificazione tra spettatore e personaggio e che si configura come rappresentazione virtuale, oggetto percepito come *presente* e allo stesso tempo *assente*.

Se la fotografia «conserva la traccia di una scrittura d'ombra», come afferma Jean Baudrillard, essa è al tempo stesso «"scrittura di luce", e dunque il segreto di una fonte luminosa venuta dalla notte dei tempi». Il tutto tradotto con strumenti da cui «traspare soltanto l'iperrealtà della tecnica come effetto speciale (lo sfocato stesso è un effetto speciale)»[52]. In questo vediamo però anche un gioco, seppur simulacrale e bidimensionale, fatto di colori, di forme e di volumi. E in questo costituirsi della fotografia in vuoti e pieni, in chiari e scuri è tutt'altro che immune il leader, anzi di tutto questo costituisce una variabile: il "notevole" del "notabile", di colui che è "degno di nota".

Il corpo nell'immagine copre uno spazio, cambia la percezione di un panorama, modifica del resto la lettura e la descrizione analitica di un'inquadratura, diventa un accentratore dell'immagine. Il corpo del leader amplifica tutto questo ed è, in quanto corpo di persona nota, *per eccellenza*, un corpo centripeto. Il funzionamento dell'occhio umano del resto, posandosi preferibilmente su ciò che già conosce e riconosce, agevola questo risultato. Le variabili naturalmente sono infinite: il contesto, il punto d'osservazione, il "portatore" di carisma, la riconoscibilità del soggetto sono tutti elementi che condizionano l'immagine. Il corpo del leader diviene un dettaglio *rilevante* posto all'interno di un'immagine che, come ricorda Baudrillard, è «una visione del mondo nel suo dettaglio»[53]. Potremmo dire che il corpo del fotogenico, del leader e in particolare del carismatico, incidono (se non "influenzano") su ciò che li circonda nell'immagine non meno che nella vita reale. Se la fotografia, soprattutto per il suo essere un particolare dispositivo, non è realtà oggettiva e il corpo del leader non è un corpo qualsiasi (in caso contrario perché farne oggetto di ricerca?), allora le

---

[51] Si pensi alla nascita delle prime forme caricaturali che hanno in Leonardo un nobile precursore (§ 3.2.3).

[52] J. Baudrillard, *Fotografia. L'ombra del reale*, in «la Repubblica», 30.04.2009, p. 47 [tratto da Id., *Ombre et photo*, in F. L'Yvonne (a cura di), *Jean Baudrillard*, L'Herne, Parigi 2004, pp. 231-2].

[53] *Ivi*.

due cose non possono che interagire, e per certi versi confliggere, ma verso una forma rappresentativa con elementi di peculiarità. La persona rappresentata è importante se sappiamo che ricopre cariche di leadership o se non la conosciamo ma, guardando gli onori e le attenzioni a lei attribuite, attiviamo - per citare Aristotele o Charles S. Peirce - un *processo abduttivo* attraverso cui capiamo che si tratta di un "notabile", in quanto è colui che "spicca" tra la massa.

Un elemento che agisce in un punto preciso del film o della fotografia e che finisce per agire sull'insieme, sulla totalità dell'immagine. Una posizione che può ricordare quella di Deleuze, il filosofo che utilizza il cinema perché in esso intravede un valido esempio di totalità. E che se non può avere un'idea del mondo osservandolo direttamente, attraverso il film riesco a percepire qualcosa di "più vero" del mondo reale.

Per il corpo del leader vale dunque ancor di più quanto detto da Barthes: «la Fotografia fotografa il notevole; ben presto però, attraverso un ben noto capovolgimento, essa decreta notevole ciò che fotografa»[54]. Il corpo nell'immagine, al di là di quello "notabile", accentua comunque quel suo possedere i caratteri di "territorio", per adottare una metafora spaziale che ricaviamo da Salvatore Natoli[55], un luogo cioè singolare proprio perché ci consente di rintracciare degli elementi di specificità. Vedremo come, al di là di taluni fattori costitutivi, nei diversi corpi dei leader si rinvengano tali specificità e sono proprio queste a costituire un senso generale e insieme particolare. La normatività nasce da tale assunto, allorché un sistema selettivo si innesta in un processo discorsivo con cui si articola una certa idea di potere. Com'è possibile, ad esempio, considerare il fenomeno berlusconiano o quello di Obama senza interrogarsi su quanta parte sia comune agli altri leader e quanta, invece, sia peculiare al personaggio che lo rappresenta?

1.4.2 Il potere e la disciplina

Può il corpo del leader di potere fare funzione d'ingiunzione comportamentale per i cittadini? Per rispondere proviamo a riflettere - prendendo spunto dalle ricerche di Foucault sull'epoca moderna ma partendo dal XVII secolo - sul fatto che così come lo Stato, e prima ancora la sovranità, controlla il corpo dei suoi cittadini-sudditi, allo

[54] R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 35
[55] S. Natoli, *La verità in gioco*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 75.

stesso modo i corpi, attraverso cui il potere si esprime, divengono figure in cui "specchiarsi". L'idea di fondo è che dal controllo biologico – che punta, sempre nell'idea epistemologica del filosofo francese, a regolare i livelli di natalità, mortalità, salute, longevità, fertilità o alla definizione di ciò che è o non è mentalmente sano, finendo così per vigilare sui comportamenti della massa e dei singoli individui – si passi a *disposizioni* ugualmente indotte: quelle di corpi che il regime politico vigente considera rappresentativi del proprio pensiero sulla società e sul mondo. Un rapporto tra potere e individuo che, anche in questo caso, non ha al centro la *norma* attraverso la conoscenza.

In sintesi Foucault, tra la fine degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, compie una complessa riflessione sul corpo del soggetto moderno immerso nella disciplina a cui il potere lo induce. La disciplina è dunque collegata alle forme di punizione messe in atto e ai modelli educativi, militari, lavorativi e sanitari. Del resto la conoscenza viene attivata attraverso dei saperi con cui il potere definisce, per esempio, ciò che è normale e ciò che non lo è. Da questo assunto egli parte per analizzare le forme ritenute di *devianza*, un principio a cui è direttamente legato il concetto di *resistenza* attuata da chi si oppone all'ordine istituito dal potere. Ma questa resistenza è costituita dal potere stesso in quanto, paradossalmente, ne è il complemento.

Il corpo, naturalmente, è centrale allo studio che Foucault fa sul manifestarsi dei *regimi discorsivi* e sul formarsi delle varie *istituzioni disciplinari*. «I corpi sono le superfici in cui si inscrive il potere», afferma Natoli riferendosi al filosofo[56], e tale considerazione è compiuta nel senso di un nesso tra corpo e dominio.

Secondo tale idea il potere è realtà effettuale, che si esercita e che dunque si compie in quanto «il potere si è addentrato nel corpo, esso si trova esposto nel corpo stesso»[57]. Ciò richiede che si *localizzi* un oggetto su cui il potere eserciti il proprio dominio e che consenta - similmente a un' immagine - di leggervi gli effetti che esso produce.

Adottiamo qui i termini di Foucault in modo non totalmente innocente, le differenze di ottica con cui si guarda al potere sono evidenti. Da parte del filosofo, il potere si traduce nei corpi sulla cui superficie è possibile vederne le tracce. Da par nostro il potere ci interessa non tanto osservandolo direttamente attraverso il corpo, quanto "filtrandolo" per mezzo dell'immagine che del corpo si dà. Dunque i piani sembrano distanti, ma non lo sono poi tanto, dal momento che la rappresentazione

[56] S. Natoli, cit., p. 68.
[57] M. Foucault, *Potere-corpo*, in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 138.

dei corpi dei leader è essa stessa riflesso di un *sapere*.

Pur partendo dall'idea che il potere non abbia corpo, Foucault punta a indagare il tipo di sapere che si crea dalla relazione tra corpo e potere; un "sapere" che produce una circolarità con il potere e di cui crediamo faccia parte anche la figura del leader. C'è un'apparente similitudine tra i corpi dei leader e i corpi viventi su cui sono "scolpiti" i segni del dominio, in realtà noi ne indaghiamo l'immagine che può essere l'epifania di tale potere. Se Foucault parlava del corpo dei cittadini, dei "sudditi", noi trattiamo del corpo dei "capi", in quanto riteniamo che il corpo del leader sia, non meno degli altri corpi, un luogo su cui il potere si *localizza*, su cui dunque il potere direttamente e/o indirettamente agisce, soprattutto se s'intende il leader nell'ampia accezione di cui si diceva all'inizio della ricerca.

Ci rifacciamo così a uno degli assunti della cultura e dell'epistemologia contemporanea, affermando che il corpo parli così come lo fa qualsiasi altra cosa reale vista come segno. La tesi è dunque anche quella che il corpo del leader stesso sia un segno attraverso cui il potere comunica un'ideologia corrente che può assumere addirittura i caratteri della normatività. E lo stesso corpo è al contempo quello del capo ed espressione, spesso inconsapevole, di un sistema e di un'ideologia costantemente mutanti.

Il potere agisce sul corpo del cittadino per mezzo di *effetti d'insieme* che assumono determinate forme espressive, tra le quali riteniamo che una delle manifestazioni più influenti sia il ricorso alle immagini e in particolare a quelle dei leader. Si parla al plurale perché al di là dei singoli casi - che saranno qui portati ad esempio e che rappresentano dei leader che nel loro ambito hanno o hanno avuto una posizione preminente - si è scelto di tenere, in uno studio sulle immagini del potere (o dei "poteri"), uno sguardo d'insieme.

Sappiamo che le stesse immagini, in contesti temporali differenti, assumono un diverso significato. Il fatto di vivere in un mondo in cui l'immagine prolifera a dismisura ne ha alterato quel carattere d'essenzialità di cui la retorica visiva era maggiormente dotata nel passato.

1.5 Corpo docile e normatività

Oltre che *carisma*, anche *aura* è un termine difficilmente maneggiabile la cui complessità, non consentendo una definizione univoca e definitiva, non facilita il lavoro di chi l'adotta. L'aura per Benjamin è *l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina*[58] e, potremmo aggiungere, che nell'era della riproducibilità tecnica, anche il *body politic*, non solo l'arte, soffre di perdita d'aura anche a causa di come la Tv trasforma lo sguardo e quindi la relazione spazio-temporale di ogni evento, compreso quello più importante e che meno dovrebbe essere trasformato: quello dei riti. Riti che perdono la loro unicità allorquando il leader deve e vuole mostrarsi il più possibile, lasciando che la sua immagine sia continuamente scrutata da una infinità di mezzi di registrazione audiovisivi.

Della perdita dell'aura ha parlato Boni quando ha trattato le trasformazioni seguite all'impatto della società con i media elettronici, in particolare nell'ambito dello studio «delle trasformazioni del rituale e del simbolismo politico […] dei detentori del potere»[59]. In effetti i termini fondamentali alla base della sua ricerca, non troppo diversamente da come si procederà in più punti di questo studio, sembrano tratti dalla religione, anche se, come vedremo, è vero che non si tratta di un percorso a senso unico, che porta dalla religione al potere "laico" del sociale, ma uno scambio doppio. E così accade anche quando alle moderne forme mediatiche si sostituiscono quelle classiche della pittura. Julia Kristeva ad esempio vede nello scorcio prospettico del *Compianto sul Cristo morto* (1475-78) di Mantegna la scelta di una posizione anatomica che tende all'indecenza e alla brutalità[60]. Anche un corpo laico e rivoluzionario come quello de *La morte di Marat*, nel dipinto di David del 1793, è un corpo che può essere immediatamente paragonato a quello del Cristo, ma non bisogna dimenticare che "mediatore" di tale scambio d'identità è il mezzo pittorico: quello della *Deposizione* (1602-04) del Caravaggio il quale a sua volta, com'è noto, si rifaceva a soggetti non proprio sacrali.

Sappiamo di quanto il corpo (rappresentato) del "figlio di Dio" sia un termine di paragone per i cristiani. È l'intera comunità, infatti, a formare il corpo di Cristo e del corpo di Cristo a cibarsi simbolicamente. E del resto il confronto tra potere e religione

---

[58] W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 70.
[59] F. Boni, *Il corpo mediale del leader*, Meltemi, Roma 2002, p. 7.
[60] Cfr. J. Kristeva, *Holbein's Dead Christ*, in Id., *Black Sun: Depression and Melancholia,* Columbia University Press, New York 1989, pp. 105-138.

passa anche per la cultura cristologica, si pensi al modo in cui Giorgio Agamben ha parlato del corpo politico come di un *corpus sacrum* come di colui che oscilla tra corpo *insacrificabile* e capro espiatorio[61].

Queste considerazioni, inoltre, sul trattamento del corpo in pittura possono ricordare l'antico rito dello *jus spolii*, che prevedeva l'esposizione del corpo del papa dopo la morte, oscenamente spoglio. Un ulteriore *rituale di degradazione*, solo in apparenza contrastante con l'idea dell'impassibilità della carne dei santi e dei beati di ogni epoca. L'evento soprannaturale risiede proprio nel fatto che da una parte si ha prova trattarsi di un corpo costituito da parti e carne umane, dall'altra che la morte terrena non lo ha scalfito. C'era dunque il ricorso ai cosiddetti "rituali di degradazione" del corpo del sovrano-papa[62].

In tal senso anche le riprese televisive di un politico che in un tribunale risponde dei dubbi che possono affiorare dalla propria condotta pubblica, potrebbe esser lette come una sorta di rituale di degradazione. È stato Meyrowitz a parlare di perdita dell'aura del leader politico nel momento in cui è scrutato da telecamere e obiettivi fotografici[63].

Si possono rileggere, sulla scia di tanta ricerca del passato, i corpi del potere come per esempio i corpi sacralizzati dei re[64] e individuare, giungendo al presente, la causa della perdita dell'aura nei mutamenti che nei leader ha apportato il cambio della ritualità, soprattutto per lo sfruttamento dei moderni sistemi di comunicazione. Si è visto del resto come l'ampliamento delle ricerche in campo sociale e storico abbia contribuito a rinnovare l'interesse di molti teorici di varie discipline verso le pratiche visive applicate al corpo, in particolare ai modi in cui si "traduce" in immagini.

Naturalmente una tale prospettiva non può che suscitare il nostro interesse in particolare se osserviamo che essa comporta un mutamento di paradigma che si accompagna con il variare delle forme di comunicazione e con esse il naturale

---

[61] Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Torino 1995.

[62] Si veda a tal proposito H. Garfinkel, *Condition of successful degradation cerimonies*, in «American Journal of Sociology», 95, 1955, e P.P. Giglioli, S. Cavicchioli, G. Fele, *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani*, il Mulino, Bologna 1997.

[63] Cfr. J. Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985; trad. it. *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993.

[64] Si pensi alle note ricerche di Marc Bloch (M. Bloch *Les Rois Thaumaturges. Ètude sur le caractère surnaturel attribuè à la puissance royale particuliàrement en France et en Angleterre*, Colin, Parigi 1961; trad. it., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Einaudi, Torino 1973) o a quella di Ernst H. Kantorowicz (E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, 1957; trad. it., *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989).

mutare dei testi. Per dirla in altri termini preferiamo considerare il corpo come un discorso, come una forma testuale ma non rigida, bensì con i contorni spesso sfumati, provando però ugualmente a rintracciarli. Un testo che nel tempo ha un enunciatore sempre meno stabile proprio perché sempre più poggiante e imitante, nel suo modo di concepirsi e adattarsi alle forme di comunicazione attraverso cui si produce e si diffonde. E di esempi dei mutamenti intervenuti rispetto al passato ce ne sono diversi.

È parte ormai della storia televisiva nazionale l'impressione che suscitò il volto atterrito e imbarazzato del politico democristiano Arnaldo Forlani che rispondeva alle domande del pubblico ministero durante un'udienza del processo Cusani a Milano. È anche, tra i tanti significati che è possibile trovarvi, l'immagine di un leader che perde la "sacralità" fino a quel momento attribuita al suo ruolo[65]. Le rivelazioni (e i vuoti di memoria), la bocca secca e imbiancata ai bordi, la voce incerta davanti alla corte di un tribunale aprono il discorso a questioni che si collocano in uno spazio intermedio tra il privato e il pubblico o, per dirla con Goffman, tra la *scena* e il *retroscena*[66]. Un luogo che lascia campo libero agli aspetti emotivi ed espressivi prima relegati essenzialmente all'ambito privato.

Se in alcuni casi tale il luogo "liminale" della comunicazione è sfruttato a vantaggio del personaggio (si pensi alle capacità comunicative dell'ex attore e presidente statunitense Ronald Reagan), in altri casi il politico rischia di essere travolto dalla sua stessa volontà di "cavalcare la tigre" dei mass media. Per tal caso i primi esempi che vengono in mente sono quelli di un altro capo di stato americano, Bill Clinton – il presidente dell'esibizione con il sax davanti alle telecamere e dell'interrogatorio in differita della registrazione integrale dell'interrogatorio del 17 agosto 1998 per il cosiddetto *Sexgate*[67] – e dell'attuale leader italiano Silvio Berlusconi[68]. Casi, quest'ultimi, in cui la dissacrazione parte da una particolare

---

[65] Il caso di Forlani a uno dei processi di Tangentopoli è forse paradigmatico di come tale incapacità di controllare la propria immagine in una situazione come quella del tribunale milanese, rappresenta la fine di una certa politica e di un certo modo di gestire i rapporti con i mezzi di comunicazione. Forse il capo democristiano resta uno dei pochi grandi leader usciti completamente oltre che dalla scena politica, anche dalla cronaca, proprio per essere divenuto in quella fase storica, a causa della sua incapacità di gestire lo sguardo "impietoso" della telecamera, uno dei simboli della disfatta di un'intera classe politica.

[66] E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959; trad. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

[67] Lo stesso Clinton alcuni mesi prima (gennaio '98) veniva ritratto in delle foto, probabilmente altrettanto costruite a tavolino, in cui si vedeva mentre, a Virgin Islands, ballava con sua moglie.

[68] Non che nel passato siano mancati le indiscrezioni sui potenti, si faceva dicerie sulle amanti di molti presidenti come Roosevelt, Eisenhover o Kennedy, ma si rimaneva - come dice in una intervista Erica Jong a «L'Espresso» (5 febbraio 1998, p. 52) - sul piano della "chiacchiere di corridoio", ma con

gestione dei mezzi di comunicazione e dalla confusione che si pone tra spazio pubblico e spazio privato, appunto tra ciò che rappresenta la scena e ciò che dovrebbe restare nel retroscena. Il fatto stesso che un certo uso della comunicazione possa ritorcesi contro chi lo mette in atto, soprattutto se si tratta di un premier politico, dimostra ancora una volta che ci si trova di fronte a un corpo percepito da tutti i cittadini come normativo.

Il ricorso stesso alla ritualità che ogni forma di regime politico mette in pratica, rende l'idea di come il capo, anche quello "transitorio", assuma un significato che trascende una visione strettamente laica. Facendo semplici esempi delle prassi d'insediamento dei leader (si pensi alla cerimonie di Washington per i presidenti americani), o alle rigide ritualità d'incoronazione (come quella dei reali inglesi) o, per restare in Italia, alle cerimonie che rievocano i defunti (come le commemorazioni al "milite ignoto" - sorta di corpo-martire nazionale - o al luogo condiviso del ritrovamento, ma non di morte, di Aldo Moro) si comprende come sia stato opportuno parlare, non solo per le dittature, ma anche per l'Occidente democratico, di "religioni civili". Il mutamento dei rituali di "deferenza e contegno", per ricordare la terminologia di Goffman, si svolge non più faccia a faccia, ma è filtrato dagli strumenti audiovisivi potenzialmente più distanti, ma al tempo stesso più "penetranti". Ne è prova la cronaca dell'incoronazione di Elisabetta del 2 giugno del 1953, per la cui cerimonia i consiglieri reali ritennero opportuno - per non offendere le autorità presenti - evitare di disporre le telecamere in una posizione migliore rispetto a quella degli invitati, e di non trasformare le fasi più solenni della cerimonia stessa. Il concetto di fondo è, secondo Paddy Scannell, che le immagini in televisione avrebbero potuto annullare l'aura data dall'evento reale[69].

In linea con tali ipotesi, su cui torneremo più compiutamente nella parte conclusiva della nostra ricerca, possiamo ritenere che se i corpi dei grandi dittatori degli anni '20-30 sono corpi costruiti sulla fotografia e in piccola parte sul cinema, quelli di leader odierni come Berlusconi o Chavez sono corpi della televisione (o percepiti tali). Confini labili, naturalmente, ma che potrebbero collocare un leader come Obama – si pensi all'importanza assegnata ai sistemi di comunicazione da lui adottati e implementati – nell'alveo dei mezzi che fanno riferimento al digitale, e in particolare al web. Del resto già nel 1993 Régis Debray parlava di «telecorpo»

Clinton pare che gli americani pensino che il presidente «debba intrattenere» il pubblico, perfino chiarire ogni dettaglio di ciò che avvenne con la Lewinsky.

[69] P. Scannell, *Media events*, «Media, Culture & Society», n. 17, 1995, p. 154.

all'interno di una «videocrazia» (!) in cui «la personalizzazione tende a rovinare la personificazione»[70], intesa quest'ultima come morale trascendente.

Questi corpi presidenziali assomigliano sempre più a "corpi sincretici" con una varietà d'influenze e di significati e che puntano a condensare in se stessi lo Stato. Attraverso di loro sembra che si avveri una concezione del *corpo statale* che ha in Giuseppe Bottai, come ricorda Luzzatto, uno dei suoi teorici, il quale affermava: «non è più lo Stato che è l'uomo in grande, ma l'uomo che è uno Stato in piccolo»[71].

L'idea di corpo "plasmabile" è presente in tutti i regimi politici anche se in quelli autoritari del Novecento è stata certamente più evidente, essi infatti hanno adottato per tali scopi – si pensi ad esempio al fascismo – scelte educative legate, almeno nei grandi centri, allo sport, all'igiene, all'omologazione attraverso esercitazioni e militarizzazione dei ragazzi, alla gestualità, ai luoghi ricreativi e di vacanza: si pensi alla pratica delle colonie estive. Il modello di riferimento è sempre quel corpo del capo il quale, come ora ben sappiamo[72], è a sua volta plasmabile, si tratta sempre più di corpi "docili", ampliando i termini di Michel Foucault, che praticano la *cura del sé* attraverso diete, palestre, fitness, massaggi, chirurgia plastica e ogni altra forma di manipolazione del corpo. Potremmo dire che ogni ruolo richiede sempre un *physique du rôle* particolare. Anche i papi - e Benedetto XVI, con le sue attente e significative scelte d'abbigliamento, ne è chiara dimostrazione - sono perfetti esempi di questa *cura del sé*[73].

E non è secondario, in questo contesto, parlare del corpo papale di cui tratteremo in modo più esaustivo nel secondo capitolo (§ 2.4). La sparizione infatti quasi totale dei re assolutisti - o ancor meglio di quelli taumaturghi del Medioevo - ha lasciato come unica, o quasi, figura "sdoppiata"[74], quella del papa. Un corpo quello del sovrano che diviene egli stesso Paese, come nel caso del Re Sole Luigi XIV ("*L'Etat c'est moi*") il quale, come ricorda Nicholas Mirzoeff[75], da monarca piuttosto fragile, diviene *lo* Stato.

Sappiamo come nelle dittature, nel fascismo e nazismo in particolare, la cura

---

[70] R. Debray, *Lo Stato seduttore*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 25.
[71] S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, cit., p. 130.
[72] Si pensi al corpo di Berlusconi, ma anche ai correttivi stile "Photoshop" operati su alcune immagini di Nicolas Sarkozy da parte del giornale "amico" «Paris Match». Come il ritocco che dimagrisce il presidente francese a torso nudo in barca nell'edizione del 9 agosto 2007, o quello imperfetto del 18 settembre 2008, in cui spunta dal nulla la gamba di una guardia del corpo che era stata cancellata.
[73] Cfr. M. Foucault, *La sauci de soi*, Gallimard, Paris 1984; trad. it. *La cura del sè*, Feltrinelli, Milano 1985.
[74] I due corpi del re che Kantorowicz (1957) definisce come *corpo naturale* e *corpo politico.*
[75] N. Mirzoeff, *Bodyscape. Art, modernity and ideal figure*, Routledge, Londra 1995.

del corpo e la sua plasmabilità siano obiettivi indispensabili da conseguirsi attraverso l'esercizio fisico al fine di addestrare i cittadini, fin dalla giovane età, a certe regole comportamentali e al combattimento. Si può individuare un nesso tra idea del corpo, sessualità e nazionalismo in un rapporto difficile da dipanare, ma in cui «virilità e femminilità, razza e purezza, gioventù e bellezza, salute e rispettabilità sono *centrali per la definizione del corpo della Nazione*»[76]. La reale venerazione è però quella che veniva tributata al corpo dei capo.

E Luzzatto in effetti ha parlato per il corpo del Duce, ancor più che per quello del Fuhrer, di *istrumentum regni*, cioè di strumento (mezzo) di potere e di quest'idea noi sottolineiamo l'importanza che assume, sia per il fascismo, sia per il nazismo, nelle strategie della rappresentazione[77]. Si pensi al ruolo fondamentale svolto da figure come Joseph Goebbels a dimostrazione di quanto, già allora, si fosse coscienti dell'importanza assunta dai corpi nella comunicazione. Ricordiamo tutti le immagini fotografiche di Hitler mentre, davanti a uno specchio, provava la sua resa gestuale perfettamente studiata come quella di un attore.

Il principio è che tutto il corpo debba tradurre lo Stato effettivo e prefigurare quello ideale. Tutto diventa metafora dell'obiettivo, che poi è uno degli elementi fondamentali su cui si edifica *la costruzione di un carisma*, obiettivi che il sistema di potere impone e s'impone di raggiungere. Naturalmente più autoritaria è la figura, in particolare se rappresenta un regime autocratico, più essa condensa ed è incaricata di veicolare una molteplicità di sensi.

L'idea di un corpo normativo non confligge con l'idea del potere che ha Foucault, il quale, ricordiamo, afferma che il potere non ha corpo, ma che si insinua nei corpi dei sudditi/cittadini. Leggere nei corpi di potere la normatività e nell'immagine un mezzo privilegiato perche questa normatività si figurativizzi, fa anche riferimento a posizioni filosofiche che ritengono che «le operazioni dei corpi sono operazioni *reciproche*: ciò significa che ogni azione, sia pure quella più propriamente singolare, è *riflesso di sistema*»[78], in cui «il potere incarnato non può essere diverso dai corpi stessi, ma deve rappresentarne l'immanente necessità; deve essere *norma* e *legge*»[79]. Corpo normativo che diviene "la" norma, ma soprattutto un corpo-norma, una regola, una figura e un sapere da rispettare e da condividere

---

76 F. Boni, op. cit., 28 [corsivo aggiunto].
77 S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, cit., p. 16.
78 S. Natoli, *Le verità in gioco*, cit., p. 75.
79 *Ivi*, p. 90.

proprio perché universalmente noto e da cui non si può prescindere.

1.5.1 Le pose della sofferenza. *Tempesta su Washington*

C'è un film in cui vediamo in modo evidente il passaggio tra la scena e il retroscena dei personaggi politici. In *Advise and Consent* (*Tempesta su Washington*, USA 1962) Otto Preminger sceglie di costruire un film che esprima in maniera decisa il cinismo della politica in cui le tattiche e le incertezze degli avvenimenti si palesano fin dai corpi e dalle pose da essi assunti.

La storia narra del presidente degli Stati Uniti (Franchot Tone) che sceglie Robert A. Leffingwell (Henry Fonda) come Segretario di Stato non molto amato dagli altri senatori e maggiorenti del suo stesso partito. Questo accende una feroce lotta politica condita da complotti e manovre ricattatorie che sfociano addirittura in un suicidio. Giunti quasi alla fine dei giochi e al conseguimento dell'*advise and conset* da parte del Senato (da qui il titolo originale), la morte del presidente imporrà uno stop a tutto questo, ma lascerà allo spettatore una conclusione monca e tutt'altro che consolatoria.

Il presidente è mostrato mentre, nella tensione delle responsabilità e delle scelte, fuma molto, nel farlo assume pose ricurve - un segno del malessere fisico che lo porterà alla morte - e siede sghembo sui manici delle poltrone. Ma sono anche pose dell'intimità che distinguono il momento pubblico da quello privato, anche perché Preminger sa bene della differenza tra i due momenti. Per il regista l'attenzione tra l'atteggiamento politico che si tiene pubblicamente e quello "oscuro" della privacy è uno dei temi che ritornano costantemente[80]. È dalla stridio dei comportamenti - esplicitati come detto anche dal modo di rappresentarne la figura che nasce lo sviluppo drammatico che il film mette in scena.

Sono le passioni che minano l'integrità di quasi ogni uomo. Nel caso di *Tempesta su Washington* c'è quella "indicibile" dell'omosessualità - con il personaggio di Brigham "Brig" Anderson (Don Murray) che scoperto si suiciderà - oppure una militanza politica sbagliata in epoca di guerra fredda (quella nel partito

[80] Si veda a tal proposito l'analisi che del film fa Giovanni Rizzoni nel breve testo *La democrazia al cinema*, Meltemi, Roma 2007, il commento di Tino Ranieri, *Il sapore del potere nel cinema americano*, Circolo del Cinema di Imola, Imola 1967, pp. 16-22 e quello di Olivier Eyquem, *Figure di eroi e percorsi di attori*, in G. Carluccio (a cura di), *Otto Preminger, regista*, Kaplan, Torino 2009, p. 187.

comunista), o ancora l'ambizione politica e l'ingordigia di potere (comune agli uomini di entrambi gli schieramenti).

In questo caso è importante soffermarsi sulla figura presidenziale che, nella sua umanità e nel suo malessere fisico, ricorda naturalmente quella di Franklin D. Roosevelt: un presidente morto, neppure diciassette anni prima del film, per cause naturali nel corso del suo mandato presidenziale e che, come ricordano le cronache era, al pari del personaggio di finzione, un gran fumatore spesso fotografato con la sigaretta tra le dita.

Una figura indiscussa quella del presidente, ma in un film che, nella rappresentazione delle trame messe in atto anche nello spauracchio comunista - oltre che omofobo - ricorda gli avvenimenti, ancor più vicini storicamente al film, legati all'affaire della "lista nera" (1950-56 circa) stilata dagli uomini del senatore Joseph R. McCarthy.

Poco o nulla è solare in quelle stanze dei "bottoni" e ciò serve a ribaltare l'apparentemente stabile equilibrio dei poteri e dei principi di trasparenza governativa. La realtà della politica americana è osservata con un equilibrio in cui il cinismo politico, di cui il film è intriso, è mitigato da un senso dello Stato tipicamente, almeno negli enunciati, statunitense. L'edulcorante al duro giudizio che trapela dal film nasce, per esempio, dal modo in cui si mostra come uno dei componenti dell'opposizione al senato: il corpo dell'anziano senatore repubblicano - impersonato da Charles Laughton - che diventa il simbolo della vecchia America, con la sua durezza, l'impudenza della sua classe politica (in cui rientra la visione tutt'altro che ingenua di Preminger[81]), ma anche l'espressione della lealtà.

Questo modo di raffigurare, proprio di diverse opere americane, tali uomini, malati e anziani, come portatori di principi di equità e giustizia, assume anche i caratteri di una rappresentazione nostalgica rivolta al passato e ai suoi uomini di potere. Un punto di vista che ai nostri occhi non può che sembrare velato di certa ingenuità, ma che assume, proprio in quanto costante auto-rappresentazione, i caratteri della normatività non scritta.

Allo stesso tempo, però, il corpo del politico è anche rappresentazione mediatica e gesto inteso come *actio* retorica. Un corpo che, potenzialmente, può

[81] È interessante osservare quest'opera nella prospettiva di un testo che è parte di un gruppo di «film "politici" […] che mettono in scena delle figura di leader e il loro confronto con le istituzioni, l'ordine stabilito e ogni sorta di abuso» (O. Eyquem, *Figure di eroi e percorsi di attori*, cit., p. 187). Si tratta di opere di Preminger che coprono un decennio e che, oltre che *Tempesta su Washington*, conta anche *Corte marziale* (1955), *Santa Giovanna* (1957), *Prima vittoria* (1965) e *Il cardinale* (1963).

persuadere e ingannare chi lo osserva, in quanto, come nel recondito dei pensieri e delle convinzioni più intime, può celare segreti indicibili: e anche in questo caso l'ambigua lezione del maccartismo è ancora ben viva nel film di Preminger.

1.6 Nel limbo tra aristocrazia e borghesia

L'invenzione di Andrè-Adolphe-Eugène Disderi del 1854 della fotografia *carte de visite*, una foto incollata su classico biglietto da visita 10 per 6 centimetri, in otto copie a basso prezzo. La grande espansione di questa invenzione, che porta lo studio Disderi a contare circa ottanta dipendenti, modifica nel tempo il formato standard del ritratto, diffondendo in gran numero le immagini delle personalità del tempo che, come Napoleone III e l'imperatrice Eugenia, papa Pio IX e Abraham Lincoln, posano spesso per queste fotografie che cominciano a comparire in gran numero nei salotti[82]. Campeggiando ormai pure in quelli della piccola borghesia e talvolta in forma di *fotomosaico* in cui il fotomontaggio mostrava il coesistere nella stessa immagine di gruppi e categorie sociali, ci sembra che pure questo tenda a conservare, anche quando è espresso in forma caricaturale, un'idea di società rigidamente strutturata per classi. Questi mosaici fotografici sono anche dei modi per mantenere in vita, pur con i dovuti distinguo, quelle che Pierre Sorlin ha definito come *immagini sintetiche*[83]*.* Immagini cioè che, come quelle di genere pittorico, erano in grado di condensare più informazioni relative a fatti e personaggi posti in realtà in tempi e spazi diversi.

Il potere ottiene così un valido strumento per "fissare" e «sintetizzare i segni della classe dominante»[84] raggiungendo finalmente un pubblico ampio e popolare. Dal quel momento l'immagine fotografica diviene inoltre il testo fonte per successivi ritratti a olio che "guadagnavano" in realismo e sottraevano il personaggio di turno a prolungate sedute di posa davanti al pittore.

È l'epoca del proliferare di studi fotografici che raggiungono capillarmente le diverse zone della città e al tempo stesso gli artisti e intellettuali cominciano subito a

---

[82] E se Nadar è stato considerato il fotografo dell'opposizione all'impero, Disderi era quello ufficiale dell'impero di Napoleone III, ma la differenza più importante era l'assenza d'espressione con cui il secondo immortalava i suoi clienti. A tal proposito rimando a J. Prinet-A. Dilasser, *Nadar*, Einaudi, Torino 1973, p. 74.

[83] Si veda P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001.

[84] G. Fiorentino, *Dalla fotografia al cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 60.

interrogarsi su questo strano connubio tra arte e industria. Ma soprattutto si assiste alla “democratizzazione” dell’immagine di ritratto, prima riservato alla pittura ora relativamente diffuso con la fotografia tra tutti gli stati sociali[85].

Ma la fotografia diviene anche passione. Il succitato Napoleone III di Francia ne comprende probabilmente subito le potenzialità e non solo si fa fotografare diffondendo la sua immagine come nessuno aveva potuto fare prima di lui, ma ne diviene egli stesso un utilizzatore. Oltre a viaggiare con i suoi fotografi personali[86], pare si dilettasse personalmente nella fotografia essendosi fatto costruire e inviare - paradossalmente per un imperatore di una nazione che allora era all’avanguardia in questo campo - un apparecchio direttamente dall’Inghilterra. Wladimiro Settimelli spiega però questa stranezza con il giudizio non ancora “nobilitante” di cui godeva il nuovo strumento per cui «si è dovuto concludere semplicemente che l’imperatore non voleva far sapere, in Francia, di questa sua passione»[87].

Non sempre però è così, nelle democrazie come quella americana, per comprendere la grande considerazione di cui inizia a godere il ritratto fotografico per la sua capacità di diffondersi tra la popolazione e iniziare a incidere anche sulle elezioni presidenziali. Si pensi proprio al presidente Lincoln il quale, una volta eletto alla Casa Bianca, sosterrà in diverse occasioni che il merito era stato anche della bella posa con cui fu fotografato nel 1860 da Mathew B. Brady[88].

Ma la comprensione delle potenzialità della fotografia va di pari passo con i primi tentativi di censura e sulla comprensione del potenziale di falsificazione insito nello strumento non meno che in pittura. Tale consapevolezza si rileva tanto nell’“appassionato” Napoleone III, quanto dai reali inglesi in occasione della guerra di Crimea[89] o nelle censure attuate dai principi piemontesi nell’ultima guerra d’indipendenza.

---

[85] Mutamento perfettamente intuito, ad esempio, da Baudelaire che anche per questo motivo si opponeva all‘invenzione.

[86] Scelse i fratelli Bisson per farsi seguire, con tanto di voluminose attrezzature, fin sopra il Monte Bianco e farsi immortalare con la consorte a testimonianza dell’impresa. Del resto è interessante soffermarsi un attimo sui Bisson per capire i cambiamenti che comportò l’avvento della fotografia: i fratelli compresero l’opportunità di cambiare lavoro rispetto al padre. Il vecchio Bisson era noto, infatti, per la sua esperienza di pittore di stemmi araldici nobiliari.

[87] W. Settimelli, *Storia avventurosa della fotografia*, Effe, Roma 1976, p. 82. Anche se in questo testo le conclusioni dell’autore contrastano un po’ con ciò che scrive la Freund, la quale racconta di come Napoleone III, «sul punto di partire per l’Italia alla testa del suo esercito, il 10 maggio 1859, si fermò davanti allo studio di Disderi per farsi fotografare, mentre l’intero esercito, in file serrate, con l’arma imbracciata, lo aspettava» (G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 2007, p. 52).

[88] W. Settimelli, cit., p. 139.

[89] Si pensi all’invio in Crimea di Roger Fenton il quale fa sì sfoggio di coraggio nello spostarsi sul fronte di guerra, ma le sue fotografie sono tra i primi esempi di immagini scattate per compiacere ai propri finanziatori.

Il corpo borghese si accosta dunque al corpo aristocratico e, anche figurativamente, diviene un corpo che aspira alla *leadership*, e se gli aristocratici nobilitano il nuovo strumento grazie al simulacro della loro immagine, la piccola borghesia - e i fotografi più tecnici che artisti - lo "volgarizza". Al tempo stesso si compie una mediazione, già iniziata in realtà nella pittura della fine del '700, in cui l'immagine della borghesia comincia a divenire - negli abiti, nelle pose, nei caratteri fisici e nella composizione - sempre più dominante. Tutto questo era iniziato però con il desiderio della borghesia emergente di "somigliare" all'aristocrazia. Ciò non poteva chiaramente bastare all'imperatore francese per non fargli pensare che, mostrarsi intento all'utilizzo di un apparecchio fotografico, si addicesse poco al suo lignaggio, anche se non molti anni dopo si assisterà a Vittorio Emanuele III che, nel corso della Prima guerra mondiale, sarà al fronte con una macchina fotografica tra le mani. L'Ottocento è dunque anche l'attesa che si compia un mutamento di gusto e di considerazione che valorizzi finalmente il nuovo strumento, e che riguarda, come afferma Gisèle Freund, anche la stessa borghesia che continuava, paradossalmente, a guardare con sentimento nostalgico al fascino - o probabilmente all'*aura* - esercitata dai modi di raffigurazione del passato in cui «"farsi fare il ritratto" era uno di quegli atti simbolici per mezzo dei quali i membri della classe sociale ascendente rendevano visibile a se stessi e agli altri la loro ascesa»[90]. Un fenomeno che si conferma con la tecnica fotografica, la quale deve proprio alla già ampiamente praticata *auto-rappresentazione* pittorica, e con pose statuarie[91], la sua immediata diffusione commerciale. Il costo contenuto giustifica del resto ampiamente la mancanza in buona parte dei casi del ritocco migliorativo - pur essendo tecnicamente praticabile fin dal 1855 - o il tanto gradito effetto *trompe-l'oeil* del ritratto pittorico. L'immobilità della posa dei corpi acconciati con i migliori abiti sono ciò che avvicina l'immagine fotografica al ritratto e alla statuaria, nelle immagini rituali che il co-enunciatore piccolo borghese o leader richiedono al fotografo manca l'*istantaneità*: tutto può e deve essere collocato in un ordine precostituito e in cui il corpo dei soggetti trovi il suo *pendant* nel *bric-à-brac* degli oggetti d'arredo che lo studio mette a loro disposizione.

---

[90] G. Freund, cit., p. 7.
[91] I. Pezzini, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 178.

1.6.1 Preludio alla dittatura. L'occhio di Salomon sui "retroscena" delle classi dominanti

La normatività deriva anche dalla distanza che si pone tra spazio pubblico e quello privato. Se nel cinema questo iato l'abbiamo rilevato nella brevissima analisi di *Tempesta su Washington*, nelle fotografie di Erich Salomon (1886-1944) il principale motivo di "scandalo" risiede dallo svelamento dei reali *retroscena* a margine dei grandi eventi della storia.

La fotografia solo in parte, e per ovvi motivi, sostituisce la caricatura e un esempio ci viene proprio dalle immagini dotate d'ironia desacralizzante da parte di quest'artista tedesco che rappresenta in questo modo soprattutto i gruppi di persone di potere. Anche le star del cinema però non sfuggono al suo intento dissacratorio, anzi per meglio dire, *de-sacralizzante* (fig. 1).

Un'opera che esprime la desacralizzazione e la disgregazione del potere attraverso pose goffe, mentre bevono, si muovono sfocandosi, si atteggiano e ridono in modo scomposto, dormono a bocca aperta, immagini tutte che ricordano, con le dovute differenze tecniche e linguistiche, le opere di fotomontaggio-collage che videro la luce nella Germania tra le due guerre. E l'opera di Salomon si pone proprio al centro di questo periodo operando, tra l'altro, solo nel lustro che va dal '28 al '33 per poi essere anch'egli vittima della carneficina di Auschwitz.

Restano le sue opere che testimoniano l'attenzione per i soggetti, spesso personalità della politica e della finanza, visti però con uno sguardo derisorio, da prospettive sghembe, coesistenza di parti nitide con accentuazioni di sfocature in cui i personaggi, posti naturalmente su piani differenti, divengono corpi rubati e fissati quasi istintivamente senza flash perché sulla più sensibile lastra di vetro rispetto alle pellicole di allora. Anche un evento storico d'importanza primaria come la Conferenza dell'Aja del 1930 (fig. 2), diviene l'occasione per riportare le seriose, baffute e ben abbigliate personalità dell'incontro a una dimensione umana fatta di noia, sonno e gesti di stanchezza a una dimensione fanciullesca e finire per svelare cosa si cela dietro l'inganno pomposo dell'ufficialità. Si tratta in realtà di foto su corpi di potere che portano a una nuova oggettività - riaffermata e al tempo stesso negata - dello strumento meccanico (del resto, pur trattandosi di immagini "rubate", questi come altri personaggi si prestano in modo mansueto allo scatto) per creare delle figure caricaturali. Immagini che al tempo stesso divengono la "vaga" immagine di un'epoca

e lo sberleffo avanguardista su corpi “troppo” umani: i mossi futuristi, le casualità dadaiste e l‘aspetto antiborghese e quasi onirico di tutto l‘insieme.

Il corpo del potere è spesso immerso in luoghi claustrofobici, ambienti mai in “campo totale” ed è dunque osservato e sbeffeggiato con sarcasmo anche quando sembra che accada l’inverso e l’oggetto dell’ironia sia chi fotografa (fig. 3).

L’arte di Salomon entra a pieno titolo tra quelle opere che tra le due guerre, e soprattutto in Germania, osservano con occhio caustico, e forse contribuiscono a provocare, il disgregarsi definitivo del vecchio mondo a cui già il primo conflitto aveva inferto il colpo decisivo. Lo sguardo sarcastico del fotografo non è lo sguardo “politico” come di altri nella Germania di allora ma, proprio per questo, svela come nessun altro la distruzione verso cui inesorabilmente si sta avviando la società di cui pure è parte integrante. Le immagini “inattese”[92] del fotografo berlinese sono paragonate dalla Freund alle caricature di Honoré Daumier[93], questo è in parte vero per la carica ironica in entrambe contenute, ma troviamo che le immagini di Salomon abbiano perso la carica “positivista” che si rintraccia in un fustigatore di costumi come l’artista francese. In tal senso è simile a un altro fotografo della Germani di quel periodo, August Sander, le cui immagini furono censurate nel 1934 perche «i suoi “volti nel tempo” non corrispondevano all’archetipo nazista della razza»[94]. Come per Salomon, anche le sue opere sono rivolte nella gran parte all’ambiente borghese di una società in decadenza: quella della Repubblica di Weimar. Comune anche il destino tragico che li porterà alla loro morte: Sander in prigione, Salomon nei campi di concentramento. Anche quest’ultimo interrompe quasi del tutto la propria attività di fotografo nel 1933, proprio alla fine di quella repubblica e nell’anno dell’ascesa al potere di Hitler. Un passaggio simbolico forte verso un’era in cui cadranno definitivamente i corpi che Salomon aveva fotografato sostituiti da figure ancor peggiori e che prefigureranno anche il suo destino di uomo ebreo. Le sue immagini - forse perché claustrofobiche, parzialmente sfocate, inaspettate e un po’ fortuite - sono il riflesso della fine di un’epoca, ma sono anche la perfetta dimostrazione di come il nostro sguardo sia quello del *soggetto di oggi* su un *oggetto di ieri* e al tempo stesso intrise di quel *senno del poi* di cui l’immagine inevitabilmente s’impregna (Barthes). Crediamo invece che le sue fotografie siano invece l’espressione,

---

[92] Il suo libro d’immagini del ‘31 (E. Salomon, *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken,* Stuttgart 1931) è tradotto con “Contemporanei celebri fotografati in momenti inattesi“.
[93] G. Freund, cit., p. 102.
[94] R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 36.

apparentemente più tranquillizzante, di ciò che artisti rivoluzionari come John Heartfield e George Grosz manifestano con maggiore nettezza: la violenta caricatura dei ceti dirigenti della Germania di allora.

Tanto nei disegni e litografie di Grosz - che pure riprende la lezione di Daumier - quanto, più velatamente, nella fotografia - non *fotomontata* come in Heartfield - con venature espressioniste di Salomon, c'è un'identica carica *de-sacralizzante* che svela la volgarità reazionaria che si cela sotto l'apparente rispettabilità dei ceti di potere, tanto economici, quanto politici. In Salomon troviamo così un'immagine del 1930 con le pose impudiche e ciarliere delle moglie di alcuni politici tedeschi, o l'immagine sempre del '30 in cui coglie l'avidità dell'editore W.R. Hearst mentre consulta dei dispacci, o la scelta di fotografare dei personaggi scegliendo d'inquadrarne la silhouette corpulenta.

Anche nel cinema negli stessi anni si rintraccia qualcosa di simile. Ad esempio in Charlie Chaplin troviamo un modo simile con cui mettere in ridicolo dei "caratteri" non troppo dissimili, e in effetti anche il personaggio anglo-americano più noto mostra la sua condizione sempre in contrapposizione con le figure di casta superiore con cui entra in contatto. Ciò accade fin dalla scelta del costume di Charlot: fuori taglia e con le toppe, ma con taglio che ricorda una passata eleganza. Anche Salomon è interno (per i suoi natali da una famiglia di banchieri), e al contempo esterno (anche la sua famiglia ha subito le conseguenze della sconfitta prussiana nella guerra '14-18) all'ambiente che fotografa e questo, ci sembra, trapeli perfettamente dal suo sguardo disincantato.

1.7 La normatività del tiranno. Il caso italiano

La società della prima metà del Novecento si caratterizza dal punto di vista comunicativo come entità in cui l'immagine davvero vale più di mille parole, dal momento che il tasso di analfabetismo è molto elevato per cui il cinema è, insieme alla radio, l'unico mezzo diretto e in grado di fornire a qualsiasi cittadino delle indicazioni, comprese quelle comportamentali e ideali di un regime. Si parla di *indicazioni* in quanto la ricaduta reale sulla popolazione è difficile da quantificare, così come è difficile valutare la consistenza di questo tipo d'influenza e la sua durata, anche a causa di un pubblico di cultura e provenienza sociale molto varia.

Sono anni in cui aumenta la consapevolezza che un forte mezzo per infondere nel cittadino – soprattutto in quello con strumenti politici e culturali limitati – il legame con la leadership e con le indicazioni normative è sempre più il corpo del capo quando questi diviene "culto", un termine che riporta immediatamente alla sua accezione sacra[95], in quanto si pone al centro di ogni discorso in ragione dei significati simbolici che veicola in sé.

Spetta a noi capire come si traduca in immagini questo tipo di influenza e trovare delle prove di come per tutto il secolo scorso i regimi politici, anche quelli democratici, oltre che essere maggiormente consapevoli della forza della comunicazione visiva, l'abbiano utilizzata in funzione di scelte d'indirizzo in cui il corpo del leader diveniva un corpo normativo. Tale tendenza ha naturalmente subito un'accelerazione con i regimi autoritari, che sono stati uno straordinario, seppur distopico, laboratorio di sperimentazione comunicativa. È questo il motivo per cui vogliamo, un po' provocatoriamente, parlare del germoglio di una comunicazione "integrata" o addirittura, prendendo a prestito un termine dal marketing, di un *total look* ante litteram da parte dei regimi.

1.7.1 Il "totalitarian" look del fascismo

George Orwell per scrivere prima *Animal Farm* (1945) e poi *1984* (1948) mostra d'ispirarsi ai recenti e coevi – come lo stalinismo – regimi totalitari vedendoli come i primi abbozzi di una società completamente controllata attraverso dei mezzi di comunicazione che, oltre ad avere un Big Brother che parlava a una sterminata massa di persone, aveva soprattutto un ben più inquietante controllo sulle masse attraverso un occhio elettronico che spiava continuamente gli individui, un *panopticon* all'ennesima potenza.

In realtà però nei regimi di allora ciò che ancora dominava, per ragioni propriamente tecnologiche, era il periodo in cui erano i molti a (dover) osservare i pochi. Si può riconoscere questa fase se si pensa alle grandi adunate militari, all'uso dell'immagine fotografica e cinematografica, ai discorsi tenuti da luoghi elevati su grandi piazze e nel continuo spostarsi – soprattutto del Duce – per l'intera nazione. C'è il desiderio di mostrarsi e comunicare con una parte sempre più ampia della

[95] Naturalmente proprio per il suo senso sacrale, sappiamo che il corpo di culto non si limita a quello del tiranno, ma nel tiranno ha il suo più forte esempio.

popolazione e in questo è possibile vedere un precursore della tendenza al *Synopticon* di cui parla Zygmunt Bauman[96].

Del resto anche nel rapporto che s'instaura tra i fedeli di una religione nei confronti del Sacro s'individuano sia il panopticon, sia il synopticon a seconda della prospettiva da cui si osserva il fenomeno. La capacità del panopticon non è che la dote preliminare che il Pantocrator deve possedere, il presupposto da cui muove un essere divino che voglia "comandare su tutto".

Con il senno del poi dei regimi democratici, quelli che almeno in parte tutelano la *privacy* individuale, notiamo sempre più come non manchino di comportare dei rischi per le istituzioni, anche un'eccessiva espansione del *synopticon*, un fenomeno cioè che moltiplica all'eccesso l'attenzione sui "leader".

Un fenomeno che nelle grandi dittature era lungi dal verificarsi, solo a causa di un parziale sviluppo tecnologico nel campo delle comunicazioni. Ciò che però comincia a intravedersi con chiarezza è l'evolversi parallelo dell'immagine che si dà l'istituzione autoritaria e dei mutamenti "reali" che tali regimi venivano ad assumere. In tutto questo un ruolo di primo piano era svolto dal corpo del tiranno e la situazione italiana, in questo senso, fu il più singolare campo di sperimentazione. Una sorta di officina politica, ma anche un laboratorio di comunicazione sempre più integrale.

La gradualità nei mutamenti nei ritratti del Duce che Calvino, con grande sagacia, riporta alla memoria, è una delle prove di questa trasformazione scientemente condotta. La sua esposizione parte dal 1929, anno di cui lo scrittore, in prima elementare, ricorda la litografia di Mussolini "ancora in abbigliamento borghese" che campeggia sulla parete laterale (quella centrale, con una attenta e simbolica disposizione spaziale, era ancora prerogativa del Re).

Osservando la descrizione che lo scrittore fa del Duce quando afferma che non «s'era mai visto in Italia un uomo di stato rasato, senza barba né baffi, e questo era già di per sé un segno di modernità»[97], dà una prima indicazione di come il corpo sia un basilare portatore d'informazioni. Intanto c'è una modernità che ha come primo riferimento l'aspetto dei corpi dei presidenti – ma anche dei divi cinematografici – americani. Inoltre si connota per un richiamo contestuale alla tradizione e all'innovazione, come può far pensare l'uso dell'ormai classico *tight* su di un corpo

---

[96] Cfr. Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2008 [Id., *In Search of Politics*, Polity Press, Cambridge 1999]

[97] I. Calvino, *I ritratti del Duce*, in Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano 1996, p. 212.

giovane e in parte, quanto meno perché glabro, rivoluzionario nei costumi. Con pose e maniere – ma anche espressioni linguistiche e pronunce – che esprimono al contempo dei modi che vanno da quelli di un condottiero antico, a quelli da isolenza plebea.

Sono queste le due anime forse contraddittorie, certamente eclettiche che ci sembra accompagnino l'immagine del fascismo e di Mussolini fino alla fine dei suoi giorni: da una parte quella rassicurante della tradizione, dall'altra quella innovativa e vagamente rivoluzionaria. In realtà la normalizzazione aveva riguardato lo stesso regime, lo squadrismo aveva lasciato spazio alla meno eclatante opera dell'Ovra, la polizia segreta fascista che opererà dal '30. Ma anche per un ragazzo «*i ritratti ufficiali del Duce s'identificavano con una disciplina senza imprevisti*»[98] e in cui ai bambini si chiedeva di fare la faccia *alla* Mussolini.

Un ulteriore passaggio avviene quando la testa del Duce comincia a essere raffigurata non più frontalmente o di tre quarti, ma di profilo. E qui avviene un ulteriore passaggio in cui la "testa" diviene "cranio" ed è fondamentale, affinché ciò accada, che la rasatura sia totale, fino a riguardare i capelli. Siamo negli anni '30 e si verifica quella che lo scrittore chiama la trasformazione che *valorizzava la perfetta sfericità del cranio*, ma unitamente a una conformazione taurina. Ciò che però preferiamo notare è ciò che Calvino e in una parentesi, quasi di sottecchi, definisce, parlando del corpo del dittatore, come un «*oggetto di design*»[99]. Ma poco dopo, altrettanto fugacemente, parla di un ritratto di Mussolini sviluppato in stile «cubista», nel senso «che era a forma di cubo con lineamenti geometrici», un'immagine che gli fa pensare a uno «stile fascista» che è «improntato alla modernità delle superfici lisce e squadrate» che si sovrappone e si identifica con lo «stile Novecento»[100]. E Calvino prosegue in questa "dissimulata" analisi di design (e di *total look*) riconoscendo un identico stile nella scritta DVX.

La logica è quindi che con il tempo il corpo del Duce viene plasmato come a divenire un oggetto di stile moderno con tanto di *font* e di caratteri di riferimento (noi alla scritta DVX – che a Calvino giustamente ricorda REX e al tempo stesso un numero Romano - potremmo aggiungere la famosa M scritta sia come una cifra latina, in minuscolo e quasi bambinesca[101]).

---

[98] *Ibid*., p. 213 [corsivo aggiunto].
[99] *Ibid*., p. 214 [corsivo aggiunto].
[100] *Ibid*., p. 215.
[101] Modi vagamente bambineschi che, a pensarci bene, ritornano spesso nell'iconografia del Duce, come nel corpo e testa glabra, nell'espressione imbronciata e nel suo costante riferimento alla

Queste prime prove di design dei corpi non valgono soltanto per Mussolini, anche l'esercito comincia infatti ad adottare, al posto degli elmetti stile Prima guerra mondiale, quelli d'aspetto ben più teutonico, a forma di "cupolone", ma più moderni perché appartenenti «a una nuova era del disegno industriale»[102]. Ciò si connota come un'assonanza visiva, e assolutamente sinergica, con l'immagine di profilo del Duce che tende a esaltare – a proposito di *un umano che tenta di sfuggire dalla propria eccessiva "umanità"*, per dirla con Nietzsche – il cranio come parte di un corpo fatto di ferro. A tal proposito ricordiamo che la retorica del regime menzionava spesso il fatto che Mussolini fosse figlio di un fabbro ed egli stesso, e fin dai discorsi del '22, si paragonava alla figura paterna di «un fabbro che piegava sull'incudine il ferro rovente […] e ora ho il compito ben più aspro e più duro di piegare le anime»[103]. Capitava persino che la scenografia di grandi eventi prevedesse che la base d'appoggio del Duce, come nel caso della sua visita ai nuovi stabilimenti Fiat di Torino nel maggio del 1939 (fig. 22), potesse essere un'incudine.

Tutti esempi di come ci sia stata una continuità di simboli tra gli esordi del regime e le sue fasi di declino, ma soprattutto come questo simbolismo sia stato modulato e innovato nel tempo attraverso i discorsi, la grafica, le divise, le scenografie, i mezzi di comunicazione, gli eventi e gli audiovisivi percepiti ormai come straordinari mezzi di diffusione d'immagini e di corpi allegorici.

A questo punto Calvino analizza la ritrattistica di quella testa dotata d'elmetto – e divenuta essa stessa oggetto irrigidito[104] – come farebbe con il frutto di un progetto industriale, tanto da sembrare l'attenta descrizione, con linguaggio quasi specialistico, di un'opera di design o di marketing.

Sotto l'elmo prende rilievo la mascella, che acquista un'importanza decisiva per la scomparsa della parte superiore della testa (occhi compresi). Dato che le labbra vengono tenute sollevate (posizione innaturale ma denotante forza di volontà) la mascella sporge sia in avanti sia lateralmente. La testa del Duce da quel momento risulta dunque composta essenzialmente di elmo e mascella, i cui volumi

---

purezza e all'istintuale.

[102] Qui addirittura Calvino giunge a paragonarli alle forme date alle automobili del periodo (I. Calvino, cit., p. 219).

[103] P. Chessa, *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Mondadori, Milano 2008, p. 7.

[104] Una testa ormai resa totalmente calva che trae probabile ispirazione da Eric von Stroheim, apparentemente poco opportuna per un uomo politico, ma così attuale nell'idea di rifarsi a un personaggio del cinema o della televisione. Un passaggio da corpo ad altra entità, tanto che nel suo diario del 27 agosto 1936, Giuseppe Bottai dirà, ricordandolo come una visione, "non l'uomo, ma la statua stava dinnanzi a me. Dura pietrosa statua".

si controbilanciano, e controbilanciano la curva dello stomaco che sta cominciando allora a prendere rilievo […] ciò che sotto l'elmo va inevitabilmente perduta è la valorizzazione della fronte pensosa[105].

E anche Chessa parla di un funzionamento simile a un «messaggio pubblicitario, prima di diventare propaganda *prodotta in serie dalla macchina del consenso*»[106]. Si aggiunga poi che anche nelle divise (come del resto nel passo di marcia) il riferimento estetico "alla moda" nella seconda metà degli anni '30, è divenuto quello ben più marziale della Germania nazista e questo è visibile nella stessa divisa mussoliniana di Maresciallo dell'Impero, anche se il passaggio fisiognomico più rilevante avviene tra il riconoscimento dei Patti Lateranensi del 1929 e i primi anni del decennio successivo.

Man mano diventa l'icona di un regime tutto sommato popolare, l'immagine che di lui trapelerà è sempre più centrata sulla figura del capo, quasi un logo della forma assunta dallo stato e richiesta al cittadino.

Si tratta di un corpo che, nel suo mostrarsi al contempo vivo e morto, regola anche l'idea dell'esistenza e soprattutto della sua conclusione, la *religio mortis* che, nella tradizione fascista, diveniva la "bella morte" destinata a chi vive e combatte per un ideale. Ed è Mussolini stesso, nel parlare delle ferite ricevute nella Grande Guerra, ad aver «situato la propria vicenda biografica sotto il segno del binomio vita/morte, o addirittura morte/risurrezione»[107].

Nel libro *Storia di un anno* il Duce si descrive come un uomo dal fisico martoriato, ma resistente all'inverosimile. Quasi la rivelazione di un corpo immortale che, nel corso della sua esistenza, aveva affrontato duelli, incidenti stradali e aerei, innumerevoli tentativi d'attentati ed era stato colpito, durante la guerra, da numerose schegge. E questo processo di *auto-reificazione* prosegue nelle parole del Mussolini quasi definitivamente sconfitto del 1944, quando si descrive come un corpo, ma sempre dal cranio "blindato", una sorta di "panzer". Termini che ricordano l'estetica futurista come di una sostanza dalla natura dinamica e perfino "metallica"[108].

L'idea di eternità del Duce, soltanto scalfita dai numerosi tentativi occorsi nel tempo di attentare alla sua vita, si riscontra anche nelle rappresentazioni della propaganda, ed è probabilmente vero ciò che afferma Luzzatto quando chiede: «il

[105] I. Calvino, cit., p. 219.
[106] P. Chessa, cit., p. 5.
[107] S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, cit., p. 4.
[108] Si veda B. Mussolini, *Storia di un anno. Il tempo del bastone e della carota*, Mondadori, Milano 1944.

duce vivo non aveva forse un rigore statuario, ovvero una fissità cadaverica?». Ciò doveva «garantire al corpo del capo carismatico la curabilità dell'istituzione ch'egli incarnava e in qualche modo esauriva: la curabilità di un monumento, cioè di un oggetto inanimato, indistinguibile per natura da un corpo imbalsamato»[109].

Il corpo del duce diviene nel tempo una sorta di "rigido" *instrumentum regni* e questo è dimostrato anche dal dibattito che tra il '26 e '36 si animerà sul modo di rappresentare artisticamente il corpo del Duce. Una discussione che tra l'altro coinvolge anche i pubblicitari e che finisce per trasformare Mussolini, nella concreta formula usata da Calvino, in *oggetto di design*. Ma la comunicazione del dittatore è per forza di cose contraddittoria allorquando, nel presentarsi al contempo come umano e straordinario, non lo pone al riparo da eccessi comunicativi.

È per questo motivo, ad esempio, che l'attenta regia del Minculpop tenta di precisare con minuzia la strategia da tenere, modulando le scelte comunicative affinché, pur senza l'apporto dei moderni sondaggi, tenessero conto dei mutamenti di popolarità e di attese della popolazione. Si pensi all'ordine impartito a giornali e riviste in occasione di una visita di Mussolini a Bologna in cui si chiedeva di pubblicare solo foto con il Duce tra la folla e nessuna con lui solo o in compagnia unicamente delle autorità[110]. Il "suggerimento" punta a favorire, almeno attraverso le immagini, il rapporto con le masse che, con le tragiche vicende della guerra e la conseguente perdita di popolarità, portò a prediligere l'orizzontalità dell'immagine, rispetto alla ben più gerarchica e "responsabilizzante" distante verticalità del capo nei riguardi della folla.

Sono molti gli esempi che si possono ricavare dalle cineteche in cui s'individuano le scelte del regime di costruire o consolidare delle gerarchie attraverso la sintassi e la plasticità compositiva delle immagini. La stessa posizione dei corpi che attorniano il capo/leader nel fotogramma, esprime una ben precisa strategia enunciativa e in tal senso è possibile distinguere quanto meno due macro-fasi. Una prima in cui la sua figura è spesso ripresa in luoghi e ambiti poco "maestosi" ed è affiancata fisicamente a quella di altri gerarchi (in particolare ai capi quadrunviri della "marcia"): immagini che fanno del Duce un *primus inter pares*. E un secondo periodo in cui il "controllo" delle immagini è più rigoroso e la sua figura è proposta sempre

---

[109] *Ibid*., p. 23.

[110] A. Schwarz, *«Fotografia del Duce possibilmente con l'elmetto»*, in A Mignemi (a cura di), *Propaganda e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, Ed. Gruppo Abele, Torino 1995, p. 70.

come dominante.

Le sue competenze pregresse e la grande attenzione che Mussolini pone sulla sua resa visiva non possono che confermare una certa consapevole conoscenza dei mezzi di comunicazione per cui è possibile supporre una stretta osservanza del *sistema gerarchico dei ruoli*. Del resto è circa negli stessi anni in cui comincia a operare l'Istituto Luce che si afferma l'idea che attraverso il cinema si possa "ricostruire" la realtà. Ciò si percepisce perfettamente analizzando le idee e l'attività di regista e teorico del cinema di Ejženštejn che risentono dell'influenza dell'impegno rivoluzionario nel Proletkult e da un'attenta lettura della psicoanalisi e dell'indagine sui processi psicologici inconsci dello spettatore cinematografico.

Si afferma il concetto che il cinema debba rispecchiare e osservare le cose da un punto di vista prossimo a quello del proletariato e che l'arte possa essere una pratica sociale in grado d'influenzare ideologicamente e, dunque, anche negli atti, il pubblico. Le forme espressive che traducono tali idee travalicano, quanto meno indirettamente, i confini dell'URSS tanto che anche in Italia l'Istituto Luce comincia ad applicare, seppur con moderazione, quei tagli d'immagine che sembrano il frutto della lezione figurativa dell'arte sovietica fatta di prospettive inusuali, inquadrature sghembe, effetti d'ombra e contrasti chiaroscurali intensi.

La stessa mimica del Duce – come l'espressione accigliata del viso, i gesti secchi e a scatti, le labbra serrate e protese dopo una breve frase – possono essere visti come segni di riconoscibilità del "prodotto" Mussolini, uno "stimolo alla vocazione mitopoietica degli italiani. Qui provocatoriamente parliamo di un *totalitarian look* dei regimi in generale: un unico modo di manifestarsi, con una simbologia sempre uguale e ricorrente e che in Italia si traduce nella M di Mussolini, nei teschi, nel saluto a braccio teso, nel predominio del nero, nel volto di profilo o nei fasci e altro.

Proprio perché – similmente a quelle che sono le parti che compongono un'*identità visiva*[111] omogenea – la simbologia e le immagini adottate di prassi dai regimi nascono da riusi, ricorrenze, evocazioni e assemblaggi culturali che, offerti come coerenti, sono in realtà assolutamente spuri. Si tratta di forme rappresentative che invitano a un'identificazione e che consentono associazioni che rimandano a significati in grado di stratificarsi nel tempo. Lo scopo finale è realizzare «un nuovo *stile di vita* che dava forma e ordine al caos della modernità. Plasmando la coscienza

[111] Nell'accezione adottata da J.-M. Floch, *Identità visive. Costruire identità a partire dai segni* (Parigi 1995), FrancoAngeli, Milano 1997.

delle masse»[112].

Il corpo è, tanto più in un regime, "traduzione" del potere, al punto che nella percezione delle masse si pensa a uno stato fisico di Mussolini sempre più rigido e innaturale che – soprattutto dall'epoca della sua fase calante di popolarità nell'anno più prossimo all'inizio della guerra – porta all'idea che potesse essere malato, se non addirittura morto[113]. Il corpo del Duce è dunque un corpo manipolato tanto prima che dopo la sua morte[114]. È un corpo da "trattare" con cautela, anche per evitare che con la morte diventi un corpo mitizzato tanto quanto quello di Hitler lo divenne con la sua sparizione. È il corpo "ingiuntivo" di Mussolini a subire il trattamento della Storia, un corpo non più unico ma che a piazzale Loreto viene posto "egualitariamente" tra altri corpi, su cui vengono collocate delle scritte che ne attestano un'identità viceversa vaga. Con quella drammatica esposizione della morte si assiste, tra le altre cose, al tentativo di figurativizzare un contrappasso morale che valga sia per l'uomo, sia per il regime politico che esso rappresentava. Le innumerevoli immagini di quei momenti sono, oltre che l'animalizzazione del nemico (come si vedrà nel par. 3.2.3), un mezzo per fissare nell'immaginario collettivo un confronto oppositivo: la comparazione, anche se ugualmente violenta, tra due regimi politici che si connotano, evidentemente, con due idee contrapposte di società[115].

---

[112] E. Gentile, *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 188.

[113] Un fenomeno che sappiamo si è verificato anche nell'immaginario delle altre società dittatoriali. In Italia si arrivò a leggende in cui si affermava di un corpo di Mussolini addirittura imbalsamato e mostrato a piazza Venezia rigido e con il braccio teso. Fatto riportato in A.M. Imbriani, *Gli italiani e il Duce. Il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*, Liguori, Napoli 1992, pp. 54 e sgg.

[114] Il corpo del Duce morto resta un fattore di tensione che ha il suo culmine nella cerimonia di tumulazione avvenuta nel 1957 a Predappio, quella che, un paio di anni dopo, Fellini rievoca ne *La dolce vita* nelle battute di un anziano ex-gerarca fascista.

[115] Un'idea "comparativa" che è rilanciata dalla lettera anonima che un ufficiale, reduce dalla prigionia negli Stati Uniti, spedisce nel 1945 al governo italiano e in cui descrive come un quotidiano americano avesse posto in prima pagina, divisa in due, da un lato la foto di Mussolini appeso e dall'altra quella di Roosevelt, da poco scomparso, con una scritta che comparava la "civiltà" statunitense a quella italiana. (Cfr. Luzzatto, cit., p. 77).

Capitolo secondo

UMANO/NON UMANO.
IL CORPO TRA RELIGIONE E POLITICA

“Sappiamo dal Vangelo che
quando fu chiesto a Gesù che
cosa fosse la verità, lui non rispose”

(Giulio Andreotti)

2.1 Tra sacrale e grottesco. Il corpo del Divo Giulio

Il corpo “sacralizzato” del politico si presta dunque a letture psicologiche “blasfeme”, a forme di alterazioni nei gesti e nei corpi più o meno giustificate dallo svolgersi della narrazione. Scelte comunicative che possono avvenire alla luce del sole soltanto in un regime liberale e democratico, in cui il potente può essere deriso, e il cui potere – un po’ come accade durante il carnevale – accentua la sua natura ridicola e, se vogliamo, più “bassa”, quella corporea. Si rende così il leader umano e assimilato nell’organismo a quello del cittadino, come se fosse indispensabile riaffermare che si tratti di una relazione tra entità niente affatto differenti. La democrazia, del resto, si afferma solo se non pone tra potere e cittadino la stessa distanza che intercorre tra un re e un semplice suddito.

Spesso il ruolo del politico è letto – al di là del comportamento opportunamente pragmatico che egli è costretto talvolta ad assumere (la cosiddetta *realpolitik*) – come portatore di atteggiamenti cinici e, al tempo stesso, spregiudicati. Questo ne fa, insieme alla sua più o meno diffusa popolarità, un personaggio che per eccellenza è da temere e al tempo stesso, proprio per ragioni di “equità”, da irridere. Un’irrisione che può limitarsi alla leggera ironia, e che finisce per essere sostanzialmente uno “sfogo”, ma che conferma i ruoli sociali in essere, oppure una satira che mette in discussione, con la durezza e il sarcasmo, le qualità umane di chi la subisce. Questo fa in modo che si aprano squarci nella gestione del potere e sulle persone che lo gestiscono. Narrare in questo senso del potere significa capirne fino in fondo certi atteggiamenti, e ciò richiede talvolta il ricorso a un’analisi interiore e psicologica del personaggio che poi potrà essere esibita, criticata o perfino ridicolizzata.

La sua costruzione psicologica – rientrante in buona parte nella sfera intima, personale se non addirittura inconscia, è fatta oggetto d’indagine soprattutto per quei momenti in cui lo si osserva nei gesti intimi e apparentemente informali. I mezzi di comunicazione scelgono e suggeriscono allo spettatore quali siano questi “momenti” in cui affiora la vera personalità dell’uomo politico in questione, ma anche in questo caso, come si può immaginare, nascono ugualmente dei dubbi sull’oggettività e legittimità di tali osservazioni. Spesso avviene attraverso le immagini fotografiche, quelle che sono maggiormente in grado di fissare un gesto ridicolo, uno sguardo ambiguo o un momento di debolezza. Altra cosa quando bisogna cercare di fissare

questi momenti meno “controllati” in un flusso continuo di immagini. Qui la ricostruzione richiede la conoscenza certa delle abitudini personali del potente, c’è un maggior bisogno di “narrativizzare” le immagini o, come accade nei *biopic*, di renderle biografiche. Ritratti umani che proprio perché complessi sono più semplici da realizzare *post mortem*, in cui gli episodi sfuggono al controllo del *fu* potente, in cui i fatti e le interpretazioni si storicizzano e dunque si fissano e in cui nuovi episodi, quelli più intimi e oscuri, riaffiorano più facilmente dal passato.

Dunque nella narrazione documentaristica e filmica la messa in forma di questi aspetti risulta molto più articolata e complessa. Vedremo, in un paio di esempi cinematografici, come sia possibile superare le difficoltà legate al dover mostrare e narrare, quando lo scopo è farlo in maniera piuttosto polemica, di leader politici che all’epoca della realizzazione dei film erano ancora viventi. *Todo Modo*, girato e sceneggiato da Elio Petri nel 1976, è un film ispirato all’omonimo romanzo di Leonardo Sciascia[116] che ha come personaggio-fulcro un politico democristiano che sembra l’alter ego di Aldo Moro. Nello stesso partito milita un altro personaggio politico dalla cui storia muove Paolo Sorrentino, il quale ne *Il divo* (2008) narra di un particolare periodo storico della vita di Giulio Andreotti.

Il cinema, rappresentando le vite dei personaggi ha spesso tentato di oltrepassare il dato più strettamente biografico e ha cercato d’indagare le motivazioni e lo spirito più profondi che animano i personaggi. Lo ha fatto sia per le figure di leader totalmente di finzione – si pensi ai tanti film hollywoodiani che hanno messo in scena immaginari presidenti degli Stati Uniti – sia mettendo in scena personaggi realmente esistiti. Osservando infatti le diverse opere si possono trovare gradi differenti di attenzione per gli aspetti più privati e legati ai segreti e vicende familiari dei personaggi, oppure è possibile notare un’altrettanto ampia varietà di film che, nei confronti dei politici, sono strettamente agiografici. Spesso le critiche per l’operato o il comportamento tenuto dal personaggio sono al centro della rappresentazione, mentre, in altri casi, predomina nell’opera fiction l’interesse per la ricerca di ipotesi sulla personalità: la parte più intima e psicologica del politico rappresentato. Crediamo che *Il divo*, film di Paolo Sorrentino del 2008, sia interessante da analizzare proprio da quest’ultima prospettiva.

Nel *biopic* dedicato ad Andreotti si lascia intendere che anche questo «presidente», come quello di *Todo Modo* (alias Aldo Moro), al di là della sua tempra e

[116] L. Sciascia, *Todo Modo*, Einaudi, Torino 1974.

dell'apparente tranquillità esibita, abbia delle angosce che trovano sfogo per il suo malessere attraverso altre vie d'uscita. Il testo pare suggerire, ad esempio, che i frequenti mal di testa di cui il politico soffre siano il frutto di questa inquietudine sotterranea, al pari di quando in lui si manifestano le visioni del suo compagno di partito scomparso Moro. Questi del resto ci pare siano gli indizi e il *leitmotiv* che guida tutto il film di Sorrentino.

La rottura in questo film di una linearità narrativa rigida – a causa dei frequenti flashback e soprattutto per la presenza di scene che si configurano come aperture di senso e "rilievi" visivi – servono a raccontare la vita di un personaggio politico attraverso un metodo di ricomposizione di episodi che hanno, al tempo stesso, lo scopo di ricostruire una fase storico-politica e dei personaggi che quest'epoca l'hanno vissuta divenendone protagonisti. Si parla in particolare della corrente andreottiana della DC, del suo leader – Giulio Andreotti (Toni Servillo) – e delle figure maggiorenti di cui era costituita. Si vedrà come questa frammentazione narrativa sia funzionale a un'opera che deve parlare attraverso metafore visive con la predilezione per uno sguardo grottesco. Vedremo inoltre come sia utile costruire la figura perno attraverso l'interazione con altri personaggi che operano per delinearne, talvolta per contrasto, come nel caso dei politici Paolo Cirino Pomicino e Franco Evangelisti, il carattere: sorta di "spalla" dell'attante principale del film.

Proveremo a seguire questo percorso e lo faremo ponendo in risalto i numerosi elementi che fanno pensare a una cosciente contrapposizione tra la quasi sacralità con cui è mostrato il corpo del protagonista e quella più mondana di chi lo affianca. Tutto ciò serve a definire una rilettura del corpo, soprattutto quello di un leader politico attraverso un punto di vista particolare. Per verificarla ci sembra opportuno andare per gradi e prendere a riferimento lo studio che Gilles Deleuze aveva compiuto in relazione al trattamento operato sui corpi nel teatro di Antonin Artaud e nella pittura di Francis Bacon[117]. Prospettiva che richiama a una sorta di antitesi tra corpo "inorganico" e corpo "organico". Del resto un'opera che abbia subito, almeno in parte, un processo di digitalizzazione, favorisce l'affiorare di influenze di natura pittorica o, per dirla in maniera più generale, "compositiva". È interessante notare come tale discorso sia funzionale all'analisi del film che ci apprestiamo a fare[118]. La

[117] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995. Con questo testo l'autore compie un'analisi dei dipinti di Bacon, soffermandosi in particolare sul trattamento a cui viene sottoposta la Figura e sul senso da essa assunto nelle opere in relazione con il resto dell'immagine.

[118] Si è andati in questa direzione anche quando si è parlato (Curtis, 2008) dell'influenza della pittura in opere cinematografiche di autori come David Lynch e Matteo Garrone.

rimediazione operata soprattutto attraverso il digitale – sempre più è in grado di "incorporare" con la sua azione altri media e forme mutuate da altri linguaggi – s'inserisce perfettamente, seppur circoscritta al tema di fondo della nostra ricerca, al discorso sull'opera di Sorrentino

Ne *Il divo*, infatti, ci sono diversi e innovativi modi di costruire la sintassi dell'opera: le scritte sovrimpresse, quasi ologrammi descrittivi di avvenimenti e personaggi; il primeggiare di una colonna musicale tanto esplicativa da assumere quasi un ruolo di attante; la suddivisione del film in segmenti facilmente distinguibili; gli innesti e i disinnesti dal registro realistico in direzione di quello grottesco[119] e visionario; un'opera che fluttua con leggerezza tra il grottesco, il realistico, il simbolico, il dadaista e il surrealistico (si pensi alla scena di presentazioni degli andreottiani in cui udiamo uno strano fischiettio che richiama il loro sguardo in macchina, uno sguardo a sua volta "interpellante" lo spettatore); la riflessione metalinguistica sul fenomeno televisivo; una sintassi fatta di aperture e di ellissi tra scene che dettano un cambio accentuato di ritmo, di musica e di ambienti, linee e forme (si pensi alle scenografie e al barocchismo di certe architetture contrapposte ad altre fortemente geometriche e razionaliste – come nella scena dell'uccisione del giornalista Pecorelli[120]).

2.1.1 C'è storia e Storia

Il divo ambienta la narrazione all'inizio degli anni '90, un periodo particolare tanto della vita nazionale, quanto di quella del protagonista Giulio Andreotti. Le vicende hanno inizio nell'aprile 1991 con la nascita del VII governo Andreotti e narrano la fase storica successiva alla caduta dei regimi comunisti dell'Est, l'epoca delle bombe di mafia, di Tangentopoli e dei grandi attentati a Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, degli arresti e suicidi eccellenti e del trapasso tra le cosiddette Prima e Seconda Repubblica. In tutto questo s'inseriscono le vicende politiche e

[119] Uno stridio di sguardi tra loro contrastanti ma che, come accade per il surrealismo, è fondamentale per il concetto che guida le scelte alla base dell'opera.

[120] E sappiamo come la costruzione del paesaggio si rivesta spesso di connotazioni di carattere etico e dunque leggibile anche da una prospettiva politica e del resto, come afferma Sandro Bernardi, l'ambiente è «un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi […] una soglia appunto in cui s'intravedono i limiti della cultura e della conoscenza» (S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 18). Ciò sarebbe tanto più interessante da indagare se si riflette al complesso delle opere di Sorrentino.

umane di Andreotti, i processi per mafia, quelli legati alla morte di Pecorelli e direttamente associati alla sua presunta partecipazione alla loggia P2.

Fatti nazionali e fatti privati si confondono nel parlare di un personaggio che, come l'allora presidente del consiglio, conosce come nessun altro, le questioni che hanno segnato la storia della Repubblica dal secondo dopoguerra all'epoca descritta dal film. L'opera sceglie di rappresentare pubblico e privato di Andreotti riletti soprattutto attraverso il ricorso e l'evocazione della vicenda che, si tratta dell'ipotesi principale esposta dal film, ha segnato più interiormente l'uomo politico: il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro. Si evocano, in particolare, le lunghe fasi convulse della segregazione dello statista democristiano, i forse "troppo tiepidi" tentativi fatti per salvarlo e l'ascolto di brani di una lettera (spesso immaginaria), tra le tante scritte durante la prigionia e che diverranno il suo testamento.

La storia che ci viene raccontata del personaggio Andreotti è quella di un uomo che è passato attraverso tutte queste vicende ma che sembra, almeno così appare, non averne subito gli effetti e non essere stato, per usare un suo noto motto, "logorato dal potere". L'opera, che oscilla in modo ambivalente tra storia pubblica e privata, mostra la mediocrità del personaggio attraverso la metodicità e la ripetitività dei gesti quotidiani, lasciando trasparire una cultura piccolo borghese[121]. Si osservano così il pasto frugale, l'abitudine d'iniziare la giornata prestissimo e sempre con una visita presso la sua parrocchia, l'isotopia del ricorrere di alcune azioni come quella di prendere un farmaco effervescente, la prossemica corporea e dei suoi gesti (si pensi alla scena in cui la sua segretaria spiega i significati attribuiti ai movimenti delle dita e delle mani), la sua fredda inespressività ecc. La figura di Andreotti si presta in pieno allo "studio" che Sorrentino compie sull'uomo e sul suo convivere con le passioni a cui - forse per il suo *understatement* e la sua freddezza[122], da cui oggi quasi tutti politici paiono fuggire - egli perfettamente risponde. Il Belzebù (uno dei soprannomi a lui affibbiati) che pare il portatore di segreti politici indicibili e che tutti vorrebbero conoscere, ma che l'autore tralascia per indagare le passioni più intime e renderle spettacolari.

E il tema dello "spettacolare" e quello del "sacro", si condensano perfettamente già nel titolo completo del film: *Il divo. La spettacolare vita di Giulio Andreotti.* Il

[121] Vi riconosciamo una strategia non troppo dissimile a quella messa in atto da Hannah Arendt quando parla della "banalità del male" nel suo omonimo libro.
[122] Nel film viene attribuita a Moro la frase secondo cui Andreotti è «un regista freddo e impenetrabile, senza dubbi, senza palpiti, senza un momento di pietà umana».

termine «divo» ha la sua origine dal latino *divus*, traducibile con *divino*. Erano divo o, al femminile, diva anche le figure che si ponevano tra il mondo terreno e quello sacro, soprattutto le figure di potere o, più in generale, gli uomini di particolare importanza. Essi, dopo la morte, erano riconosciuti come divinità e pertanto tributari di culti come, ad esempio, gli imperatori Augusto o Giulio Cesare, il "divo Giulio": un altro degli appellativi andreottiani.

Tutto questo avviene in un film che si presta particolarmente, proprio per la sua struttura a episodi, a una lettura per "segmenti", dunque a una rimodulazione dell'intreccio attraverso rimandi e "ritorni" continui ai temi che ne strutturano il senso. Inoltre ci troviamo di fronte a un'opera che si costituisce, per usare i termini di De Vincenti, come «cinema espressivo ed emozionale [che] passa per la negazione delle spettacolarità consuete»[123]. Ne *Il divo*, che analizzeremo solo per la parte strettamente legata al discorso sull'interpretazione del corpo del potere, si assiste a continui rimandi alla costruzione del corpo politico come a una contrapposizione tra sacro e profano o, per usare un dualismo già delineato, tra corpo organico e inorganico.

2.1.2 Il monologo del Divo

C'è una scena in particolare che attrae immediatamente l'attenzione, quella del monologo in cui A., con le mani giunte sul grembo, è seduto su uno scranno di foggia antica[124] in una stanza che sembra un soggiorno: probabilmente quello della sua casa (min. 71). Il personaggio inizia parlando con il suo usuale tono di voce basso, ma man mano che prosegue nel suo monologo-confessione aumenta la voce fino a quando giunge a urlare ma senza muovere o scomporre minimamente il suo corpo. È il punto di massima tensione, il punto in cui espone il suo discorso sulla pericolosità insita in chiunque cerchi la verità, per cui afferma che

Roberto, Michele, Giorgio, Carlo Alberto, Giovanni, Mino, il caro Aldo per vocazione o per necessità, ma tutti irriducibili amanti della verità, tutte bombe pronte ad esplodere, che sono state disinnescate col silenzio finale, tutti a pensare che la verità sia una cosa giusta, invece è la fine del mondo e noi

[123] G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, cit., p. 42.
[124] Sedia in legno con braccioli e un'alta spalliera.

non possiamo consentire la fine del mondo.

Principio quella della pericolosità della “verità”, che assume valenza metaforica, soprattutto se la si accosta alle diverse tematiche riguardanti da vicino, e per vari motivi, il personaggio del film: la morte, la politica, la giustizia e la religione. Alla fine il tono di voce torna di nuovo alla calma, la tensione è come svanita e Andreotti si mostra nuovamente nel suo abituale stato emotivo controllato. Il monologo sulla verità, che appare ridondante nella costruzione diegetica è, paradossalmente, particolarmente interessante da analizzare. La sequenza infatti, proprio perchè inessenziale allo sviluppo dell’intreccio, assume valore di sottolineatura, quella di una *messa in rilievo* (§ 1.1).

Restando al piano plastico è un’immagine in cui la figura, escluso il volto parlante, risulta decisamente statica. C’è un costante alternarsi di inquadrature ravvicinate che vanno dalla *figura intera* al *primo piano* al *mezzobusto* per tornare di nuovo al *primo piano*, e poi ancora allontanarsi con un *mezzobusto*. La staticità del corpo è data dal fatto che il personaggio sia seduto sopra uno scranno, e questo è uno dei fattori che ci fanno pensare che l’autore, per la realizzazione di questa scena, si sia ispirato al noto ritratto che Diego Velázquez realizzò nel 1650 per papa Innocenzo X.

Questa è una delle sequenze che nel film assumono un significato di rottura rispetto al fluire della narrazione. Per meglio dire, essa sollecita a un percorso interpretativo ancora più particolare e interessante, se si riflette sul fatto che ad un certo punto il personaggio arriva ad alterarsi fino all’urlo: praticamente l’interpretazione che dà Francis Bacon del dipinto di Velázquez[125].

E se non può avvenire, come in Bacon, che ci sia l’eliminazione, attraverso la *defigurazione,* di qualsiasi elemento di carattere figurativo, illustrativo e narrativo[126], di certo si ha come risultato quello di allontanare lo spettatore dai classici modi descrittivi del cinema e indirizzarlo verso uno stimolo – per citare Deleuze nella sua analisi del pittore anglo-irlandese – maggiormente rivolta alla “sensazione”, ai sensi e all’istinto e meno alla parte razionale del discorso che pure, inevitabilmente, trapela dal monologo.

[125] Sono diversi i dipinti e gli studio che Bacon fa che sono ispirati all’opera di Velázquez.

[126] Per una definizione e spiegazione più ampia del concetto di defigurazione mi permetto di rimandare a G. Curtis, *Identità defigurate. Il corpo rilevante*, in A. Ottai (a cura), *Passages. Drammaturgie di confine*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 109-148.

Del resto anche lo sfondo assolutamente simmetrico e in leggera penombra, accentra fortemente lo sguardo direttamente sul corpo del personaggio. Osservando, tra l'altro, con attenzione l'immagine, si scopre che la simmetria è costruita attraverso elementi che riportano decisamente all'idea di corpo sacro (fig. 5). A causa infatti dei due grandi termosifoni, dei due dipinti e dei due piedistalli per le statuette ai lati del personaggio, con alle spalle quello che sembra un pendolo in legno con cassa a terra, c'è un richiamo immediato a una composizione d'altare e dunque al paragone del personaggio a una figura cristologica che, per come è posizionata, fa proprio pensare a una croce. Un "Cristo" che però non ha le braccia aperte della crocifissione, per accogliere su di sé, secondo la teologia, i peccati dell'uomo ma, come si osserva in tutto il film, un corpo richiuso in sé, con le mani giunte: una personalità che attua un forte controllo sul proprio organismo.

Una corrispondenza simmetrica che, a conferma di quanto detto, ritroviamo in diversi punti del film[127] e che consolida la natura polisemica dell'opera: una specie di altare, ma anche una scenografia che irride ai gusti mediocremente piccolo borghesi che si attribuiscono al personaggio e, infine, all'idea che dietro quella composizione e razionalizzazione degli spazi ci sia il tentativo di controllare ogni dissimmetria intesa come qualunque elemento irrazionale e imprevedibile. Tale proporzione visiva nasce dalla consapevolezza che in tal modo si ottiene fin dagli elementi scenici, con il supporto di un'inquadratura perfettamente centrata e frontale, un consapevole effetto ritmico e dunque una rima visiva che rispecchia la natura e l'aspirazione che l'opera, evidentemente, attribuisce al personaggio: quella cioè di avere il controllo di tutto, dove sia bandita qualsiasi casualità. Un ulteriore richiamo a un Dio "pantocrator".

La luce che appare dall'alto alla fine del monologo è come una luce divina che illumina i contorni in leggera controluce, ma che al tempo stesso lascia tutto il resto sotto un'inquietante ombra d'oscurità. È una nuova riprova dell'interpretazione cristologica che diamo alla scena. Del resto c'è una frase di Andreotti che torna nel film che afferma come il caso non esista, ma esista *solo in volere di Dio*.

Questa scena mostra anche un altro elemento d'interesse, A. che parla e urla guardando poco più in alto rispetto al classico sguardo in macchina, ma non c'è dubbio che si tratta, al tempo stesso, di un discorso interiore e di un mettere il pubblico, come in un *a parte* teatrale, a conoscenza delle proprie convinzioni, attraverso un intimo momento introspettivo. In questo monologo è come se il

[127] Si pensi alla scena del bacio con Riina (min. 65'50'').

personaggio agisse su di un palcoscenico, con spazi ben delimitati e stabiliti, in un'immagine che costituisce un luogo liminale, tanto da prefigurare una dimensione temporale e spaziale *altra*.

2.1.3 *Rilievi* sul corpo del testo

Il monologo richiama l'attenzione proprio perché diviene un "rilievo", un fattore di rottura rispetto al normale fluire della narrazione, un elemento di modernità per la sua capacità di esplorare le possibilità del cinema attraverso immagini talvolta più *disnarrative*[128] di quanto sembri a un primo sguardo. Ne esce un *surplus*, una precisazione che – se ci si limitasse al testo del monologo – apparirebbe quasi ridondante, ma che invece lavora molto sulla voce, su una *phoné* in grado di attivare una comunicazione più diretta tra "l'interno" del personaggio e quello dello spettatore e non nel senso di una mera immedesimazione. Lo spettatore sembra quasi indotto ad abbandonare il fluire dei significanti a favore di una voce-parola che perde in parte il suo valore di testo trasmissibile. È una scena che, proprio per la sua marcata inverosimiglianza profilmica, appare ingiustificata sul piano diegetico.

Immagini appunto "visionarie", che si configurano come "rilevanti" generando un *effetto di straniamento*, pari a quello di un qualsiasi testo (pittorico, teatrale, letterario ecc.) che sveli la sua natura di enunciato finzionale e, in tal modo, inibisca qualsiasi identificazione, rendendo palese la natura artistica e fittizia dell'opera per cui lo spettatore mantiene, anzi potenzia, la sua funzione di osservatore critico di quel che percepisce.

Ricordando ancora l'uso della figura nell'opera di Bacon, anche quella di Andreotti è una *forma a riposo* in cui, piuttosto che un corpo in movimento, agisce sul volto una specie di deformazione, un'energia che opera interiormente, ed è leggibile più come un processo inconscio che, proprio per questa sua natura, il personaggio non riesce a controllare. È un corpo che in apparenza si scompone tra parti controllate e altre che lo sono meno, in una scena che ha l'ambizione – per dirlo ancora con le parole del pittore – di rendere percepibile *il grido anziché l'orrore* del malessere che agisce nel suo profondo. Un effetto assolutamente simile a ciò che Bacon vedeva affiorare dal ritratto di Innocenzo X e che, per restare sull'asse Artaud-

[128] Cfr. F. Vanoye, *Cinéma et récit I. Récit écrit récit filmique*, Nathan, Paris 1989, pp. 199-202.

Deleuze, è «un corpo che fugge, ossia fuoriesce dell'organismo […] Fugge dalla bocca aperta ad O»[129], ossia passa per l'organo che «diventa punto di fuga del soggetto attraverso il grido»[130].

L'urlo della scena del monologo esprime visivamente lo sforzo che il leader politico compie per contrastare i propri sconvolgimenti interiori. Questo può essere considerato uno dei modi con cui il cinema – e ancor prima la pittura e il teatro – ha rappresentato l'inconscio. Tale percorso porta alla rimodulazione di ciò che conosciamo dell'identità dei soggetti rappresentati. Lo scopo di Sorrentino è quello di ricostruire le pulsioni che agiscono sul corpo del personaggio. Si configura dunque come un'ipotesi in cui s'immagina che un corpo non possa contenere e gestire senza ripercussioni, e con tanta freddezza, tali sentimenti. Fossero anche quelli procurati dalla sola passione che è incontrovertibile che il personaggio provi: quella politica e, marginalmente, perché appena accennata, quella delle corse ippiche. Egli stesso afferma come ci sia «solo la politica» e sottolinea come abbia pianto per la morte della madre e lo abbia fatto solo in un altro paio di occasioni, «quando morì De Gasperi e la prima volta che fui nominato sottosegretario».

Il controllo delle proprie reazioni è uno dei grandi temi che emergono dal film e si vede anche dall'imperturbabilità del volto e del corpo nelle altre scene, in cui le passioni sono relegate a un livello di confidenza – come nella scena "interiore" del monologo o della faticosa rivelazione di una vecchia passione per Mary Gassman – o, più semplicemente, pulsioni da reprimere: si pensi all'elogio che Vittorio Sbardella (Massimo Popolizio) fa del suo ex capo-corrente quando, a un collega di partito, fa notare l'impassibilità con cui reagisce alla sconfitta alla corsa presidenziale «guarda e impara come si sta al mondo».

Il film però suggerisce immediatamente che quest'opera di repressione degli istinti deve comportare, in chi la compie, non pochi problemi. Non è casuale infatti che la scena iniziale del film sia quella in cui il protagonista ha conficcati sulla fronte degli aghi nel tentativo di combattere il mal di testa. La composizione di questa scena afferma fin da subito un parallelo tra Andreotti e l'immagine dell'iconografia del Messia[131]: come Cristo con la sua corona di spine. Anzi dal momento che siamo all'inizio del film, è facile immaginare che lo spettatore non conosca affatto il disturbo

---

[129] G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 109.

[130] M.P. Pozzato, *La pittura di Francis Bacon nel videoclip Radio*, in Nicola Dusi e Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, p. 247.

[131] Termine che deriva dall'ebraico «mašiah» che significa «unto», ossia il "prescelto" del signore.

di cui soffre abitualmente. Questo a conferma dell'immediato parallelo tra lui e il corpo sacro per eccellenza.

L'immagine che più di tutte crea il parallelo tra Andreotti e Cristo è però quella della cena che segna la sua candidatura al Quirinale (min. 38) in cui, come nell'*Ultima cena* di Leonardo, sono tutti seduti allo stesso lato del tavolo, il punto di vista dello spettatore è dalla parte opposta e A., al centro, è affiancato dagli "apostoli" della sua corrente. Assente solo il "giuda" Sbardella (passato alla corrente "dorotea"), ma con la fidata presenza dell'"Evangelisti" (Flavio Bucci) che afferma che la corrente è «un impero teocratico» con un solo capo-divinità: Giulio Andreotti. Le parole attribuite all'ex ministro Rino Formica in coda al film (min. 96) servono a confermare tale idea e a condensare un po' tutte le peculiarità che il film attribuisce all'uomo: «*Andreotti è un extraterreno*, non avevamo colto la sua appartenenza a un filone di pensiero che ha reso immortale la storia della chiesa. *In lui convivono duemila anni di storia, c'è il sacrificio di Cristo, la papessa Giovanna, l'inquisizione, i Borgia e la diplomazia*».

2.1.4 Le conseguenze della passione

Si è detto che la dicotomia che emerge più forte dal film sia quella tra organismo umano e negazione di ogni elemento di organicità. Questa opposizione porta con sé una delle riflessioni più proficue tra quelle avviate nel nostro studio, come quella tra corpo sacralizzato del potere e corpo laico e "umano".

Il corpo e il volto sono il luogo di quel trattamento che Deleuze chiama *defigurazione*, e la loro "umanità" è messa a dura prova perché spinta all'estremo, fino alla negazione o sottrazione delle sue componenti organiche. Il corpo è visto come qualcosa che si deforma, oggetto in divenire, in grado di modificarsi anche per mezzo di "protuberanze ed orifizi" come afferma, similmente ad Artaud e Bacon, Gianni Canova il quale aggiunge: «che corpi siffatti non desiderino più, e siano del tutto incapaci di godere è quasi un banale e straziante corollario»[132]. In tal senso l'inconfondibile sagoma[133] e l'impassibilità di Andreotti, anche se non sono definibili

[132] G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 147.

[133] Deleuze parlerebbe della conformazione della sua schiena di A. come di una pulsione che imprime la sua forza in un punto ben preciso, anche se, a differenza di come avviene con le figure di Bacon, non variabile del suo corpo.

come defigurate, spingono fatalmente a riflessioni di questo tipo.

Oltre a quanto detto in precedenza, sono molteplici gli esempi che nel film instaurano il dualismo tra sacro e mondano. C'è la scena dell'incontro del protagonista con la moglie dell'ambasciatore francese (Fanny Ardant), che si conclude con la strana richiesta della donna di abbracciare e baciare (min. 25) quel corpo imbolsito, imbarazzato – forse perchè frena la sua attrazione per la donna – e quasi da rigida marionetta del presidente. Come detto in relazione al corpo del potere, in particolare il corpo del tiranno sempre fissato e reso mitico dagli strumenti di riproduzione visiva, è un corpo che notoriamente suscita il desiderio di toccarlo e abbracciarlo. Una voglia resa impossibile da ovvie ragioni di sicurezza e di opportunità e che quindi lo trasforma in un corpo "intangibile". La scena dell'abbraccio assume soprattutto questo significato: la desacralizzazione del potere che ritorna a una dimensione privata, passionale, addirittura carnale.

Resta l'incapacità di comprendere fino in fondo cosa passa davvero in testa a un uomo tanto enigmatico: poco prima, infatti, era stato consigliato alla donna di "interpretare" i movimenti delle mani per comprenderne e scoprirne l'umore. Trapela dalle battute del politico, il desiderio di "limitare" la sua natura umana, come quando afferma di non avere "vizi minori", oppure quando sostiene «non ho mai baciato mia madre, mai», o ancora, nell'impassibilità impacciata che esibisce nella scena, a metà strada tra il realistico e il visionario, dell'ipotetico bacio con il boss Riina.

Il film però ci mostra anche scene che ne rivelano la natura umana e talvolta perfino grottesca, natura intima che il personaggio non riesce a nascondere, ad esempio, nella scena in cui, preoccupato per l'incombente processo di mafia, cammina con passo svelto, quasi accelerato e al buio (min. 73) facendo su e giù nei corridoi della sua casa. Oppure nella scena con l'Idrolitina e davanti a un piatto di amatriciana. O la scena che lo riprende nei luoghi d'intimità (e per eccellenza baconiani) del bagno o nella camera da letto. È all'interno di quelle sfere d'intimità rappresentate dai luoghi meno accessibili della sua casa, che il personaggio svela maggiormente se stesso e le proprie angosce.

È proprio nella scena del bagno che Andreotti vede infatti riflesso sul suo specchio (min. 89) – in un'immagine doppia della coscienza – l'immagine di Moro seduto a terra. Si tratta della scena fondamentale tra quelle, almeno sei volte in tutto il film, che evocano lo statista democristiano e che dunque lo configurano, nella raffigurazione psichica del protagonista, come una presenza costante e inquietante.

L'immagine riflessa crea un leggero effetto che, freudianamente, possiamo definire "perturbante". La figura di Moro in più occasioni è raffigurata attraverso il ricordo delle immagini più dolorose che vengono in mente: seduto in terra e con alle spalle la stella brigatista a cinque punte durante i cinquantacinque giorni di prigionia e la scena dell'esecuzione finale nel portabagagli della Renault rossa. Moro serve, infatti, a dar voce soprattutto a una lettura particolare dell'uomo Andreotti, che viene descritto dalla vittima con queste parole particolarmente dure e significative:

Si può essere grigi ma onesti, si può essere grigi ma buoni, grigi ma pieni di fervore, ebbene on. Andreotti, è proprio questo che le manca, quell'insieme di bontà, saggezza, flessibilità, limpidità senza riserve, che fanno i pochi democratici che ci sono al mondo. Durerà un po' più, un po' meno, ma lei passerà senza lasciare traccia.

È proprio il rapimento di Moro che suscita in lui una delle poche reazioni incontrollate che il personaggio ricordi (min. 29): «ebbi dei conati di vomito, *una reazione incontrollabile*. Ci imbarazzano le reazioni incontrollate, *ma in fondo ci rassicurano, perché ci dicono che siamo vivi e umani*».

Lo stato di malessere è uno stato trasmissibile sinestesicamente, lo spettatore prova sul proprio corpo le sensazioni psichiche di ciò che il personaggio mostra di sentire. Il film di Sorrentino riproduce preferibilmente attraverso i gesti quotidiani, il malessere che suppone abbia il protagonista. Si attiva, inoltre, quella che in termini psicologici è chiamata *capacità riflessiva* con cui, pur senza dare definizioni univoche, in linea di massima s'intende «la capacità di un individuo di rappresentare e ipotizzare il funzionamento mentale altrui, di rappresentarsi la possibilità che gli altri possano fare ipotesi sul proprio e altrui funzionamento mentale»[134]. Si tratta insomma di un film che produce un continuo gioco tra visionario e realistico, che in parte corrisponde alla dicotomia tra straniamento e immedesimazione "riflessiva".

Il pericolo principale per il personaggio è rappresentato da quelle che, per dirla con il titolo di un altro film di Sorrentino, sono "le conseguenze dell'amore". Questo è ben evidenziato dalla rivelazione a Cossiga, già accennata, della sua giovanile e dirompente infatuazione per una donna (min. 92).

[134] A. Imbasciati, M. Margiotta, *Compendio di psicologia*, Piccin, Padova 2004, p. 170.

Francesco, io devo proprio confessarti qualcosa che non ho osato mai dire a nessuno, *neppure a me stesso* […] ma deve restare tra di noi. Io ho sempre avuto un segreto, una passione, una passione per Mary Gassman, mi toglieva il sonno, mi toglieva il respiro. Al Liceo non facevo che pensare a lei, poi mi sono sposato e l'ho dimenticata.

È una scena che può essere letta in maniera quanto meno duplice, da una parte un'interpretazione, certamente corretta, è sortita da più parti, secondo cui il massimo segreto rivelabile da Andreotti sia quello di un ingenuo sentimento giovanile; dall'altra una lettura che a noi sembra altrettanto giustificata e forse, addirittura preferibile, certamente meno scontata. Facendo infatti riferimento a quanto già troviamo nelle opere precedenti di Sorrentino, la scena parla di una tentazione, del rischio evitato a fatica di cedere alle "corruzioni" insite in una passione amorosa vera. Il personaggio è consapevole e vive quella sua passione come un segreto, un cedimento al suo comportamento assolutamente sorvegliato, un "errore giovanile" che poteva avere delle "conseguenze" incontrollabili. L'idea di fondo che muove il personaggio è che l'uomo viva di equilibri fragili che una passione può facilmente e irrimediabilmente alterare.

La sig.ra Enea (Anna Bonaiuto), la segretaria, pare sia la figura che meglio ha compreso la personalità del suo capo, tanto da divenire quasi una sacerdotessa dei suoi segreti e da distoglierlo da tentazioni pericolose. Ciò si evince perfettamente nella sequenza in cui distrugge le lettere d'amore che il suo capo aveva ricevuto nel corso degli anni, ma che aveva sempre nascosto e conservato, «io a lui non gliele ho fatte mai vedere».

Il personaggio è e vuole rimanere un corpo intangibile e se vogliamo "sacro", nell'accezione di un organismo che limita, anche se con qualche cedimento, gli aspetti passionali, deboli, umani. La sua inviolabilità è nel film messa alla prova dall'abbraccio, di cui si è detto, da parte della moglie dell'ambasciatore, così come nella vita sono le accuse di mafia pendenti su di lui a toglierne l'aura di intoccabilità. Allo stesso modo è osservandolo nella sua quotidianità più banale (il bagno, l'amatriciana, l'idrolitina, il gelato ecc.) che l'opera ne mette in dubbio lo spessore umano e culturale. Il film però attenua in apparenza ogni giudizio e lo fa in quei punti

in cui ricorre all'ironia. Questa è usata, a esempio, nella scena del bacio e in quella poco successiva in cui si evoca la caccia a cui, secondo le testimonianze di alcuni pentiti, il politico avrebbe partecipato. S'irride alla sua incapacità di tenere in mano un fucile, è così se ne svela il lato antieroico e decisamente comico con lo sguardo in macchina finale, come per chiedere aiuto a chi lo osserva. Il suo corpo in questi casi assume dei comportamenti grotteschi, simili ai modi in cui veniva rappresentato il "presidente" di *Todo modo* dietro cui si scorge la figura di Moro.

Tanto *Il divo* quanto *Todo modo* sono film che sembrano partire dalla rappresentazione analogica, ma per smentirla come "semplice" *traccia del reale*, e lo fanno attraverso un'immagine che, filtrata dal grottesco, torna a essere nuovamente una riflessione sullo strumento cinematografico. Opere che potrebbero essere accusate di scegliere talvolta la via della caricatura ma che, al di là di ogni uso facilmente ironico, prediligono soprattutto un certo sarcasmo.

2.1.5 Il fanciullo Pomicino

Il dualismo tra corpo sacro e corpo grottesco è perfettamente evidenziato dal rapporto che lega A. a un altro personaggio che ritorna diverse volte nel corso degli intrecci: Paolo Cirino Pomicino (Carlo Buccirosso).

Questo personaggio, bambinesco fin dal nome, si presenta tale in diverse scene. Innanzitutto è per eccellenza un corpo organico fin dalla prima scena: la sua apparizione avviene tra due donne, le sue segretarie. Egli nello scendere dall'auto le saluta pizzicandole sulla guancia, il gesto dà alla relazione una connotazione di confidenza che va al di là del semplice rapporto professionale. Si riconosce in lui, molto basso tra donne belle e alte, un'ambivalenza tra paternalismo e fare bambinesco, ma in un modo tale da non cancellare quanto di carnale è insito in certi gesti e atteggiamenti[135]. Ulteriore dimostrazione di questo è la scena della festa (min. 18) in cui la contrapposizione tra il corpo inorganico di Andreotti e quello estremamente organico di Pomicino emerge con tutta la sua forza. Da una parte il presidente seduto, quasi immobile, che riceve una fila interminabile di "questuanti", dall'altra Pomicino che, dopo averlo salutato e ringraziato, si scatena in una danza

[135] In psicanalisi, come nel cinema questa connotazioni non sono per nulla in contrasto. L'esempio cinematografico più lampante che ci viene in mente è il ruolo che teneva Harpo Marx, il "fanciullo" biondo dei fratelli Marx.

frenetica, comprensiva di abbracci e baci alle molte donne da cui è circondato.

Sono corpi di potere, ma in opposizione tra loro, anche perché, come si è compreso nel tempo, non devono essere per forza corpi tendenti al sacrale e tali da annullare completamente i propri bassi istinti. Anche nella scena della cena "leonardesca", Pomicino è colui che porta al tavolo un'enorme mozzarella di bufala campana, «la ragazza obesa di Mondragone», ma Andreotti ha davanti a sé soltanto un bicchiere con soluzione effervescente per il suo proverbiale mal di testa.

L'istintuale, la debolezza del desiderio in un *corpo fanciullesco* come quello di Pomicino, traspare anche nella scena in cui improvvisamente si mette a correre in uno dei corridoi del parlamento (min. 42). Un istinto improvviso, ma anche un'affermazione di potere, che lo porta a correre così come farebbe un bambino, a prendere velocità e scivolare urlando in quello spazio quasi completamente vuoto (fig. 6). Subito dopo si ferma, si sistema la cravatta e torna al ruolo sociale che richiede autocontrollo. È un'ulteriore scena di messa in "rilievo", apparentemente fuori dal contesto narrativo, ma che apre a una molteplicità di letture, operando liberamente sulle metafore e sul piano degli istinti legati al gioco, sia pure di "potere".

Il personaggio di Pomicino dunque, per il suo dar sfogo ai desideri e agli istinti, è il "sodale" ideale del suo molto più sorvegliato capo. L'opera, come spesso accade, mette in risalto il contrasto tra la natura delle due figure, trasformando il ministro campano in una sorta di perfetta "spalla" del personaggio principale.

Tutto ciò è perfettamente funzionale a un film che prova a rompere con i *clichè* di chi in passato ha cercato di rappresentare la politica o, ancor meglio, le sue logiche interne. Sorrentino ci mostra come un pattino a rotelle che percorre improvvisamente il corridoio parlamentare, sconvolgendone gli equilibri politici – compreso quello che avrebbe dovuto portare Andreotti alla presidenza della repubblica – sia una metafora dell'attentato a Falcone che porterà, nel maggio del 1992, all'elezione di Oscar Luigi Scalfaro. È ancora una trovata visiva attraverso cui il film mostra, come se si trattasse di un gioco fanciullesco o dadaista, la possibilità di alterare una situazione già indirizzata. Si tratta, al di là dell'ulteriore nota grottesca, di un traslato dell'instabilità propria di ciò che è umano e che il potere cerca di sconfiggere attraverso l'illusione di un controllo, che riporti tutto al prestabilito, a una scelta compiuta a tavolino. È contro-politica perché opposta a chi si sforza di dar sempre l'impressione di gestire ogni situazione, di far credere che un qualsiasi avvenimento sia immancabilmente preordinato.

In un testo che rompe i cliché, strutturandosi in dimensioni spaziali e temporali instabili – anche per mezzo di quelle *messe in rilievo* a cui si faceva cenno – l'elemento dell'inatteso diviene funzionale all'assunto, solo in parte fantastico e visionario, che l'intreccio narrativo si è dato.

2.2 I corpo democristiani di *Todo modo*

Definite alcune delle caratteristiche del film di Sorrentino, faremo un breve parallelo con *Todo modo*, l'opera di Elio Petri, dal momento che pur essendo molti i punti di differenza tra i due film, altrettanto forti sono i punti di contatto, non ultimi la "visionarietà" della struttura e della costruzione narrativa e l'uso che questi film fanno dei corpi dei personaggi principali.

Gli elementi di similitudine tra i due film risiedono anche nel fatto che le figure principali "svelano" la loro vera natura attraverso l'interazione con altri personaggi che ne lasciano affiorare la personalità più intima: scherzosamente potremmo dire si torni al luogo comune secondo cui "comprendo davvero chi ho davanti se osservo con chi si accompagna", ma soprattutto pare si possa interpretarne l'intima personalità già dallo stridio che emerge dal contrasto tra corpi.

2.2.1 Leader in convento

Le vicende di *Todo modo* si svolgono presso l'albergo di Zafer, ma le scenografie di Dante Ferretti lo fanno sembrare piuttosto un moderno eremo-convento, presso cui sono chiamati a raccolta democristiani di varie correnti operanti nel campo dell'industria, della finanza, delle banche, nei vari enti parastatali, ma soprattutto capi politici. Essi, come ogni anno, vi svolgono tre giorni di esercizi spirituali, ma in questa occasione, si ritrovano nel momento in cui in tutto il Paese si è diffusa una strana "epidemia" che sta colpendo, uccidendole, molte persone[136] (siamo nel pieno della stagione terroristica).

Gli incontri di preghiera, condotti da don Gaetano (Marcello Mastroianni), sarebbero in realtà l'occasione per dare risposta alle spinte che chiedono il

[136] E' utile ricordare che la storia è girata e ambientata durante la lunga stagione terroristica e nel pieno della cosiddetta "strategia della tensione".

rinnovamento tanto della struttura del partito, quanto della gestione morale nel governo del paese. Tra litigi continui e violenti, il vero scopo di fondo è quello di conservare il potere, ma si verificano degli omicidi, in apparenza senza motivo, che elimineranno, uno alla volta, i personaggi più in vista del partito. Alla fine morirà anche il protagonista, il fulcro delle vicende, che è indicato nel corso di tutto il film con l'appellativo di "Presidente" (Gianmaria Volontè).

Questa figura principale è mostrata come un personaggio conciliante e tutto sommato benevolo, ma allo stesso tempo il film ne lascia trasparire, oltre che l'enorme sete di potere, il fondo d'ipocrisia che sembra animarlo. La critica del film al personaggio è piuttosto esplicita, chi guida la Democrazia Cristiana, il partito più forte dell'epoca e citato più volte nel corso dell'opera, non può che essere complice della corruzione di cui quell'organizzazione si macchia. Sono gli anni del cosiddetto "compromesso storico" tra DC e PCI e il film interviene fortemente nelle vicende politiche coeve tanto da suggerire, e in modo piuttosto esplicito, che il personaggio del Presidente, altri non sia che l'*alter ego* dell'allora leader democristiano Aldo Moro[137]. In realtà la similitudine è fin troppo evidente con colui che pagherà con la vita il tentativo di rendere sempre più strutturale l'alleanza di potere e d'intenti tra le due maggiori forze politiche italiane dell'epoca. Grazie infatti al minuzioso lavoro compiuto dall'attore Volontè, che giunge quasi alla ricerca mimetica, si arriva a identificarlo immediatamente nel politico democristiano.

Il personaggio del "Presidente" risalta, però, proprio perché è posto in relazione con le altre figure democristiane, raffigurate spesso come personaggi grossolani, tracotanti e sempre cinici, di cui il Presidente si circonda.

Anche per l'Andreotti de *Il Divo* avviene qualcosa di simile. Le figure da cui è circondato ne qualificano la caratura morale, più di quanto faccia egli stesso attraverso il proprio corpo. In un certo senso la vera "statura" del personaggio Andreotti nasce, secondo Sorrentino, più dal confronto con i maggiorenti del suo gruppo politico che la sua segretaria, la sig.ra Enea, definisce, con un gioco di parole meteorologico, come «una brutta corrente». Il corpo del leader in questo, come in *Todo modo*, ma potremmo allargarlo a qualsiasi altro caso, si forma anche attraverso le figure di cui – colpevolmente – si circonda. Si ricorderà il modo di qualificare certa politica spregiudicata di cooptazione che porta a quelle che, nel gergo politico e

[137] Morandini però vi vede anche una parte di Andreotti (dice «80% Moro e 20% Andreotti»). Ma nella descrizione fisica e d'altro che il film ne fa, Andreotti sembrerebbe piuttosto un altro personaggio, quello filo-americano.

giornalistico, sono definite “armate Brancaleone”, o il “circondarsi di nani e ballerine”. Formule costruite intorno a personaggi grotteschi, che si circondano di figure dai modi e comportamenti contrastanti con l’idea di dirittura morale. Men che meno esprimono quella sorta di “ascetismo” delle forme e dei costumi, che certe idealità politiche sembrano chiedere – o addirittura ingiungere – a chi sceglie l’impegno politico.

L’Aldo Moro di *Todo modo* tenta di essere sospeso in aria come una figura a metà strada tra il divino, il terreno e l’intellettuale, ma deve scontrarsi con la tentazione del corpo e, come detto, con le figure di cui si circonda. Nell’ambiente costituito nella gran parte da politici ineleganti e spesso debordanti, il corpo di Moro è tra quelli che risalta, così come si distingue – mostrando l’attenta ricerca sulle figure che il regista ha messo in atto nella scelta del casting – Vondrano, il quale assume la filiforme silhouette di Ciccio Ingrassia. Un corpo ascetico per eccellenza che, pur non salvandolo dal destino che segnerà l’intero gruppo (sarà anzi uno dei primi a essere ucciso), non terrà fede al ruolo assegnatogli da un simile corpo, mostrandosi non meno d’altri un ipocrita e falso fustigatore del malcostume democristiano.

Il Presidente è visto nelle sue forti insicurezze e nella sua, solo apparente, modestia, come di chi è consapevole e cerca di contrastare, la propria natura umana e dunque le sue debolezze. Il suo corpo è curvo, soprattutto al cospetto del sacro, in particolare tende a prostrarsi di fronte al corpo bello e sicuro di sé di Don Gaetano. La sua voce, inoltre, non esprime mai la tracotanza del potere, è sempre calma fino a divenire flebile, sospira e tentenna quasi nell’esprimere un parere, mostrando la sua indecisione nella lettura dei segni. In questo modo Volontè tenta di ri-modellare il suo personaggio in modo da poterne esprimere le ambiguità che porta in sé fino a configurare, già sul piano plastico, l’ipocrisia delle posizioni assunte. Anche nelle parole di Petri si legge questa trasformazione fisica del corpo dell’attore «Volontè divenne evanescente, camminava come se fosse sulle nuvole, parlava a bassa voce, non ti guardava negli occhi»[138] e il fatto di aver addirittura studiato in moviola, con lo stesso Volontè, il comportamento pubblico di Moro e di averne ripreso molti comportamenti, in particolare certi suoi atteggiamenti rituali durante incontri formali, non attenuano il senso di grottesca comicità che dal film trapela.

Quantunque Petri in seguito sottolinei come i risultati dei primi due giorni di lavorazione – a causa di un effetto inaspettato in cui il corpo del Presidente

[138] Intervista tratta da I. Pezzini, *Immagini quotidiane*, cit., p. 75.

democristiano risultava addirittura «nauseante» – siano stati «cestinati», l'effetto conclusivo che la recita produce nello spettatore è comunque quello di una rappresentazione grottesca in linea, del resto, con l'accentuazione recitativa caratteristica anche di altre performance dell'attore milanese. E se dalle parole del regista esce un lavoro persino "di asciugatura" recitativa, rispetto agli originali atteggiamenti che Aldo Moro teneva, in realtà l'effetto finale non sembra fare sconti al pesante sarcasmo di cui il leader politico viene fatto oggetto nel film.

In questo senso anche le critiche che piovvero sull'"imitazione" di Volontè non possono che esser lette attraverso la lente di una critica di forte matrice ideologica, e valutate, quindi, nella prospettiva di chi considera il cinema come campo di applicazione del suo impegno "militante". Quel giudizio si basava sull'assunto che non si potesse fare un film che avesse contenuti rivoluzionari, adottando un linguaggio proprio di un sistema reazionario. L'idea di fondo era che non fosse sufficiente l'"impegno" e la politicizzazione dei contenuti, se si fosse rimasti ancorati all'ideologia dominante e borghese che – anche senza scomodare Barthes – è insita in modi diversi nelle varie forme di comunicazione.

Altri tempi, ma queste stesse critiche, allo stesso modo in cui colpivano le opere di Petri, potrebbero essere rivolte oggi anche al film di Sorrentino. La ricerca psicologica compiuta dal parte del regista, sul personaggio principale de *Il Divo*, è tesa a rendere tutta la complessità della sua figura, ma ci si potrebbe chiedere: che importanza possono avere, nella valutazione dei comportamenti di un politico, le motivazioni interiori che se ne possono dedurre? Sul piano politico certamente nessuna, ma per ciò che attiene a Sorrentino probabilmente qualcuna sì. E questo accade proprio in ragione del suo percorso autoriale di lettura sul genere umano, in particolare maschile, che può rendere "pretestuoso" perfino l'utilizzo di un personaggio e della storia biografica che ne ricava. Ne *Il Divo*, infatti, il personaggio di Andreotti funge da modello universalmente valido. È il perfetto paradigma adatto, come si è cercato di dimostrare, per continuare a parlare dei rischi legati alle "conseguenze" a cui può portare un improvviso amore o, ancor più in generale, qualsiasi forma di passione che non sia attentamente gestita o soppressa.

Anche Petri compie un percorso non troppo dissimile che passando, ad esempio, attraverso opere come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) o *La classe operaia va in paradiso* (1973), giunge a un personaggio, non più

metaforico e simbolo dell'arroganza reazionaria, com'era il personaggio del capo della Squadra Omicidi di *Indagine*[139], ma a una figura ben più nota e reale che verrà additata e che diverrà, come si percepisce da *Todo modo*, il simbolo e la pietra angolare del cinismo e della falsità del potere rappresentato da Aldo Moro.

E' anche per questo suo modo di essere percepito, come il volto, tutto sommato benevolo, di un potere che non è neppure volgare e sguaiato che, probabilmente, Moro diventerà l'ideale vittima della furia terrorista. Si tenta però di far riprodurre a quel corpo anche l'afflizione tutta psicologica di un politico che, come dice Petri dello stesso Moro, è per la sua natura un «uomo che, probabilmente, *avendo una coscienza più sottile, viveva drammaticamente e angosciosamente questo suo ruolo*»[140]. Il personaggio del Presidente si mostra infatti più che penitente, come richiederebbe la pratica religiosa, afflitto da complessi di colpa. I continui ritmici ed energici sospiri con cui accompagna le sue preghiere sono il tormento di chi è pronto di nuovo a peccare. Quei sospiri, infatti, al cospetto di una donna, Giacinta (Mariangela Melato), si trasformano velocemente in ansimi sessuali. Un ruolo che lo stesso regista definiva addirittura come quello di un «Gattopardo all'ennesima potenza»[141].

Per quanto regista e attore siano stati restii a riconoscerlo, nel film si assiste inevitabilmente a una deformazione tragicomica per cui i personaggi, e in particolare quello del politico democristiano, sono resi in maniera grottesca. Questo oscillare tra corpo ascetico e corpo grottesco è rappresentato perfettamente dal pregiato "caratterista", quale è Ciccio Ingrassia, utilizzato proprio per la sua inconfondibile alta e magra figura. Il personaggio di Vondrano esprime con la sua figura lo stato di un uomo che per aver «rubato per il partito» dichiara, per una vita fatta «di astinenza, di penitenza […] come un martire» che «la punizione è stata eccessiva». Una scena drammatica, ma che assume ben presto caratteri di tragicomicità quando Vondrano, come un personaggio sottratto alla coeva commedia sexy, si toglie i vestiti di dosso e, in modo volutamente grottesco, batte ridicolmente le mani sulle sue natiche e mostra d'indossare una specie di cintura di castità in cuoio.

Si tratta, tanto per Petri, ma *soprattutto* per Sorrentino, di corpi di potere politici

---

[139] Anche se si tratta di una figura vagamente ispirata al commissario Luigi Calabresi (altro personaggio "petriano" che sarà ucciso appena due anno dopo il film da mano terrorista) e che richiama alla mente i fatti di Milano successivi alla Strage di piazza Fontana (dicembre 1969): l'inverosimile suicidio dell'anarchico Pinelli nella questura meneghina.

[140] I. Pezzini, cit., p. 75 [corsivo aggiunto].

[141] *Ivi.*

che divengono utili per parlare d'altro, mentre nella gran parte dei casi avviene il contrario: i fatti e i modi in cui si narrano sono metafora di una spesso dissimulata ideologia politica. La stessa scenografia di *Todo modo* diviene il simbolo della situazione italiana dell'epoca. Si compone infatti di luoghi claustrofobici, con inquadrature sghembe, luoghi e persone che la mdp osserva attraverso usci, visioni decentrate e angolari, obiettivi che spiano da porte socchiuse e soprattutto schermi in funzione e disseminati ovunque nell'edificio - televisori da osservare, ma da cui si è a nostra volta scrutati - che compongono un ambiente decisamente orwelliano[142]. L'assunto da cui muovono questi registi è quello secondo cui, attraverso uno sguardo grottesco sui corpi e sulla società - come spesso accadeva talvolta loro malgrado nella commedia italiana - si possa fare un discorso che diventi metafora della politica e del costume italiani.

2.2.2 L'immagine di Moro pre e post mortem

Ci sono immagini che divengono patrimonio comunitario di una nazione, proprio perché si connotano come delle icone fortemente rappresentative di una situazione o di un personaggio. Si tratta di fotogrammi «culturalizzati» o meglio continuamente "rimedializzati" che spesso oscurano tutti quelli precedenti. Di immagini che hanno questa capacità ce ne sono molte, si pensi, per limitarci al tema del leader, a quella dei tre vincitori della Seconda guerra mondiale Churchill, Roosevelt e Stalin, fotografati a Yalta nel 1945, oppure a Nikita Kruscev all'Assemblea dell'Onu nel 1960 con in mano la sua scarpa o ancora, a un'immagine qualsiasi tra quelle ufficiali di Mao Zedong che moltiplicata e trasformata in "marchio", è resa popolare nel '73 da Andy Warhol.

Per l'Italia l'immagine di Aldo Moro davanti al simbolo a cinque punte delle BR (fig. 7) è divenuta una delle immagini primarie della sua e nostra storia, tra quelle che meglio rappresentano una cesura tra due epoche diverse. Vediamo lo statista tornare improvvisamente alla sua natura umana attraverso un'immagine che – con quella camicia sbottonata, la canottiera a vista e un volto smagrito su di un corpo non più sacrale, ma leggermente curvo ed evidentemente inerme – prima sarebbe stata

[142] Anche gli spazi esterni confermano questa visione ambientale claustrofobica. Sappiamo che c'è un' epidemia, ma l'impressione che si ha, è che qualsiasi luogo sia sporco e totalmente ammorbato. La fotografia ci rende un'immagine che fa sembrare l'aria stessa grigia, irrespirabile.

nascosta e relegata al piano personale, ma che da quel momento è offerta allo sguardo impudico dell'intera comunità. Una cesura che diventa anche metafora tanto di un destino individuale, quanto della Storia collettiva: la fotografia cioè che meglio rappresenta l'apice della forza terrorista, ma anche – lo sappiamo ora – della sua prossima conclusione.

Ciò riporta all'affermazione di Barthes (1980) secondo cui l'immagine di un personaggio ormai scomparso, ma potremmo dire con qualsiasi altro destino, si carica e sembra profetizzare la sorte che lo attende. È un modo con cui Barthes conferma la sua idea di "connotazione", seppur a posteriori. Si potrebbe parlare d'una connotazione successiva, *col senno del poi*, quelle proprie degli accadimenti già storicizzati (anche quando privati e individuali) di un corpo e del suo destino ma, più rispettosamente dell'idea primordiale di Barthes[143], comunque di connotazioni ideologiche, cioè di come l'interpretazione che si fa degli eventi, mutino la lettura delle immagini. Abbiamo l'immediata percezione di come questo possa verificarsi, osservando l'immagine di Moro prima, durante il suo sequestro e dopo la sua morte. Un corpo di leader pensato nel cinema (in *Todo modo* del 1976) e ripensato sempre nel cinema dieci anni dopo (*Il caso Moro*) ma, indicativamente, sempre con lo stesso interprete: Gian Maria Volontè. Un "riuso" dello stesso corpo che, per dirla in termini barthesiani, palesa, dietro l'apparente "naturalità", il frutto retorico di precise posizioni *ideologiche* e *culturali*.

Dal film di Ferrara a quello per la tv di Gianluca Tavarelli del 2008 (*Aldo Moro - Il presidente)* sono state almeno cinque le opere che hanno incentrato il proprio racconto sulle vicende di Moro e sui 55 giorni del suo sequestro. Il film di Marco Bellocchio *Buongiorno, notte* (2003) suggerirà quasi una resurrezione per Moro, o meglio, lo rappresenterà in un'accorata e onirica scena finale che, pur posta in un luogo tutto sommato quotidiano e "anonimo", trascende da ogni visione realistica.

La trasformazione della sua immagine ha inizio fin dalla sua prigionia e dalle prime lettere giunte alla famiglia e al ministro dell'Interno. Ed è gioco facile, per gli stessi DC, rinnegare quelle lettere che Moro inviava loro. Troppa la differenza tra gli atteggiamenti tenuti fino a quel momento dal politico e ciò che trovava espressione in quelle lettere. Si disse immediatamente che erano frutto di una costrizione se non addirittura di una scrittura sotto dettatura da parte dei suoi sequestratori.

Isabella Pezzini afferma che da questi avvenimenti del 1978 si avvia quel

[143] Cfr. R. Barthes, 1957, ma si veda anche 1964 "Rhétorique de l'image", in *Communications, tr. it.,* "Retorica dell'immagine", in *L'ovvio e l'ottuso*. *Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001, pp. 22-41.

«processo di *perdita dell'aura* che ha subito da allora la politica»[144] e di conseguente desacralizzazione, che nasce dal rapimento Moro e che trae alimento da quel cambiamento di «strategia enunciativa» che confligge con «l'Immagine *attestata* e soprattutto attesa di Moro»[145]. La tesi di Agostino Giovagnoli è che mentre Moro cerca di dar valore alla sua posizione d'ostaggio nelle mani delle BR, dal di fuori, si conduce un'operazione contraria: quella che punta a «diminuire il valore dell'ostaggio»[146], la strategia è quella di far pensare che il vero Moro e la sua immagine più reale sia «quella da lui mostrata nella libertà», in contrasto con quella «sfigurata dalla violenza fisica e psichica»[147].

Ciò porta a un cambiamento radicale del modo di percepirne la figura, per cui le sue lettere, per diversi motivi, *dovevano* essere false. Al di là delle motivazioni politiche, si trattava di un'epoca in cui la «sacralità» degli uomini di potere era ancora molto sentita. I cittadini conoscevano poco o nulla della loro vita privata e solo nel tempo si assisterà alla personalizzazione della politica che ora viviamo, in cui le vicende personali dei leader precedono ormai per importanza il ruolo istituzionale che essi rappresentano. La deriva non ha mai smesso di avanzare e di incrementare nel tempo la sua forza divenendo talvolta una sorta di culto della personalità che l'Italia credeva di essersi lasciata definitivamente alle spalle con la caduta del regime fascista.

Difficile ora immaginare quanto quelle lettere di Moro alla famiglia potessero essere considerate come una violenta messa in pubblico dell'intimità di un politico che ancora oggi, a distanza di oltre trent'anni, non smette di suscitare imbarazzo nella scena politica nazionale. Per comprendere la pudicizia, almeno pubblica, con cui era considerato ogni elemento affettivo e della vita privata da parte dei leader politici democristiani si pensi alla testimonianza riportata dalla figlia di uno di essi. Racconta che in tanti anni solo una volta ascoltò una considerazione del padre, Amintore Fanfani, che faceva *immaginare* che lui e la prima moglie, Biancarosa, si fossero scambiati un bacio[148]. Non troppo diverso era per i leader degli altri partiti, si pensi al grande risalto che ebbe nel 1988, tra i militanti politici del PCI in particolare, il bacio davanti all'obbiettivo fotografico tra Achille Occhetto, allora segretario del

---

144 I. Pezzini, *Immagini quotidiane*, cit., p. 72.
145 *Ibid.*, p. 71.
146 A. Giovagnoli, *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 111-118.
147 *Ibid.*, p. 121.
148 Episodio tratto dalla puntata intitolata *Rieccolo!* de *La storia siamo noi*.

partito, e la sua compagna Aureliana Alberici[149].

Il cinema ha rappresentato attraverso diverse pellicole questa figura inquietante di Moro, non ultimo *Il divo* che pur parlando, come detto, fondamentalmente di Andreotti, ha utilizzato il trauma del rapimento dello statista pugliese come motivo ricorrente e "rilevante" nelle vicende di vita dell'altro politico democristiano.

La sua figura ha subito interpretazioni e letture varie, spesso diametralmente opposte sia rispetto al registro satirico-grottesco del film di Petri, sia a quello strettamente cronachistico e politico de *Il caso Moro* (1986) di Giuseppe Ferrara. È interessante vedere come lo stesso attore Gianmaria Volontè che si era cimentato nel '76 nella figura del leader doroteo, accetti di nuovo, a distanza di dieci anni, di riprenderne le sembianze ma con un film completamente diverso. A quel *grandguignol* che serviva a Petri per descrivere la DC, segue un'opera giocata su una rappresentazione che si accredita come veritiera e realistica, per cui già dal titolo si fa esplicito riferimento a un "caso". Il film assume dunque i caratteri, i termini e i toni dell'indagine giornalistica, così come la recitazione di Volontè che deve adattarsi al nuovo registro e divenire, nei limiti dello stile dell'attore, dimessa e giocata sui intonazioni più sfumate. Una figura che è ugualmente accorata rispetto al film di dieci anni prima, ma poggiante su una sofferenza più realistica e meno grottesca, privata in particolare di qualsiasi venatura d'ipocrisia che connota il suo personaggio del '76. La figura di Moro ne esce umanizzata, lo sguardo dell'attore e del regista aderiscono ai patimenti del politico tornato uomo, anche perché a svolgere il ruolo di antagonisti nel film sono in questo "caso" i brigatisti, ma anche chi, al di fuori di quella prigione, compie delle scelte mai del tutto precisate.

2.3 Inquadrare il Sacro

Per il regista di cinema, non meno che per il teologo, il corpo del Dio incarnato - che nel corso della storia ha avuto la sacra Sindone come principale riferimento visivo di natura "reale" - e quello delle altre figure "sacre", rappresenta qualcosa di problematico e talvolta d'ingombrante. Ciò vale anche per chi, nel tempo, ha cercato di opporsi a questa trascendenza del corpo, operando sul tema stesso del Sacro: basti pensare, per citarne alcuni, a Pasolini e, per altri versi, a Ciprì e Maresco o a

[149] Il cosiddetto "bacio di Capalbio" fu scattato da Elisabetta Catalano e pubblicata nel luglio 2008 dal «Venerdì di Repubblica».

Martin Scorsese. Il cinema del resto è consapevole della difficoltà, per la sua natura, di rappresentare ad esempio i santi nell'atto di compiere imprese mirabolanti poiché rischierebbe di ottenere più un effetto comico che semplicemente dissacratorio[150]. È per questo che si limita al gesto discreto e credibile e, in quanto poco spettacolare, votato essenzialmente all'ascetismo.

2.3.1 In equilibrio precario. San Giuseppe da Copertino e il cinema

Non che dei santi si sia data soltanto una rappresentazione sacrale e scevra da ironie, così come non sempre, nella storia della chiesa sono state beatificate e santificate unicamente figure ieratiche e austere. Per esempio in *C'era una volta* (1967) di Francesco Rosi, l'immagine che viene data di un frate santo realmente esistito, San Giuseppe da Copertino, sembrerebbe contraddire quanto affermato in precedenza sul difficile, se non impossibile, utilizzo da parte del cinema d'immagini che mostrino fenomeni strani e inspiegabili.

Questo santo "volante", per le sue vicende biografiche e spirituali ha, infatti, ispirato anche altri autori e registi come Edward Dmytryk, Carmelo Bene e, sempre limitandosi all'ambito del cinema, uno sceneggiatore come Ennio De Concini. Il regista americano Dmytryk rappresenta l'umile frate in Cronache da un convento (1962) ma uno dei commenti, che nello stesso anno la pubblicazione d'ispirazione cattolica di «Segnalazioni cinematografiche» fa del film, è che esso si costituisca di «una serie di notazioni più fastidiose che divertenti», in cui la santità è «ridotta ad un fatto puramente esteriore, sostenuta da prodigi curiosi e stravaganti anziché da virtù cristiane solidamente praticate».

Carmelo Bene, invece, cita brevemente il santo in una scena della sua opera del 1969, Nostra Signora dei Turchi, ma poi gli dedica addirittura un'intera sceneggiatura, A boccaperta[151], in cui emergono le "particolarità" di quel santo dall'espressione attonita, «idiota» come lo definisce Bene (il quale si pone sulla stessa linea di chi è consapevole, come afferma il Vangelo, che Dio non si rivela ai

---

[150] Nel discorso rientrerebbero in parte anche quei film che si riferiscono a religioni "lontane", quali il buddismo. In questi casi il cinema ha talora mantenuto quegli effetti di spettacolarità che nella cultura occidentale parevano assumere connotati di "esotismo" e che meriterebbero una trattazione ulteriore con competenze specifiche sulle altre religioni.

[151] Si veda la prima delle tre parti di cui si compone il libro di Bene: *A Boccaperta*, Einaudi, Torino 1976.

sapienti e agli intelligenti, bensì ai piccoli senza talento), che levita estatico alla visione di una semplice raffigurazione della Madonna, ma che viene deriso e posto dai suoi confratelli alla "guardia dei porci" (episodio che viene evocato, seppur di sfuggita, in una frase di un frate anche nel film di Rosi).

De Concini nel 1998 pubblica un libro *Il Frate volante. Vita miracolosa di san Giuseppe da Copertino*[152] da cui, nello stesso anno, afferma di voler ricavare un film sul santo. Le motivazioni che non portano alla realizzazione di quest'opera per la televisione sottolineano ancora una volta la difficile resa cinematografica che può caratterizzare la narrazione delle vicende legate a una storia come quella del santo pugliese. La lettura della pre-sceneggiatura di De Concini suscita nell'ambito ecclesiastico, come ricorda Corrado Galignano, delle «serie preoccupazioni sulla sua ispirazione di fondo e su alcuni suoi contenuti»[153] a causa della libera interpretazione che della storia del santo proposta dallo scrittore. Padre Francesco Costa, ad esempio, parla addirittura di «una *caricatura*» a cui viene sottoposta la figura di Giuseppe[154]. Ma è proprio l'eccentricità manifesta nella storia del frate, che si presta di per sé a delle interpretazioni ampie e interessanti. Non è un caso che intellettuali del livello dei sopraccitati siano stati ispirati da una tale figura.

Da tutto questo si evince che lo stesso frate minore è, per chi della chiesa cattolica comprende solo in parte la carica e la "rivelazione", ancora una presenza ingombrante e ricordiamo che già a suo tempo Giuseppe da Copertino finì innocente, ma con l'accusa di messianismo, davanti al Tribunale dell'Inquisizione a Napoli.

Ma torniamo al film di Rosi. La storia di C'era una volta è ambientata intorno al '600 durante l'occupazione spagnola del meridione d'Italia, un luogo che, per l'idioma espresso, si presume essere il territorio campano. Rodrigo (Omar Sharif) è un principe spagnolo che un giorno, disarcionato dal suo inquieto cavallo bianco, tornando al suo palazzo, vede volare in cielo Giuseppe da Copertino (Leslie French) (fig. 8). Avute alcune misteriose indicazioni dal santo e ripreso il suo cammino, vede che una contadina, Isabella (Sofia Loren), si è impossessata e sta utilizzando proprio

---

[152] E. De Concini, *Il Frate volante. Vita miracolosa di san Giuseppe da Copertino*, Edizioni San Paolo, Milano 1998.

[153] C. Galignano, *Il cinema*, in AA.VV., *Il frate volante. San Giuseppe da Copertino nella cultura e nella memoria*, Manni, San Cesario di Lecce 2003, p. 45.

[154] Costa, docente di Francescanesimo, Metodologia Scientifica e Liturgia presso la Pontificia Facoltà Teologica "San Bonaventura" al Seraphicum di Roma, esprime tali preoccupazioni nella rivista «Il Santo dei voli», n. 1, 1999, pp. 2-3 [corsivo aggiunto].

il cavallo perso dal principe. Da quel momento varie vicissitudini porteranno, grazie anche a una successiva nuova apparizione del santo ormai morto e con tanto d'aureola, al lieto fine favolistico in cui la bella e povera Isabella, sposa l'affascinante e potente principe Rodrigo.

In realtà se osserviamo il film di Rosi vediamo che la narrazione[155] assume in più parti un registro magico e ciò consente, come si evince dallo stesso titolo favolistico, la perfetta integrazione, in una storia che parla di principi, di bellissime villane, di streghe, incantesimi, della presenza di un santo che, come vuole la leggenda, pare levitasse ma, nel caso del film, dovremmo dire restava "sospeso" come un aquilone. Il santo è infatti leggero, quasi da essere trasportato dal vento e volteggia in aria per ore, come si evince dalle parole dei suoi confratelli, fino a ridiscendere in terra e giocare con i bambini, il tutto con lo sfondo musicale che Piero Piccioni vira su toni da atmosfera fantastica. Del resto, le biografie del santo, parlano di un frate che, una sorta di fra Ginepro - come i cinefili ricordano nell'umile e bella descrizione che ne fa Roberto Rossellini - è una figura bonaria, ingenua e apparentemente semplice.

Anche nel *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini (1950) le figure tutt'altro che marginali di frate Ginepro e di Giovanni il semplice[156], rompono con la classica rappresentazione di santità ieratica che, come si è detto, è un *cliché* quasi obbligato, che molto spazio aveva trovato fino a quel momento nel cinema, tanto da restare dominante fino ai giorni nostri. Una semplicità nei costumi e nella cultura che, sia nel caso di San Giuseppe da Copertino, sia nell'altro francescano Ginepro, virano verso una santa follia e un perenne stato d'ingenua fanciullezza. Del resto nella scena in cui rivediamo nuovamente il santo di Copertino – nella parte finale del film dove riappare, anche se ormai morto, per dare istruzioni a Isabella (Sofia Loren) – viene raggiunto in volo da altri santi (quelli che lui, indicativamente, definisce "quelli della rassegnazione") che lo rimproverano, come un bambino, per la sua fuga e uno di essi arriva perfino a tirargli le orecchie (fig.9)!

Il corpo fanciullesco anche in questo caso[157] lo ritroviamo direttamente collegato al corpo grottesco, infatti il finale del film, con il matrimonio tra il principe e la

---

[155] Che per luoghi, personaggi e intrecci ricorda, e probabilmente se ne fa ispirare, quel contenitore straordinario di fiabe popolari, anch'esse in dialetto campano, qual è la raccolta *Lo cunto de li cunti* (1634-36) di Giambattista Basile.

[156] Del resto il film è ispirato sia a episodi tratti da *I fioretti di San Francesco*, sia da *La vita di Frate Ginepro*.

[157] Ma vedremo anche come ne *Il Divo* accade qualcosa di simile tra le figura ieratica di Andreotti contrapposta a quella di Cirino Pomicino.

principessa, è una festa popolare che coinvolge anche i poveri del regno, i cui corpi senza potere sono i corpi della fame e della sguaiataggine (fig. 10). La macchina a spalla vibra e si sofferma su quel caos di corpi di sudditi grotteschi, uomini e donne ammassati e informi, che lottano per accaparrarsi il cibo del banchetto, prendendolo con le mani.

Bachtin, nel suo studio dedicato all'opera di Rabelais, vede nell'«aspetto estremamente importante delle *immagini del banchetto* […] *il significato "basso" corporeo in senso topografico*»[158] delle figure rappresentate. Corpi abbigliati con vesti putride e pezzate, bocche sdentate su carni flaccide e grasse o, all'opposto, estremamente smagrite. Cavità da cui deborda quella momentanea opulenza, corpi claudicanti di quella sorta di freak, di fenomeni da baraccone, che urlando mangiano e spingono il cibo in altre bocche. Nella scena della bidonville seicentesca in cui vive Isabella c'è un anticipo dei "brutti, sporchi e cattivi", con cui Scola rappresenterà il sottoproletariato urbano di Roma negli anni '70 del post-boom economico.

Nel film di Rosi si assiste, attraverso l'escamotage della fiaba, alla compresenza di corpi sacri (santi e principi) e di corpi grotteschi (sudditi e animali), i quali entrano a contatto e condividono gli stessi spazi. Uno studio sulle credenze religiose - che naturalmente non può trovare spazio in queste pagine - dimostrerebbe che questo non è un fenomeno meno raro di quanto si pensi. Si capirebbe il motivo per cui ci sono figure di santi particolarmente popolari, santi che attraverso il proprio corpo, le stimmate, la levitazione, le piaghe, la malattia, il dialogo con animali, si avvicinano all'umanità del corpo dei loro stessi fedeli, ma da cui sono, al tempo stesso, distaccati. Corpi che danno prove reiterate, per chi è credente, di santità: quei miracoli che seppur espressi a volte in gran numero, sono accolti con estrema cautela dalla chiesa e riconosciuti tali solo per un numero limitato (uno per la beatificazione e uno per la santificazione). Corpi a metà strada tra il sacrale e il grottesco e che, anche attraverso la popolarità degli animali e i simboli attraverso cui sono raffigurati, si rendono immediatamente riconoscibili allo spettatore (si pensi a San Giuseppe con il maiale, a San Rocco con il cane, ai guanti di Padre Pio ecc.)

[158] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, (Mosca 1965) Einaudi, Torino 1979, p. 329 [corsivo aggiunto].

2.3.2 La costituzione di Cristo in *The King of Kings*

Al di là degli esempi appena descritti, la rappresentazione del Sacro è stata una delle prove più complesse per l'immagine cinematografica e fotografica, per linguaggi cioè che in genere operano per mimesi del reale. La storia e la fortuna del cinema come e più di altri media, si costruisce sulle pratiche sociali, non soltanto sulle sue tecniche produttive. È opportuno quindi ricordare come nell'analisi sia importante che gli aspetti plastici e figurativi e le contaminazioni tra linguaggi entrino in connessione con i modi e le culture di fruizione del testo, oltre che con le contemporanee opere di medesimo argomento. Tanto più per un cinema che, come è avvenuto per il Sacro, ha avvertito – soprattutto ai suoi inizi – il bisogno di conservare la memoria di altre e diverse sostanze espressive. In particolare, crediamo che l'individuazione e il riuso dei cliché artistici che costituiscono fattori d'immediata riconoscibilità per i personaggi rappresentati, abbia spesso rischiato di scontrarsi con il realismo dei corpi filmati.

Portiamo ad esempio i modi di composizione filmica messi in atto in *The King of Kings* (*Il re dei re*) del 1927 del regista Cecil B. DeMille, che meglio rappresenta i caratteri peculiari di Hollywood. Si cercherà di capire come nell'America degli anni '20 si possa mostrare il soprannaturale, e il modo in cui le tecniche di ripresa e d'inquadratura del Sacro si innestino nella cultura cinematografica del periodo in questione, e infine, come realmente sia espresso e dunque concepito il corpo sacro.

La storia è quella classica della Passione di Cristo, ma se ne individuano alcune difformità. Ad esempio Maria Maddalena, a differenza del racconto tradizionale, non è una prostituta quanto, in linea con tante donne "fatali" e immorali, protagoniste del cinema dello stesso periodo, una cortigiana che si circonda di molti uomini facoltosi. L'immissione nella storia di una tale figura è del resto una vera e propria isotopia tematica intertestuale delle opere di quel decennio: lo stesso DeMille così come altri autori quali von Stroheim e Murnau ricorrevano costantemente a questo personaggio ambiguo e lussurioso per rappresentare una società in disfacimento. Dunque il mutamento che tanto incide sulle figure di Maria Maddalena e di Giuda, guarda caso nel film suo amante, è assolutamente funzionale all'instaurarsi di un parallelismo tra società antica e società del presente (altro topos che ritroviamo nel cinema contemporaneo americano). Del resto in quest'opera di filone religioso si trova la sintesi e il successo della classica formula hollywoodiana del kolossal: il sangue, il sesso e la Bibbia.

I mutamenti che intervengono nel racconto da una parte richiamano i tópoi narrativi del cinema hollywoodiano di allora, ispirato, come nel caso di questa Maddalena-*femme fatale*, a molta cultura cinematografica nordica e mitteleuropea di derivazione espressionista, dall'altro, sul piano plastico, da quelle che erano le forme espressive proprie del cinema USA. La stessa illuminazione scenografica si basa infatti sull'utilizzo, nel cinema americano anni '20, di tre direttrici luminose più importanti, la luce principale (*key light* laterale all'inquadratura), quella di riempimento (*fill light* che illumina lo sfondo) e quella, che in special modo interessa questo studio, di controluce o luce di contrasto (il *backlighting*), importante perché è la luce che, intervenendo alle spalle e soprattutto, posta spesso al di sopra del soggetto ripreso, funge per il pubblico da sottolineatura ai personaggi principali. Questa "triangolazione luminosa" è lo stile visivo che "marchia" il cinema coevo[159]. Si tratta di una luce che modella lo spazio e che "informa" sulla *consistenza* dei materiali, collocandovi i corpi dei personaggi, dando allo spettatore una peculiare impressione dell'intero spazio scenico che se ne produce.

Nell'estetica hollywoodiana la luce centrata innaturalmente su di un corpo ha dunque una *funzione di orientamento allo sguardo* che mette in evidenza il personaggio principale. Si tratta di una luce significante che ottiene anche un ulteriore effetto: essa sottolinea una gerarchia d'importanza tra i personaggi in cui generalmente «l'enfasi è posta sul protagonista, la figura più frontale e meglio illuminata»[160]. In *The King of Kings*, infatti, l'immagine di Gesù è sì illuminata dall'alto, come quella di altri personaggi del cinema di allora, ma il contrasto tra la luce tenue posta sui figuranti e quella sul *Dio fattosi uomo*, è reso particolarmente evidente dall'intera retorica del discorso visivo. L'illuminazione in chiave alta lascia talvolta spazio a effetti maggiormente chiaroscurali della *low-key* che sottolineano, per mezzo di questo accentuato dualismo luministico, il chiarore delle vesti di Gesù che, infatti, rispetto all'oscurità degli abiti degli uomini, serve a sottolineare tutto il *sistema dei valori oppositivi tra il divino e l'umano*.

A conferma di tale ipotesi non c'è soltanto la derivazione espressionista della scelta degli indumenti[161] e del contrasto giocato sulla particolare organizzazione cromatica dei chiari e degli scuri, ma soprattutto è ravvisabile la conferma della

---

[159] Si veda D. Bordwell-K. Thompson, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Il Castoro, Milano 2003, p. 238.
[160] *Ibid.*, p. 235.
[161] Similmente al contemporaneo film di Murnau *Aurora* (1927).

grande attenzione dedicata al piano simbolico delle immagini per mezzo di un segmento del film: la scena in cui, per la prima volta, vediamo il Messia.

È un'immagine piuttosto raffinata sul piano espressivo, si tratta della sequenza di una bambina cieca che cerca Gesù finché non giunge al suo cospetto. A questo punto accade qualcosa di significativo: c'è il miracolo e la soggettiva della bambina che pian piano riacquista la vista. Lo svelamento vede Cristo circonfuso da un alone luminoso, ma ciò avviene in maniera strettamente funzionale alla credibilità del racconto. L'intreccio della sceneggiatura fa in modo che il simbolico sia verosimilmente giustificato nella diegesi narrativa. Quella luce figurativizza esattamente 1) il recupero della vista della bambina; 2) il valore simbolico che nasce dalla relazione tra purezza e fanciullezza, e che svela Cristo nella sua vera natura e, 3) il piano metaforico, di colui che è – traendolo dalla Genesi – la "luce che rompe le tenebre".

Anche in questo caso siamo di fronte a una riproposizione dell'iconografia pittorica e in particolare di quella medioevale, infatti la cosiddetta "mandorla", dentro cui si pone l'immagine sacra, è la rappresentazione di un'emanazione luminosa che nasce dalla stessa figura dipinta. In qualsiasi religione monoteista, ma anche in molte politeiste, il Dio è luce e DeMille è perfettamente conscio che nella sua rappresentazione bisogna agire fortemente sulla luce e sulla possibilità che essa ha di svelare o di nascondere i caratteri fisici del "corpo del santo". Del resto queste tematiche sono certamente familiari al regista il quale, lo ricordiamo a semplice supporto della nostra teoria, è molto credente e figlio di un predicatore della chiesa episcopale.

Nelle immagini del Cristo di *The King of Kings* è presente una rottura tra ciò che evoca la classica iconografia religiosa e ciò che esprime il Sacro. Inoltre l'opera si colloca in un contesto culturale e, soprattutto, cinematografico che ha solo in parte superato il concetto che certe immagini siano desacralizzanti e pertanto improponibili al pubblico. In questo senso quel cinema è meno evoluto di quanto lo sia un dipinto del Caravaggio: i valori plastici che vuole affermare lo rendono come la prosecuzione delle arti nobili, ma tra queste, di quelle iconograficamente meno dirompenti.

Sul livello della pratica fruitiva evidentemente il modello di spettatore cinematografico degli anni Venti è percepito come rassicurato da un simile tipo d'immagine che certamente fa parte dei *saperi condivisi* e questo ci aiuta a comprendere le basi culturali della sua percezione oculare: probabilmente un Cristo

che perde i connotati visivi della sua sacralità sarebbe stato smitizzante e dunque inaccettabile per un pubblico di massa come quello che popolava i cinema di quegli anni. Invece si attua una strategia dell'istanza enunciazionale che, pur non poggiando sul realistico, riesce, attraverso dei *déjà-vu*, a "nascondere se stessa".

Per analizzare in parte queste problematiche interpretiamo in maniera sintetica la costruzione dell'immagine nella scena della lapidazione di *The King of Kings*. La sequenza mostra Gesù davanti al tempio che, abbigliato in chiaro, neppure risponde alle guardie di Caifa che gli chiedono provocatoriamente cosa farebbe dell'adultera (figura stranamente molto presente nel cinema di quegli anni e che dunque è familiare al pubblico), mentre si sposta lentamente tra la folla urlante: il cartello didascalico dice laconicamente «chi è senza peccato scagli la prima pietra» ed egli chinandosi, scrive in terra i peccati di chi vorrebbe procedere alla lapidazione della donna.

La raffigurazione del Cristo conferma subito quegli elementi che il cinema trae dalla pittura, seppure filtrandola attraverso la fotografia dei primordi: il personaggio è infatti inquadrato frequentemente a *figura intera* a sottolineare, attraverso l'alta e magra statura, oltre che le vesti bianche, la carica di ascetismo che, anche nella composizione, rimanda a delle immagini mistiche. Alle pose apparentemente naturali dei lapidatori, si oppone la composta eleganza del personaggio di Gesù e si comprende come la *significatività* di questi elementi plastici sia pertinente al piano del contenuto. Del resto il suo corpo deve esplicitare immediatamente – come ha affermato il regista – le fatiche nel camminare a piedi, le notti di preghiera e i lunghi giorni di digiuno. L'estrema semplicità apparente con cui si mostra il personaggio è evidentemente un richiamo all'umiltà e al fatto che da sempre le figure del Sacro sono legate all'esperienza dell'imperturbabilità e della temperanza.

Il segmento visivo scelto ha in sé una forte componente simbolica, a cominciare dalla sequenza in cui il personaggio traccia sulla polvere parole dense di significato. La scena citata della lapidazione, per assumere sacralità, deve far tacere Cristo, facendolo esprimere soltanto con gesti tanto evidenti quanto semplici per la forza che vogliono evocare.

Tali perché, sia l'atto stesso di accovacciarsi, ponendosi quindi in una posizione più bassa rispetto agli altri uomini, tra l'altro esplicitamente peccatori, sia il porre le proprie mani sulla terra sono indici di modestia, oltre che il suo collocarsi tra il terreno e il divino.

Ciò è confermato anche dal fatto che egli attraverso la scrittura rende esplicite delle verità, ma lo fa collocandole nel campo dell'aleatorio, come può esserlo lo scrivere sulla polvere e attivando nello spettatore, con quei silenziosi gesti, anche un'evocazione diretta ad altri sensi, in particolare alla dimensione tattile, che pone in secondo piano la pur richiamata parte sonora (ricordiamo che Gesù nella scena della lapidazione, lunga oltre tre minuti, pronuncia unicamente quella frase). Si tratta di una *sinestesia* percettiva, un'unità profonda dei sensi che rende difficile la distinzione tra i diversi canali sensoriali.

Il gesto "sacro" trova espressione dunque in atti tanto tranquilli – come composta sarà poi la sofferenza di Cristo sul Calvario – quanto capaci di esprimere grande forza interiore, una sequenza che quasi mancando di verosimiglianza sembra favorire la collocazione del personaggio in una dimensione mitica.

I movimenti sono dunque gesti che non richiedono parole poiché, come afferma Ugo Volli, «il mistico dev'essere silenzioso, perché sa che l'esperienza del sacro lo è»[162] ed è tale sia perché si avverte comunque la "tensione" di ciò che, prendendo a prestito la frase di Barthes (1980) sul *punctum*, è l'"indicibile che vuole esprimersi", sia perché nella sequenza analizzata è realmente silenzioso, ha il dovere di parlare piano ma, come nei casi delle parabole, affermando concetti forti. Più che dell'enfasi gestuale la ricerca è quella di un'espressione visiva delegata alla sguardo del Messia (da qui la scelta di un attore con grandi occhi chiari e intensi). Il corpo sacro che emerge da quest'opera è un corpo dalla voce e dai gesti contenuti, dalle espressioni controllate, è dunque un corpo che per eccellenza è in totale opposizione a quello grottesco delineato da Bachtin nella sua opera dedicata a Rabelais.

Secondo tale schema il ritmo espresso da ciò che è divino è diverso da quello umano, il corpo ad esempio rinuncia apparentemente a enfatizzare quello che si mostra troppo legato (come le passioni) alla vita terrena, il corpo divino subisce infatti un effetto di rallentamento sui movimenti. Questo si evince anche dai gesti del personaggio di *The King of Kings*, ma diviene funzionale pure alla costruzione di attese e di stati tensivi nello spettatore. Se non è il dinamismo fisico di Gesù a creare tensione, lo è la sua calma nel caos e, a comporre un contrasto di tipo aspettuale, è la sua gestualità pacata, stridente in mezzo all'urlare scomposto dei lapidatori. Il mutamento ritmico è dato dalla posa accovacciata e rischiosamente accerchiata in cui si trova Gesù, ma plasticamente anche dalla sua tunica chiara tra le altre scure,

[162] U. Volli, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 12.

la sua solitudine tra la moltitudine (sarà e deve essere così anche nell'unico caso in cui compie dei gesti violenti: la cacciata dei mercanti dal tempio) o la solitudine nella contrapposizione: si pensi alla forza simbolica della crocifissione. E proprio perché è posto tra due ladroni si esalta il sistema dei valori oppositivi su cui il film si fonda.

Nelle altre immagini il corpo di Gesù è essenzialmente un corpo "bloccato", che riprende l'iconografia classica ma si mostra come svuotato, un corpo manichino che è Sacro in quanto tale, che viene discorsivizzato, ma resta plasticamente isolato quasi come corpo estraneo tra altri corpi. Per dirla con Jacques Fontanille[163] l'*involucro corporeo* di Gesù pare costituito da una materia diversa rispetto a quella umana, e le stesse forze che dovrebbero *animare la carne* sollecitandola, scuotendola o facendola vibrare, non sembrano invece intaccarla minimamente.

È per questo motivo che la rottura dell'ordine del divino imposta dal testo diviene, nell'atto finale a cui è sottoposto il diafano e angelico Gesù, un gesto contro l'"intangibile" corpo sacro, una bestemmia e un'azione sacrilega. Piuttosto le forze che sembrano emergere dal corpo-attante sono quelle interne, un corpo senza organi ma che esprime le forze che in esso agiscono. In questo senso è indicativa la scena del trasporto della croce in cui a Gesù si avvicina un uomo ben più forte di lui (elemento sottolineato dalla frase di un bambino che dice «se avessi io la tua forza porterei la croce») e che in una maniera che richiama l'immaginario americano – e in cui si potrebbe intravedere un'ulteriore metafora – dice in didascalia «porterò io per te la croce, amico». L'uomo però si rende conto, mentre la solleva, che riuscirà a trascinarla solo con grande fatica, mentre Gesù non sembrava lamentarsene più di tanto grazie, evidentemente, alla sua forza interiore (che si traduceva in forza fisica).

Se nel corso del film il corpo di Gesù si isola rafforzando il suo essere *membrana ermetica*[164] rispetto ai contatti che ha, essa deve restare *integra* e le scelte delle inquadrature sembrano confermare questa impressione: se la sequenza infatti del pentimento di Maria Maddalena, quando bacia le vesti o i piedi di Gesù, avviene quasi completamente fuori quadro, il bacio di Giuda è mostrato come un "tradimento" e un "sacrilegio" perché, toccando, per la prima volta nel film, il volto impassibile di Cristo, compie un gesto di rottura dell'opposizione semantica, mantenuta costantemente per tutto il testo, tra ciò che è umano e ciò che pertiene al divino.

È in quest'ottica che il corpo del Sacro tende di solito a far tacere ciò che di più

[163] J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004, p. 174.
[164] Si veda J. Fontanille, cit., p. 179.

strettamente umano esiste[165], e quello di Gesù, rifacendosi tanto ad Artaud, quanto a Deleuze, sembra un *corpo senza organi*, anzi senza funzioni organiche e il mistico, del resto, cosa fa se non negare a se stesso qualsiasi desiderio e bisogno corporale? Ciò si collega anche alla pratica dell'imbalsamazione dei corpi santi che, solo perdendo la loro parte organica, mantengono la loro integrità. In tutto il testo, anche nella scena dell'"ultima cena", Gesù è l'unico che non vediamo mai ingerire cibo o bevanda, egli non ha bisogno di fare un percorso contemplativo, è già in quanto tale un corpo ascetico e, visto *il carattere ineffabile dell'esperienza mistica*[166], non rimane che agire sul corpo (anche per sottrazione), una forma che suo malgrado "esprime".

È netta la scelta del film di accentuare quegli elementi che siano altamente evocativi, perché facenti parte di quel bagaglio di saperi e di prassi storicamente condivise dagli spettatori cristiani. Un testo che, escludendo quei fattori ritenuti meno idonei perché troppo mondani per un'opera d'ispirazione sacra, punta invece a riprodurre, quasi per simulazione, un percorso ascetico.

2.4 L'immagine dei papi

Dopo aver affrontato il discorso relativo all'immagine assunta dal corpo sacro, accenniamo a un corpo tanto terreno quanto rivestito di valore soprannaturale, come nel caso di quello dei pontefici, considerati già nell'appellativo dato loro, delle «santità».

Il fatto che nel papa si concentrasse, in passato ancor più che nel presente, un doppio potere[167], quello temporale e quello spirituale, rende particolarmente interessante accennare, proprio perché richiama fortemente la ricerca che stiamo portando avanti e ciò è tanto più utile se si parte dall'assunto che qualsiasi forma di potere tende a sacralizzarsi, cioè a rendersi e, soprattutto, a rappresentarsi come dotata di corpi sacri, o meglio, costituiti da "sostanze" diverse rispetto all'uomo comune.

---

[165] Ci riferiamo in particolare al film analizzato in questo testo, ma anche a tutte quelle opere che hanno affrontato il corpo santo senza rimarcarne la sostanza più umana e dunque secolare. E se la religione stessa, seppur con molte cautele, ha riconosciuto una componente terrena ai corpi sacri, ben altra cosa è riuscire a tradurne in immagini l'essenza senza suscitare, come si è visto soprattutto per il cinema più recente, forme di riluttanza.

[166] Si veda a tal proposito Victor I. Stoichita, *Visionary experience in the golden age of spanish art*, Reaktion Book, Londra 1995, p. 95 (tr. it. *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Roma 2002).

[167] Pier Damiani nel suo *De Brevitate* (1064) definisce il papa, "il re dei re".

Spirituale e mondano coesistono dunque nei corpi e nei gesti dei papi che, paradossalmente, nello svelare la loro umanità, la loro natura umana, non perdono le doti carismatiche e sacre. Si pensi agli esempi a noi prossimi di Giovanni XIII (1958-1963) o, ancor più di recente, di Giovanni Paolo II (1978-2005).

Dalla sua scomparsa si è parlato molto nei media delle qualità carismatiche e di grande comunicatore possedute da Karol J. Wojtyla[168], un papa che all'inizio del suo pontificato ha subito diverse critiche[169], per il modo di mostrare e non nascondere attraverso gesti rituali la natura umana del suo corpo. Questo, però, non sta limitando nella pratica e nell'immaginario la sua beatificazione che, del resto nasce, come noto, da una richiesta popolare. Destino di chiunque, e sono innumerevoli gli esempi a tal proposito, il popolo senta a lui "vicino" e ne riconosca e ne apprezzi le qualità morali e umane. Un papa che con l'elezione, oltre che al particolare modo di concepire la sua missione come quella di un vero e proprio *globetrotter*, non ha rinunciato ad alcune attività piacevoli e a comportamenti che ne evidenziano il calore umano. Si pensi al suo amore per lo sport, per lo sci in particolare e alla sua fisicità ostentata nei contatti anche corporei con una grande varietà di persone e in tutto il mondo, compresi gli abbracci al corpo femminile, fino ad allora un vero e proprio tabù, a cui i predecessori nei secoli non avevano, almeno in immagini pubbliche, mai derogato. Un corpo in cui la natura spirituale non è stata minimamente intaccata dall'umanità con cui ha vissuto le grandi sofferenze e la malattia da cui è stato colpito in profondità. Un organismo che, proprio per questo, è stato accostato dai media, in ragione di tali patimenti, al corpo sofferente di Cristo, facendo tornare nel nostro discorso, al corpo "matrice" del cristianesimo, quello da cui, per la chiesa romana, tutto muove.

È interessante dunque definire il modo in cui il corpo della massima carica assunta nel sistema clericale cattolico, venga tradizionalmente pensato e le motivazioni teologiche e pratiche che alimentano questa tradizione. Al tempo stesso, seppur velocemente per ragioni di spazio, è utile riflettere sui mutamenti intervenuti anche all'interno della curia romana. Riteniamo infatti possa essere un utile

---

[168] Un testo che ripercorre il rapporto del papa polacco con i media è quello di Giuseppe Mazza (a cura di), *Karol Wojtyla, un pontefice in diretta*, Rai Eri, Roma 2006.

[169] Fin dall'inizio l'arcivescovo di Genova Siro Siri disapproverà, da un punto di vista conservatore, i costumi tenuti da Giovanni Paolo II. Così come farà, da posizioni opposte e più "liberali", anche il teologo cattolico dissidente Hans Küng il quale pone, tra le contraddizioni che secondo lui emergono dal pontificato di Wojtyla, la sua capacità di grande comunicatore attraverso strumenti moderni che agevolano il «rapporto con la laicità», ma che mostrano anche la «sua incapacità di dialogare con un pubblico critico» (Corriere della Sera, 2 gennaio 2006)

paradigma delle trasformazioni che comporta il cambiamento tecnologico e delle comunicazioni di massa. La modernità anche comunicativa, intesa in questo caso come l'insieme dei mutamenti sociali che determinano cambiamenti anche nella diffusione dei saperi, non si ferma, al di fuori delle mura vaticane, ma opera in esse e, inevitabilmente, ne condiziona le strategie comunicative.

È come se il potere, tanto religioso, quanto più in generale quello mondano e politico, aspiri a una doppia natura: da una parte divina e spirituale e dall'altra umana e temporale, e sembri così replicare, ma in modo ben più prosaico, l'esperienza e l'essenza di Cristo.

E il corpo diviene, inoltre, come afferma Agostino Paravicini Bagliani, la congiunzione di queste due nature, tanto che nella chiesa c'è spesso, come nelle parole di Innocenzo III (1198-1216), l'identificazione tra la figura del papa (*caput*) con quella del "corpo" ecclesiale. Per questo motivo «quando la Chiesa è malata, il cuore del papa ne è afflitto. Il papa fa *corpo* con la Chiesa [...]Intono al 1300 Egidio Romano non esiterà a dire che "il sommo pontefice che dirige il vertice della chiesa […] può essere detto la chiesa"»[170].

Questa posizione è tanto più utile se, non limitandoci come in questo caso alla figura del capo religioso, la si paragona a quella del capo politico, una figura che si identifica con la nazione o con l'istituzione che rappresenta[171].

Il papa è inevitabilmente dotato di una fisicità che talvolta, nel corso della millenaria storia della chiesa, si è posta in contrasto con le regole che lei stessa si è data e con le altissime funzioni che un pontefice è chiamato a svolgere. È utile ricordare come le regole della castità siano state in alcuni casi aggirate nel passato dai pontefici, ma la chiesa nei secoli è riuscita ugualmente a costruire e imporsi riti e ordinamenti che tendevano a controllare ogni prevalenza del corpo sullo spirito. La caducità della vita doveva bastare a convincere i cristiani, a volte "intimorendoli", dell'opportunità di tenere dei costumi rigorosi[172]. Intorno all'anno mille, ad esempio, Pier Damiani nel suo *De Brevitate* (1064) si soffermava su un dato particolare:

---

[170] A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Einaudi, Torino 1994, p. 94.

[171] Senza voler sembrare irriverenti, è ciò che non troppo differentemente accade, *mutatis mutandis*, al ruolo che un testimonial assume quando viene identificato con il prodotto che pubblicizza. Si attiva cioè un meccanismo d'immediata associazione metaforica tra un uomo e il prodotto a cui è unito visivamente.

[172] Si diffondono nel tempo racconti e le riflessioni sulla caducità del corpo e di quanto sia ingannevole lo splendore di ciò che è terreno, come quelle di Giacomo di Vitry il quale, entrando il 17 luglio del 1216 nella chiesa di Perugia in cui era stato posto il corpo da poco morto di Innocenzo III ne trovò la salma spogliata dei preziosi paramenti e abbandonata seminuda a terra e in stato di decomposizione.

nessun papa in dieci secoli di storia della chiesa romana aveva vissuto e "regnato" più a lungo di Pietro e questo topos della brevità del pontificato non avrà vita breve, terminerà solo nell'Ottocento con i due più longevi papati della storia della chiesa. Quelli di Pio IX e di Leone XIII, durati rispettivamente 32 e 25 anni[173].

Caso vuole che proprio questi pontefici si trovino sul soglio di Pietro nella fase di passaggio tra due epoche di grandi mutamenti nel campo della conservazione e riproduzione dell'immagine attraverso tecniche analogiche. Per questo motivo ci soffermeremo, seppur brevemente, su di loro. Pio IX è infatti il primo papa a essere fotografato, mentre Leone XIII, il primo, nel 1896, a farsi riprendere da un operatore, immediatamente dopo l'invenzione l'anno prima, del cinematografo.

Ma per i papi la pietra di paragone, il riferimento più importante deve restare l'esempio di Cristo, di colui che fu «sottratto alla vita nel mezzo dei suoi anni […] e strappa una vita lunga al vicario affinché non insuperbisca di tanta felicità»[174]. Anche per questi motivi al potente corpo papale si affiancano una serie di simboli che ricorrono diverse volte nei secoli, nei riti attraverso cui il pontefice è chiamato a ricordare, pur nel suo ruolo di Vicario di Cristo, la sua natura caduca. Troviamo dunque la cenere, le ossa mortuarie, la stoppa di lino[175] e perfino gli escrementi[176], simboli che spingono i pontefici a mostrarsi, pur nella grandezza del ruolo ricoperto, come esseri umani: fragili e soggetti alla morte.

Anche nel corpo del pontefice alto e basso convivono e in questo senso perfino gli escrementi, con il loro carico di espressività grottesca, diventano parte dei rituali ecclesiastici nel loro massimo livello. La sedia di pietra davanti al portico della basilica di San Giovanni in Laterano venne chiamata "stercorata", e il suo significato derivante da "stercus", richiama il fango, l'immondizia e, per l'appunto, il letame ed escremento. Del resto tutto ciò risponde all'altro assunto che viene evocato per la figura sacra secondo cui non è il luogo che santifica l'uomo, ma l'uomo il luogo[177].

---

[173] Dopo di loro solo quello di Giovanni Paolo II si collocherà a una lunghezza intermedia di ben 27 anni.

[174] R. S. De Arevolo, *Redorici episcopi Zamorensis […] Speculum vitae humanae […] intermixto de brevitate vitae pontificum Romanorum*, Francoforte1689, libro II, capp. 1-7, pp. 226 contenuto in A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, cit., p. 16.

[175] Che viene usata per essere bruciata a causa della sua combustione veloce, che brucia tanto in fretta quanto la vita umana e mostra la natura transitoria dell'uomo.

[176] In Giobbe 35,15 e nella Genesi 18,27 c'è il passo che intima: "ricordati, uomo, che sei polvere e che polvere ritornerai".

[177] O, come afferma Ostiense, «Quia non ubi Roma est, ibi papa est, sed e converso» (Ostiense/Hostiensis *Summa aurea* (1253), Lugduni 1588, f. 30 *r*, ad X, 1, 8, 4, vedi *De corpore B. Petri sumptum*).

2.4.1 Dalla fotografia al cinema. Da Pio IX a Leone XIII

Cosa è accaduto allorquando un papa è entrato in contatto per la prima volta con i nuovi strumenti fotografici e cinematografici? Ciò che si evince è che l'idea che abbiamo di un pontefice nasca in parte dalla sua politica, ma come spiegare allora il grande fascino esercitato da certi pontefici tradizionalisti come Karol Wojtyla o come Giovanni M. Mastai Ferretti , papa Pio IX (1846-1878)?

Quest'ultimo è addirittura indicato come il papa della «modernità», un aggettivo che sembra contraddire la politica molto conservatrice dell'ultimo vero "papa-re", che si batterà con molta energia contro la perdita del potere temporale della chiesa e contro l'unità d'Italia. Ma senza entrare più di tanto nell'aspetto "politico" legato al papato più longevo della storia, cerchiamo di definirlo come uno stadio di passaggio nelle forme di comunicazione e non solo religiose. È utile del resto ricordare che ogni pontefice ha tenuto linee di comportamento molto diverse nella comunicazione, corrispondentemente alle differenze che, come si diceva, sono riscontrabili dal punto di vista delle scelte di natura teologica.

Di Pio IX abbiamo infatti diversi ritratti fotografici ma, a causa dei lunghi tempi di esposizione dell'immagine e, probabilmente, per ragioni di etichetta, era difficile poter riprendere un pontefice nella libertà e "casualità" dei suoi movimenti. Per questo motivo la posa fotografica era studiata e fissata nello stesso modo con cui si studia la posa per un ritratto. Non è infatti un caso che si è trovata una raffigurazione pittorica di papa Mastai, che ricalca quasi alla perfezione – se non fosse per il volto ingentilito perché reso più dolce e "amorevole" nel suo sguardo – la matrice, il testo fotografico fonte (figg. 11-12). Un ritratto che rispetto alla foto viene reso anche più elegante, attraverso "migliorie", come rendere corpo e sedia più allineati e simmetrici, la parete di fondo decorata con disegni, lo stemma del Vaticano, della nobile famiglia dei Mastai e con la scritta autoreferenziale ed esplicativa del papa raffigurato: «Pio IX». Tutto reso in una calda tonalità di rosso, che crea effetti di rima e accenti attraverso richiami coloristici con il pavimento (che nella foto è appena accennato), con le scarpe e con lo scranno papali.

È questo un buon motivo per cui si potrebbe parlare di *ritrattistica mimetica,* che resta «pittura» per un numero variabile di elementi che la distinguono dalla lastra fotografica. Se quest'ultima conserva infatti i caratteri di una seppur relativa immediatezza e di una varietà di esecuzioni, solo attraverso la tecnica pittorica si

poteva all'epoca intervenire, come si è detto, addolcendo i lineamenti del volto raffigurato. Del resto, anche gli altri ritratti del pontefice marchigiano si connotano come un corpo in posa classica e in atteggiamenti ben studiati, ma soprattutto, è possibile notare in tutti i ritratti a lui dedicati il medesimo tentativo di rendere la sua espressione più benevola.

Stranamente, quei dipinti non tendono a ridurre la corporatura, piuttosto "abbondante" del pontefice, anzi da una comparazione con le fotografie sembra reso anche più "tondeggiante" di quanto lo fosse in realtà. Si può supporre che, se non ne beneficiava nell'ascetismo dei tratti, ne traeva vantaggio la sua immagine paterna e bonaria, non diversamente da ciò che si è verificato con papa Giovanni XXIII, del resto definito, similmente a Pio IX, un pontefice amato dal popolo dei fedeli. Ricordiamo che il corpo del pontefice solo di rado era visibile attraverso ritratti a figura intera e con immagini a colori, piuttosto esso era visto dai fedeli per lo più per mezzo di stampe di piccolo formato e raffigurato a mezzo busto (fig. 13). Si trattava, per meglio dire, di riproduzioni vicine - più che alla fotografia (che pure comincia pian piano ad affiorare dal taglio che si dava a quelle immagini) - all'iconografia da immaginetta sacra.

Le fotografie stavano divenendo anche per il Santo Padre, non troppo diversamente da quelle scattate agli aristocratici e alla nascente borghesia, un sostituto della pittura, un oggetto considerato poco o nulla artistico ma dotato di maggiore verosimiglianza, tanto da farsi sostituto ideale, oltre che ritratto pittorico, anche dell'immaginetta a stampa. Sono "un'impronta diretta" che testimonia delle fattezze di quell'uomo a cui sono attribuiti - anche per scelta dello stesso Pio IX - i caratteri dell'infallibilità e della «santità». Un uomo che però è fisicamente lontano dunque, per i fedeli presenti in tutto il mondo, difficilmente raggiungibile.

Anche l'immagine funebre, che prima era soltanto un calco o una riproduzione diffondibile a fatica, diventa una testimonianza, una "cronaca" dell'avvenimento luttuoso a cui sempre più sarà data pubblica diffusione. Papa Mastai è infatti anche il pontefice di cui, oltre che a ritratti in vita o al calco della maschera funebre, si iniziano a fotografare e a conservare le immagini, anche quelle della sua morte, avvenuta nel 1878 (fig. 14). La fotografia delle origini però si presta poco a una raffigurazione composita e sacralizzata, che invece si vede, in particolar modo, in certe immagini agiografiche (fig. 15).

Le molte immagini che hanno per soggetto Pio IX fanno comprendere che

stiamo parlando di un pontefice che iniziava a manifestare una sempre maggiore dimestichezza e attenzione per i mezzi di comunicazione, strumenti che hanno particolarmente lo scopo e l'interesse a parlare delle figure del potere, degli eventi mondani o, come nel caso della chiesa, degli uomini legati all'amplissimo fenomeno della religiosità. Tra tanta pubblica attenzione non possono mancare le caricature talvolta dovute alla forte carica anticlericale che viveva il giovanissimo Stato italiano (come quella che lo vede a braccetto – evocando quasi, per via della tunica, una figura femminile – di un "nemico" militare e politico come Vittorio Emanuele II di Savoia – moriranno entrambi nel 1878 - fig. 16).

Papa Leone XIII (1878-1903), Vincenzo Gioacchino Pecci, è invece il primo papa filmato nella storia. La troupe che compie le riprese nel 1896, dunque, solo pochi mesi dopo la presentazione ufficiale dell'invenzione del cinematografo, è guidata dal torinese Vittorio Calcina, un vero e proprio operatore-pioniere e concessionario per l'Italia settentrionale della società dei fratelli Lumière. Calcina chiede all'anziano papa, promulgatore della *Rerum Novarum*, l'autorizzazione a filmarlo, e la ottiene poco dopo. Oggi parleremmo di *scoop* e in effetti un permesso di tal genere non era cosa da poco conto. Il papa era certamente un personaggio pubblico, ma è altrettanto indubbio che lo strumento di ripresa era assolutamente innovativo ed è nota la cautela con cui l'istituzione religiosa abbia fatto attenzione nell'accostarsi ai nuovi mezzi, scientifici o spettacolari che fossero.

Un altro operatore autorizzato a riprendere Leone XIII è l'americano William Kennedy Laurie Dickson, il quale gira «su commissione dei vescovi americani»[178] e come collaboratore della Edison, il filmato nel 1898. Il papa sembra mostrare in quelle immagini un leggero imbarazzo, ma al tempo stesso appare rallegrato dal trovarsi davanti al nuovo strumento. In entrambe le occasioni esibisce un atteggiamento benevolo e piuttosto paziente. In particolare delle riprese di Dickson abbiamo diverse tracce, naturalmente di breve durata, ma che mostrano papa Pecci in oltre una mezza dozzina di situazioni[179] che, possiamo immaginare, dovevano apparire per i coevi fedeli cattolici di tutto il mondo «di forte impatto emotivo grazie all'alto grado di verosimiglianza»[180]. Per quel papa, nato nel 1810 – dunque molto

[178] D. Vigano, *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero*, Effatà, Cantalupa (To) 2002, p. 17.
[179] Si contano in effetti diverse sequenze in cui il papa è visto in carrozza, nei giardini vaticani, seduto sulla sedia gestatoria, circondato dalle guardie svizzere ecc.
[180] D. Vigano, cit., p. 17.

prima anche della nascita della fotografia – divenire il soggetto di un medium in piena evoluzione e tanto affascinante doveva apparirgli tutto sommato divertente. Un pontefice innovativo e moderno che sia nella ripresa del ’96 che in quella di due anni dopo si mostra in maniera accondiscendente mentre traccia «con la mano destra, un segno di croce di benedizione. Benedizione verso chi? Verso i fedeli che avrebbero assistito alla proiezione, non c’è dubbio, ma inevitabilmente anche rivolta proprio a quel mezzo di comunicazione-espressione che in seguito, dal soglio di Pietro, sarebbe stato collocato fra le cose “miranda”, fra le cose “mirifica”»[181].

Bisogna considerare che Leone XIII è stato filmato la prima volta ottantaseienne (1896) e lo si vede, in quelle brevi immagini di Calcina, mentre si sposta in carrozza nei giardini papali, scende e si siede su una panchina e, senza particolari fasti, se non per essere accompagnato da qualche guardia, o essere affiancato da un segretario che gli impartisce alcune benevoli indicazioni, mentre, piuttosto divertito, esegue i sue gesti. Un’altra sequenza visibile è quella del papa che, al suo passaggio in carrozza benedice guardando verso la mdp. Allora a scanso d’equivoci il suo gesto a dita aperte sembra direzionarsi piuttosto verso coloro – tecnici e altre figure – che sono posti dietro la macchina da presa. La benedizione è una benedizione senza vigore, la mano smunta del pontefice fa dei gesti ampi e lenti in cui le dita non formano il solito gesto a tre (pollice, indice, medio) ma le rimangono tutte aperte e la mano è quasi in orizzontale nel fare il segno di croce.

La sua figura mingherlina e il suo volto sorridente parrebbero stridere un poco al paragone con altri papi. Se estrapolassimo cioè quelle immagini dal loro contesto umano, sociale e culturale, penseremmo a un modo eccentrico di gestire i mezzi di comunicazione rispetto a papi quali l’austero e un po’ algido principe Pacelli, Pio XII - di cui parleremo in seguito brevemente - o al grande comunicatore Giovanni Paolo II. Quell’anziano papa potrebbe erroneamente ricordarci un anziano guidato da un badante da cui riceve indicazioni.

È però ugualmente paradigmatico ripensare a papa Leone XIII e metterlo in relazione con papa Giovanni Paolo II (1978-2005) e con la sua notevole capacità comunicativa, la sua padronanza dei mezzi di comunicazione e la sua preparazione all’uso dell’immagine. Una propensione, oltre che una dote probabilmente coltivata anche grazie alle sue giovanili esperienze di teatro, a saper gestire la presenza di un

[181] E.G., Laura, *L’anima religiosa del cinema. Le iniziative dei cattolici*, in A. Piersanti (a cura di), *Cento anni di biennale e di cinema: la presenza della chiesa*, Ente dello Spettacolo, Roma 1996, p. 77.

uditorio vasto, anche se ampio come quello che si cela dietro una telecamera. Si pensi alla gradualità con cui i papi – non senza sforzo – hanno dovuto cominciare sempre di più a convivere con le immagini. In antichità il papa era raffigurato in stampe e dipinti, il simbolo papale non era dato dalla sua figura, bensì dalla bolla papale con cui comunicava inderogabilmente le sue scelte. Dal papa imbarazzato, che per ragioni di luce è costretto a farsi riprendere nel giardino, al papa che scia con assoluta naturalezza, ce ne corre!

2.4.2 Pio XII. Comunicazione Corpo Carisma

Dopo aver trattato, attraverso uno sguardo fugace sulle immagini lasciate da Pio IX e Leone XIII, il passaggio paradigmatico dalla pittura alla fotografia e da questa al cinematografo, portiamo un ulteriore esempio, forse quello più interessante, relativo a Pio XII (1939-1958). Il *venerabile* papa Pacelli è infatti l'ultimo papa nobile[182] a essere stato elevato al soglio di Pietro, ma a noi interessa per essere stato il primo pontefice ad apparire in televisione. E questo avviene ben prima del saluto in diretta che il pontefice fa per l'istituzione, il 6 gennaio 1954, della "Televisione Europa"[183]. In realtà già dalla fine degli anni '40 la sua figura comincia a divenire familiare tanto in Europa, quanto al di là dell'Oceano, in America.

Eugenio Pacelli è un papa dai numerosi interessi e curiosità, di certo è anche un attento osservatore dei nuovi sistemi di comunicazione audiovisiva. Le immagini televisive lo mostrano con dei gesti studiati, quasi teatrali, ed è un pontefice che sembra muoversi come su un palcoscenico e che, per le sue qualità, è in grado di padroneggiare le prime grandi folle che un papa sia stato capace di attirare. Sarà descritto, per il carisma che emana e per il suo aspetto fisico, come un uomo sospeso tra terra e cielo. Il suo corpo alto, magro e diafano gli dona una presenza scenica unica rispetto a chi lo precede e che i fedeli apprezzano tributandogli popolarità. Pio XII è un papa che tiene a valorizzare, anche grazie alla sua altezza

[182] Anche se i titoli di marchese e di principe erano, per la famiglia Pacelli, di recente conseguimento. Risalgono infatti al periodo tra il 1853 e 1858 e sono dovuti alla fedeltà mostrata dagli avi del pontefice al papa Pio IX, sia durante l'esilio di Gaeta tra il 1848 e 1849, sia per come Marcantonio Pacelli represse con particolare durezza, nel suo ruolo di Sostituto del Ministro degli Interni, i patrioti rivoluzionari che si opponevano al papa.

[183] È proprio quello stesso giorno infatti che vide la luce quest'ente europeo – che diverrà in futuro la più nota "Eurovisione" – a cui aderiscono le emittenti televisive nazionali di Italia, Francia, Germania, Belgio, Olanda, Svizzera, Danimarca e Gran Bretagna.

statuaria, il *physique du rôle* che «sacralizza» il corpo di cui la «provvidenza» lo ha dotato e che agevola il suo sforzo di mantenere la solennità del ruolo che ricopre.

Le immagini fotografiche lo mostrano, infatti, sempre piuttosto serio e pensoso, spesso impassibile anche davanti all'altrui sorriso (fig. 17). Quel viso imperterrito ben si confà a un corpo rigido e austero. È l'immagine di un papa che sembra staccarsi dalle questioni terrene – egli stesso definisce il suo ruolo quello di «un *pastore angelico* che porta il suo gregge sulle vie della pace» – ma che opera pragmaticamente e anche con durezza talvolta, nelle questioni politiche del suo tempo[184].

Dalle prediche rese invece davanti alle telecamere o mdp si nota una retorica enfatica, anche se in realtà non troppo maggiore di quella di altri uomini, come ad esempio avveniva per i leader politici, ma soprattutto si vede una gestualità continua e accentuata. Con le sue lunghe braccia traccia direttrici quasi sempre indirizzate al cielo e con gli occhi accompagna i suoi gesti con sguardi verso l'alto, tutto volto a sottolineare tali gesti con voce stentorea e con sentite e convinte suppliche. Questo non stupisce se si considera come la ritualità religiosa conservi molte delle regole della retorica e, in particolare, dell'actio e, di conseguenza, della recitazione.

È interessante però notare soprattutto il suo modo di rivolgersi allo spettatore per mezzo di sguardi e movimenti in avanti, indirizzati verso l'obbiettivo che sembrano voler cercare, e non con poco vigore, una prossimità, un'interpellazione corporea e sinestesica, con chi lo osserva al di là dello schermo. Traspare da tali immagini un forte desiderio di comunicare e trasmettere il proprio credo a chiunque sia in ascolto. I larghi movimenti delle braccia sembrano quelli di un attore che teatralizzi molto l'espressione corporea e osservando tali immagini si percepisce lo sforzo comunicativo che questo papa ultra settantenne – era nato nel 1876 – mette in atto.

Con il tempo e l'avanzare degli anni, le immagini di Pio XII sono sempre più quelle che si trovano sulle riviste tendenti a fotografarlo in atteggiamenti dalla forte carica simbolica, come mentre accarezza, connotandosi come nuovo S. Francesco, degli agnellini o mentre tiene in mano un cardellino (fig. 18). La carica allegorica

[184] Proprio per questo motivo, le voci di critica non mancano, ad esempio Pasolini lo definisce come un «Papa politico e perciò enigmatico» e in una sua poesia a lui dedicata, intitolata *A un papa* (P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961), scrive: «Quanto bene tu potevi fare! E non l'hai fatto: non c'è stato un peccatore più grande di te». La poesia ha parole di accusa che tendono a descriverlo come ambiguo. Ma è certo che a dispetto di una sua apparente ambiguità, dei silenzi o delle rigidità, fu un papa molto popolare, probabilmente rispondente a certi canoni che erano attribuiti popolarmente al ruolo che era chiamato a svolgere.

contenuta in queste immagini è di facile decifrazione e sembra, con l'avanzare dell'età, suggerire un'esistenza che già guarda a stati ultraterreni. Del resto, in alcune riprese fatte in tempi immediatamente prossimi alla sua morte – come in un filmato girato mentre parla alla folla radunata davanti alla residenza estiva di Castel Gandolfo – lo vediamo spaesato, quasi che confuso stia assistendo a una delle sue visioni. E infatti di apparizioni – come quella di Cristo che confida a monsignor Domenico Tardini, futuro Segretario di Stato di Giovanni XXIII – questo papa pare ne abbia diverse. È l'ultimo periodo della sua vita a essere segnato da premonizioni e da miracoli a cui afferma di aver assistito personalmente, come il giorno in cui, passeggiando nei giardini vaticani, rivela di aver visto il Sole che, similmente agli accadimenti di Fatima, girava vorticosamente.

Crediamo che papa Pio XII debba essere visto nel tempo in cui opera, e il suo è stato certamente, anche nel campo della comunicazione, un atteggiamento pragmatico. Negli stessi anni del fascismo ha ottenuto grandi e importanti incarichi religiosi ed è salito al soglio pontificale nel 1939, a guerra iniziata e poco prima della fase conclusiva del regime. Oltre la sua cultura politica anche la sua “enciclopedia” comunicativa appare comune ai potenti del periodo in cui è vissuto. Un'epoca in cui il potere si esercitava attraverso uomini dotati di forte carisma, che parlavano su balconi davanti a grandi folle, che utilizzavano un'enfasi e una gestualità con espressioni e movimenti corporei molto accentuati, che curavano in ogni dettagli, fino alla censura, le forme soprattutto visive della comunicazione: praticamente il ritratto dei grandi dittatori del periodo, ma anche caratteri che riconosciamo, pur con i dovuti distinguo, nel papa stesso.

Le parti di riprese di ciò che oggi chiameremmo il *backstage* di un film-documento filmato da Luis Trenker nel 1942, *Pastor Angelicus*, sono particolarmente utili per comprendere e avvalorare le conclusioni che traiamo dall'analisi delle immagini lasciate di sé da questo pontefice. Esse ci mostrano la sua attenzione alla cura di ogni aspetto delle riprese, in cui lo osserviamo nel suo portamento serio e austero. Pacelli legge, modifica e approva la sceneggiatura, poi “recita” alla perfezione il suo ruolo da “protagonista”. Ripete con pazienza le scene, i gesti e le pose, tanto da girare per ben tre volte la passeggiata – non troppo diversa da quella compiuta a suo tempo da Leone XIII – nei giardini vaticani. Il pontefice si occupa persino della scenografia, è consapevole della sua importanza e del vasto numero di persone che vedranno quel film. Fa delle prove del discorso e dei gesti per curare la

sua presenza scenica. Tutto questo per esprimere una ieraticità che risulta potenziata da quel suo modo di allargare, come un angelo, le braccia, di portarle verso il cielo, accompagnando il gesto con lo sguardo verso l'alto, come se stesse assistendo a una visione soprannaturale.

Un papa attento alla comunicazione come nessuno prima di lui, così come lo erano i leader che in quel periodo andavano per la maggiore, e non è un caso, probabilmente, che Pio XII sia stato il primo pontefice a istituire l'*Angelus* domenicale dalla finestra di Piazza San Pietro. È immaginabile come la sua alta statura, la sua voce stentorea, le sue parole enfatiche, unite a una gestualità particolarmente ampia, siano state frutto di una ricerca e di uno studio sugli atteggiamenti da tenere di fronte a grandi masse di persone per risultare vicino e visibile e parimenti – per il suo essere presente, ma posto in posizione elevata e distante – intangibile e sacrale, solenne e austero. E del resto esempi similmente affascinanti non mancano di certo in quel periodo.

Il caso di Pio XII mostra come sempre più i pontefici siano parte del rutilante mondo dell'immagine, tanto da esserne addirittura a loro volta “travolti”. Papa Pacelli, ad esempio, nel suo lento declino per la malattia sarà fotografato morente sul suo letto e le immagini saranno vendute a diverse testate giornalistiche. Dello stesso papa saranno mostrate anche le immagini, questa volta consapevoli ma non meno impudiche, riprese subito dopo la sua morte, con il corpo rivestito ma, naturalmente, non ancora integralmente composto, che svela i segni e l'inclemenza della morte: la bocca aperta dell'ultimo respiro[185]. Un declino lento quello di Pio XII, che i media seguono con attenzione, esattamente come, quasi mezzo secolo dopo, faranno con l’altro pontefice grande comunicatore: Giovanni Paolo II. Tra questi due pontefici se una differenza si può immediatamente riscontrare, è però la naturalezza con cui il papa polacco riesce a gestire i mezzi di comunicazione.

[185] Questo probabilmente fa parte di un diverso modo di considerare la morte nel tempo. Riteniamo che le immagini fotografiche aventi per soggetto la morte in tutte le sue forme siano infatti frutto di costumanze che, in continua modificazione nel tempo, meritino di essere approfondite con ulteriori studi e ricerche.

Capitolo terzo

CIÒ CHE SFUGGE AL CONTROLLO

"Il carnevale è finito"[186]

[186] Il dirigente di polizia (G.M. Volontè) in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (E. Petri, 1970).

3.1 Corpi sotto controllo

Il corpo mediatico è un corpo "profanato" da occhi che percepiscono le espressioni con visioni ravvicinate che inoltre la ritagliano, la moltiplicano e la scompongono. Tutto questo resta sulla scia di quanto osservato da Joshua Meyrowitz[187], seppur con un eccesso di determinismo, che vedeva nella visione perfino ravvicinata del corpo del potere la causa prima della desacralizzazione e la conseguente perdita dell'aura. Il corpo esprime così la sua natura umana, la possibilità di ammalarsi, di ferirsi, di sudare, di mostrare stanchezza, noia o qualsiasi altra forma espressiva.

La medializzazione del leader comporta infatti anche una maggiore attenzione ai discorsi sulla salute, così come a quelli sulla vita e sulla morte. Il caso di papa Wojtyla è evidente, la telecamera era libera di soffermarsi sul quel corpo instabile in una maniera assoluta, senza precedenti, e nessuno poteva (e forse *voleva*) opporsi alle regole di una comunicazione impudica che mostrava il suo volto gonfio, incontrollato e sofferente, stringendo talvolta fino al primissimo piano. Il corpo del leader, soprattutto quello politico e religioso, sembra sempre più "appartenere" alla comunità e siamo lontani dal modo in cui la famiglia di Aldo Moro rivendicava per sè e non per lo Stato il corpo del congiunto ucciso[188].

C'è un film recente, infatti, che si regge quasi completamente sull'indagine che la macchina da presa è chiamata a fare sul comportamento tenuto da un ex presidente degli Stati Uniti nel momento in cui decide di concedere una lunga intervista. Il suo tentativo è quello di riabilitare la propria figura politica ormai compromessa dal più dirompente degli scandali politici che la nazione americana abbia mai conosciuto. Quel presidente è Richard Nixon e il film del 2008 prende il titolo dai cognomi dei due protagonisti della vicenda realmente accaduta: *Frost/Nixon. Il duello*. Di questo film parleremo più compiutamente in un secondo momento (§ 3.1.1), ma a questo punto è utile un preambolo che ricordi quanto, soprattutto per chi si ponga in una posizione di leadership, il contenuto verbale dei

---

[187] J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993 [*No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985].

[188] Sulle questioni relative alla rappresentazione della morte si veda A. Abruzzese–A. Cavicchia Scalamonti (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte nella TV e nei media*, Nuova Eri/Rai, Torino 1992.

suoi discorsi debba restare sotto il proprio saldo controllo.

A livello teorico si ritiene che le parole siano in gran parte sotto il dominio di chi le pronuncia, mentre sia molto più complesso mettere un freno ai comportamenti non verbali. Il rischio in tal caso è quello di esprimere messaggi non coerenti dal momento che ci sono una serie di atti che restano più "sfuggenti" e il corpo e la sua immagine aprono all'ampio campo della comunicazione non verbale. E parlando di queste forme ci riferiamo ai *segni paralinguistici* legati all'intonazione della voce, al riso, al pianto, alle pause, ai sospiri, ma anche al semplice – perché apparentemente "incontrollato" – colpo di tosse o al ricorso degli «uh» o «ehm» durante le conversazioni o i discorsi. Tutte forme che rientrano tra i segni di cui la comunicazione si dota per significare.

Tra queste comunicazioni non verbali, le *espressioni del volto* sono quelle più indicative per comprendere la predisposizione del personaggio verso il suo interlocutore e le emozioni, prettamente visive, che in lui si suscitano. Sono sei le emozioni considerate di base: felicità, tristezza, sorpresa, paura, rabbia, disgusto e sono universalmente associate a determinati movimenti dei muscoli facciali. Parlando dei *comportamenti nello spazio* si intendono ad esempio le reazioni alla vicinanza o lontananza tra individui, l'uso della pacca sulla spalla o del bacio sulla guancia, del saluto con la mano e gli altri modi che può avere una persona (nel nostro caso un leader) per evocare un rapporto patemico con l'interlocutore, sia esso un elettore, un fedele di confessione religiosa, un associato, un cliente etc.

Se l'espressione del volto mantiene una certa dose di controllabilità, meno facile è gestire i gesti di nervosismo o l'incrinarsi della voce in alcuni passaggi. Ancora meno i *tic* o la sudorazione che divengono spesso segnali inequivocabili dell'ansia e dello stress dell'interlocutore.

Da qui l'assoluta necessità, tornando a quanto detto in precedenza per *Il divo*, di mostrare come quel politico in particolare nasconda qualsiasi emozione e come essa possa essere intuita unicamente dal movimento delle mani, vedi la scena con la Ardant. Dai gesti cioè interpretare cosa il personaggio di Andreotti stia pensando. Anche in questo caso il film suggerisce che si tratti dell'unico "mancato controllo" – oltre naturalmente il mal di testa - da parte di una persona invece assolutamente controllata.

Per ciò che attiene all'incapacità da parte dell'uomo di controllare alcune proprie

reazioni sarà il caso di far cenno a ciò che affermava Deleuze in relazione alla funzione assunta dagli organi nel corpo umano. Il filosofo francese, infatti, parlando ne il suo *Logica della sensazione* di Francis Bacon fa riferimento ad Antonin Artaud soprattutto per la sua idea di farsi "corpo senza organi" e con questo tende a sottolineare come nell'opera del pittore anglo-irlandese

> la Figura è esattamente il corpo senza organi […] il corpo senza organi è carne e nervo; è percorso da un'onda che traccia in esso vari livelli; la sensazione sarebbe l'incontro dell'onda con le Forze che agiscono sul corpo […]; quando è riferita al corpo in questo modo, la sensazione cessa di essere rappresentativa, diventa reale; e la *crudeltà* sarà sempre meno associata alla rappresentazione di qualcosa di orribile, sarà mera azione delle forze sul corpo, o sensazione (il contrario del sensazionale).[189]

Artaud, infatti, *per farla finita col giudizio di Dio*, come recita il titolo del suo testo del 1947 per la radio, inizia la sua battaglia con gli "inutili" organi corporei, decidendo così di *disfarsi dell'organismo* – sì perché più che di fronte a un corpo senza organi, si è davanti a un corpo senza organismo, *senza cioè l'organizzazione degli organi ma dotato di organi "provvisori*" – e ciò porta a far emergere il corpo, così come, ed ecco il paragone con la pittura di Bacon, il disfacimento del volto è il mezzo per far affiorare la testa.

Idea utopica, precisata nella stagione conclusiva dell'autore francese, il corpo senza organi è quello da cui sono eliminate le parti che possono far disperdere la forza vitale dell'essere umano o da cui viceversa potrebbero accedere delle entità estranee e avverse al corpo stesso. Sarebbero dunque da abolire gli organi della sessualità, gli orifizi e ogni apertura umana[190]: Deleuze e Félix Guattari[191] hanno letto in quest'affermazione l'evocazione di un corpo "compatto", potenzialmente privo addirittura degli arti e ridotto al solo tronco, l'idea di corpo come un «uovo pieno prima dell'estensione dell'organismo e dell'organizzazione degli organi, prima della formazione degli strati»[192].

---

[189] Gilles Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 104.

[190] Soprattutto a questo potrebbe portare una più ampia interpretazione delle diverse scene di sodomizzazione che si rintracciano nel precursore dei film "baconiano" *Ultimo tango a Parigi*.

[191] G. Deleuze-F. Guattari, *Come farsi un corpo senza organi?*, in *Mille piani. Capitalismo e schizzofrenia,* Castelvecchi, Roma 2006, pp. 237-259.

[192] *Ibid.*, p. 242.

Il corpo senza organi cerca di opporsi a quello *grottesco* delineato da Michail Bachtin[193] quando, nell'opera di Rebelais, individua un corpo luogo di continui flussi, in sostanza *un corpo in divenire* in cui, dopo ventre e membro virile, sia la bocca ad avere

la posizione più importante, poiché essa inghiotte il mondo, e infine *il deretano*. Tutte queste *protuberanze e orifizi* sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono *scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo*, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci. È questo il motivo per cui gli avvenimenti principali nella vita del corpo grottesco, *gli atti del dramma corporeo* - il mangiare, il bere, i bisogni naturali (e altre escrezioni: traspirazione, secrezione nasale, starnuti), l'accoppiamento, la gravidanza, la nascita, la crescita, la vecchiaia, la malattia, la morte, lo spezzettamento, lo smembramento, l'assorbimento da parte di un altro corpo - *avvengono ai confini tra il corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo*[194]

Per non mostrarsi grotteschi i personaggi devono infatti interrompere qualsiasi flusso e scambio tra interno ed esterno dei propri corpi. Non è un caso che quello della contemporaneità è un corpo giunto alla quasi totale censura della gestualità, ormai limitata ad ambiti particolari, pena l'essere considerati vittime di nevrosi. Siamo pertanto di fronte alla negazione dell'organismo, nella direzione di un ascetismo che si sforza di eliminare ogni carattere di comicità dalla propria figura.[195] Questi corpi senza organismo, nel tentativo di evitare qualsiasi spreco, finiscono per perdere anche i loro caratteri identificativi pur di accreditarsi come entità assolutamente compatte e separate dallo spazio in cui operano.

Nel suo testo dedicato ad Artaud, Alessandro Cappabianca ha richiamato un paio di esempi di uomo tronco che si riscontrano nel cinema contemporaneo alla scrittura del poeta francese: è il caso del personaggio senza braccia né gambe interpretato in *Freaks* di Tod Browning (*id*., USA 1932) da Prince Randian o del corpo rigido e compatto dei severi personaggi interpretati da Erich von Stroheim. In particolare le parti da ufficiale tedesco come nell'interpretazione di Eric von Eberhard nel film di A. Holubar *The Heart of Humanity* (USA 1918) o in quella del capitano von

[193] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, (Mosca 1965) Einaudi, Torino 1979.
[194] *Ibid.*, p. 347.
[195] Si veda a tal proposito anche il saggio sul corpo contenuto in Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975.

Rauffenstein ne *La grande illusion* di J. Renoir (*La grande illusione*, Fr. 1937) o nella parte del field marshal Erwin Rommel nel film di B. Wilder *Five Graves to Cairo* (*I cinque segreti del deserto*, USA 1943).

Dice infatti Cappabianca: «Non si tratta solo del suo portare la divisa come una corazza, come una specie di seconda pelle, che rende il suo corpo rigidamente compatto – al di là delle motivazioni narcisistiche – ma anche della propensione generale di Stroheim, come "corpo d'attore", al "risparmio", proprio in ragione inversa allo "spreco" che costituisce la sua sigla di regista»[196]. La leggenda di Stroheim regista è infatti legata alla ricchezza e agli sprechi produttivi, le sue interpretazioni d'attore sono invece esempi di parsimonia recitativa. Non si trovano infatti mai sguardi o gesti enfatici e tanto meno si esplicitano emozioni, secrezioni[197], succhi vitali e «sperma, in un risparmio che l'ultimo Artaud avrebbe senz'altro approvato»[198].

Cappabianca analizza i personaggi interpretati da von Stroheim vedendo in loro un perfetto esempio di rigore, di tenuta fisica più che morale, e anche per Sorrentino le due cose vanno nella realtà dei fatti disgiunte. Egli vede in Andreotti l'esempio più lampante di corpo che si mostra almeno in pubblico privo di organi o, quanto meno, fa del tutto per nasconderli o dissimularli.

Come visto (§ 2.1.4), nessuno spazio è concesso alla passione (esclusa quella per la politica), all'amore e tanto meno al sesso e riaffiora così quanto affermato da Belpoliti che parla di Andreotti e di altri politici di quella generazione, come di uomini che «sembravano non avere un corpo, non esistere come corpi»[199]. Una della maggiori cause della fallibilità del leader è il cedere al desiderio e in particolare alla sessualità: sono molti gli esempi che si potrebbero fare, anche traendoli delle cronache recenti in cui l'uomo, esposto per le sue *debolezze* o meglio per mancata *remissio*, al giudizio della pubblica opinione, perde il controllo e cede - o quanto meno rischia di cedere - la sua posizione sociale e la leadership. Non basta evidentemente quanto appreso da Deleuze, il quale afferma che «la rinuncia al

---

[196] A. Cappabianca, *Artaud*, L'Epos, Palermo 2001, p. 56 (ma su tale argomento, per una trattazione più diffusa, si veda dello stesso autore anche *L'immagine estrema: cinema e pratiche della crudeltà*, costa & nolan, Milano 2005).

[197] Cappabianca porta l'esempio di *Foolish Wives* (*Femmine folli*, USA 1923), in cui il personaggio del falso principe Karamzin «si rivela particolarmente avaro di quelle secrezioni di cui i colleghi suoi e anche di Artaud, gli attori e le attrici, fanno grande e smodato spreco: le lacrime […] immergerà le dita, non visto, nella caraffa dell'acqua e, portandosi la mano alla fronte, lascerà cadere con studiata parsimonia qualche goccia di false lacrime sulla tovaglia candida» (Alessandro Cappabianca, *Artaud*, cit., p. 56).

[198] *Ibid.*, p. 59.

[199] M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Guanda, Parma 2009, p. 92.

piacere esterno»[200] può configurarsi come una forza e non come una debolezza, in cui tale rinuncia diviene «la conquista di uno stato in cui il desiderio *non manca più di nulla, si riempie di se stesso e costruisce il proprio campo d'immanenza*. Il piacere è l'affezione di una persona o di un soggetto, è il solo mezzo per una persona di «ritrovarsi» nel processo del desiderio che la oltrepassa»[201]

In un paio di punti de *Il divo* assistiamo inoltre a una trasfigurazione del corpo di Andreotti anzi, per restare sul parallelismo tra trattamento della figura secondo la linea che da Artaud porta a Bacon e a Deleuze, diremmo si tratti quasi di un momento defigurante. La prima immagine è relativa ad Andreotti in auto, impassibile, con la scorta che cerca di aprire la portiera apparentemente bloccata (min. 58), lo osserviamo dall'esterno dietro il finestrino su cui batte la pioggia (fig. 19). I contorni del suo volto perdono di definizione in quella sfocatura profilmica oggettiva[202] che s'inserisce in un'ulteriore immagine in rilievo. La sequenza, che ha la durata piuttosto lunga e che sul piano diegetico non appare minimamente giustificata, costituisce, come molte parti del film, una sottolineatura di senso di cui sarebbe interessante conoscere le motivazioni. L'altra immagine che ottiene un effetto metaforico è quella in cui il politico democristiano è ripreso insieme alla moglie riflesso in uno specchio opaco (min. 68) che, nella penombra in cui è avvolta la casa, cancella i loro lineamenti**.** Quasi come se si trattasse di fantasmi, di residui del passato, di figure che hanno perso la loro nettezza. Uno specchio che, come accadrà alcune scene dopo con l'apparizione nel bagno di Moro, svela la vera natura dei personaggi, la loro parte più intima e nascosta. Un cambio di dimensione spaziale che avviene fin dal cambiamento imposto al regime visivo adottato fino a quel punto nel film, e che mette in rilievo e richiede la comprensione di un ulteriore significato da dare al film.

Scene in cui la deformazione del corpo di Andreotti avviene in spazi chiusi e soprattutto grazie a ostacoli che s'interpongono alla visione: specchi che, a causa dell'annerimento e delle scrostature, riflettono in maniera imperfetta o finestrini su cui batte la pioggia. Si tratta di "barriere" poste nel mezzo a ostacolare lo sguardo dello spettatore e in grado di creare una tensione tra il *poter* e *non poter* vedere, cosicché

---

[200] Per tale discorso Deleuze porta ad esempio l'amor cortese il quale non va confuso, nella distinzione che si ritrova in R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Privat, Tolosa 1963, con l'amor cavalleresco.

[201] G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizzofrenia,* cit., p. 246 [corsivo aggiunto].

[202] Rimando per una trattazione più completa sulle visioni sfocate a G. Curtis, *Lo sguardo negato*, cit., pp. 221 e sgg.

l'effetto ottenuto è quello di un corpo in disfacimento che, con la perdita di stabilità degli organi e dei caratteri fisici, ricrea un *effetto di senso* perfettamente corrispondente alle incertezze che il personaggio sembra vivere in quel momento storico.

Allo stesso tempo è anche l'immagine che l'autore ritiene sia la più veritiera del politico, quella che ne altera i lineamenti e che dà al cinema una capacità che in un romanzo dell'Ottocento - come accade ne *Il ritratto di Dorian Gray*, che precede di poco (1891) la nascita del cinematografo - si poteva dare a un dipinto: la forza di svelare ciò che con altri mezzi non era possibile riuscire a dire. Tradurre cioè la vera natura del personaggio, la sua immagine più profonda[203].

Si tratta in ogni caso di modi d'alterazione dell'immagine che si oppongono a una visione realistica e apparentemente oggettiva. In un'epoca di relativismo mal interpretato, in cui si stenta a dare alle immagini statuto di verità accertata, il film propone una visione del corpo del leader che ne ricostruisce l'operato ma ne reinterpreta persino la figura. Questa tende a esprimere i valori che il leader incarna, basti pensare per similitudine, all'interessante libro di Belpoliti che applica una prossemica che prende le mosse dallo studio dei vecchi ritratti fotografici di Berlusconi, per svelarne la "vera" personalità. Nel caso del film di Sorrentino, si va oltre, si reinterpreta il corpo, lo si defigura, lo si rende inorganico, lo si altera nei lineamenti. In questo modo l'autore afferma la sua libertà creativa e dunque reinterpretativa che, attraverso il cinema, egli è "giustificato" a fare. Siamo in linea con quanto diceva Pasolini nel più famoso dei suoi *scritti corsari* relativamente al ruolo che l'intellettuale svolge nella società. Dello sguardo che va al di là delle apparenze e che riesce a unire e figurativizzare quei punti che altri non sono neppure in grado d'individuare.

Allo stesso tempo riteniamo che tali immagini siano dei modi per attingere ad altre forme e linguaggi artistici, modi per far perdere al cinema lo statuto di semplice riproduttore della realtà, e aprirsi a linguaggi ulteriori. Si rientra così in quei campi in cui, sottratto al puro regime narrativo, il cinema libera il suo potenziale creativo e lo fa, più che per aderire a un linguaggio postmoderno, per attivare una più profonda riflessione sul suo statuto. Forme che quando non sono giustificate diegeticamente,

---

[203] Interessante comparare tale conclusione con un'intervista rilasciata da Sorrentino in cui si commenta la prima reazione stizzita di Andreotti che, alla visione del film a lui dedicato, lo definiva "una mascalzonata". Egli, sottolineando la forza "svelatrice" del cinema, affermando inoltre «che non viaggia solo sui binari della pura rappresentazione dei fatti ma anche su quelli dell'emozione» (Si veda http://cineuropa.org/interview.aspx?lang=it&documentID=84378).

si aprono a significati e sensi ulteriori. L'*effetto mosso*, le *sovraesposizioni*, l'*effetto panning* o, come accade ne *Il divo*, le *sfocature* e le *visioni opache* non fanno altro, se usati con cognizione di causa, che aprire squarci di senso che sottraggono l'immagine all'imposizione, anche se mai davvero assoluta, della componente narrativa, per farla svolgere coinvolgendo lo spettatore anche sul piano delle sensazioni. Un linguaggio più prossimo a quello di altre arti o, per meglio dire, che è in grado di "tradurne" degli effetti attraverso una *perdita di densità figurativ***e**. Pur con le differenza del caso, che non stiamo qui ad elencare, quanto detto rende plausibile una comparazione tra il corpo "politico" dell'opera di Sorrentino con quello defigurato dell'opera pittorica di Bacon di cui parla Deleuze.

3.1.1 L'organismo che trapela. *Frost/Nixon. La sfida*

La padronanza del corpo, come abbiamo visto, passa per la negazione o almeno la sorveglianza dell'organismo, questo significa che più sono "profonde" le forze e le motivazioni che agiscono più l'autocontrollo diventa, come nel caso dei tic, difficile da applicare. Nel cinema italiano si è spesso ricorso al *tic* per caratterizzare certi personaggi come, ad esempio, quello di Enrico Marletti (Enrico M. Salerno) de *L'ombrellone* (D. Risi, 1965) o come del barone Fefè Cefalù (Marcello Mastroianni) nel già citato *Divorzio all'italiana* di Germi. Gesti più minuti ma che, gonfiati dai primissimi piani della mdp e visti sul grande schermo, divengono un giudizio – come sottolineato da Dürrenmatt – moralistico che, proprio perché meno esplicito, si rivela nei confronti della società e le figure di cui si compone più subdolo e sprezzante. Un segno meno accentuato ma che, pur ponendosi sullo stesso piano, sostituisce la sguaiataggine di alcuni classici volti della commedia nostrana: si pensi a *I mostri* del 1963 sempre di Risi.

Partendo da questo assunto facciamo, convinti che sia giustificato, un salto spaziale e temporale e vediamo come l'opera di Ron Howard, *Frost/Nixon. Il duello,* ci mostri quanto sia costato caro all'ex presidente americano Richard M. Nixon, il mancato autocontrollo. Il film racconta un preciso periodo della vita dell'uomo politico il quale nel 1977, dopo le dimissioni di tre anni prima per l'*impeachmet* subito a causa del cosiddetto e noto *scandalo del Watergate*, cerca di riabilitare la sua figura attraverso una lunga e ben retribuita intervista in quattro parti con il giornalista

britannico David Frost. Il film mostra come l'ultimo degli incontri tra Nixon (Frank Langella) e Frost (Michael Sheen) sia quello più drammatico, quello in cui l'ex presidente cede di schianto alle pressioni del giornalista che finalmente e inaspettatamente condurrà alla perfezione l'ex presidente, con un serrato e intenso faccia a faccia, verso la rivelazione del suo opinabile punto di vista sulle prerogative del potere e dunque all'assunzione delle proprie responsabilità. Non basterà neppure l'interruzione improvvisa ordinata dal più stretto collaboratore di Nixon per fermare quel fiume di rivelazioni. Nixon si è ancora una volta svelato attraverso i media.

Per Nixon non restava infatti che la confessione delle sue malefatte, ma soprattutto lasciar spazio all'ultimo dei suoi errori, quello di considerare l'*affaire* Watergate sì un errore, mostrando però eccessiva indulgenza verso se stesso nel pensare che i mezzi adottati fossero da considerarsi assolutamente legittimi per un presidente. Un'idea che, come si evince del resto anche dalla sua gestione della Casa Bianca, è piuttosto muscolare della politica e delle strategie da mettere in atto.

Il suo svelarsi va al di là del rivelare il proprio punto di vista sul potere, nel testo infatti la personalità, la tensione e le insicurezze di entrambi i contendenti affiorano attraverso i dettagli del *non detto*. Un fattore, ed entriamo nel dato storico, seppur controverso[204], che il film di Howard evoca attraverso delle immagini di repertorio, che Nixon aveva già pagato a un alto costo, nello scontro del 1959 con John F. Kennedy per la presidenza, le espressioni non controllabili del suo corpo, la sua sudorazione, il suo malessere fisico e tutto ciò che in quella occasione sembrò dare l'impressione di nervosismo e d'incapacità di controllo della situazione, in contrapposizione alla giovane *verve* del suo sfidante che diverrà infatti presidente. L'ex presidente "dimissionato" in questo "duello" in quattro fasi davanti alle telecamere con il poco esperto di questioni politiche, Frost, sembra inizialmente padroneggiare la situazione e avere la meglio sull'intimorito giornalista. Ma nel quarto e ultimo incontro che il contratto prevedeva, Nixon non riesce a gestire l'impostazione aggressiva dell'intervistatore e ancor meno le scoperte dei suoi collaboratori e le considerazioni poste sul tavolo di quel confronto/scontro.

Centrandosi sulla costruzione del personaggio cinematografico, l'immagine che il regista propone per Nixon, pur non essendo assolutoria, non ne sottrae il lato

[204] Ad esempio Louis Liebovich tenta, dati alla mano, di confutare l'idea che la vittoria di Kennedy sia attribuibile alla differenza fisica tra i due dicendo che la Tv non era il media preferenziale di quegli anni e che, in ogni caso, la qualità delle immagini in bianco e nero non erano tali da risultare determinanti per un tale risultato (L. Liebovich, *The Press and the Modern Presidency. Myths and Mindsets from Kennedy to Election 2000*, Praeger, Westport CT 2001).

umano e intimo, in cui i tic, il suo egocentrismo e la sua avidità (mostrando, in diverse parti del dialogo, la sua “propensione” al guadagno e al denaro), non fanno che umanizzarlo al di là di facili letture critiche che pure la figura originale non manca di alimentare. In questo senso si vedono alcune similitudini con l’opera di Sorrentino, mentre si traccia la considerevole distanza (parliamo di film sostanzialmente coevi) con il film *W* (2008) che Oliver Stone ha dedicato a un altro presidente americano, George W. Bush.

È dalle stesse parole di Nixon che scopriamo le sue dis-qualità che nel passato, al nascere della comunicazione politica visiva, gli costarono addirittura la presidenza a favore del giovane e più brillante Kennedy. È sempre lui che parla della sua sudorazione e dell’attenzione a detergersi dal sudore, della capacità – tornando, nel film, a parlare addirittura dell’episodio del 1959 – che il politico deve avere di non mostrare tensione, facile irritazione e tic. Il tic è come detto la cosa più complessa da gestire, è infatti per sua natura incontrollato, talvolta intermittente e brusco, si attiva a causa dalla contrazione di uno o più muscoli e, proprio per questo motivo, fa direttamente riferimento alle forze che agiscono interiormente e che, riprendendo Deleuze, sono forze “organiche”.

Se il gioco psicologico si svolge fuori e dentro lo sguardo della telecamera, dal film si evince come tutto il resto debba essere controllato nel momento performativo dell’intervista, compresa la ricerca dei punti deboli dell’avversario e la capacità di reazione ai colpi subiti e ai cambi di strategia. È la visione ravvicinata “scrutante” di Nixon a tirarne fuori le “magagne” espressive ed emotive. S’instaura dunque con lo spettatore (in tal caso quello cinematografico) un rapporto empatico che però evidenzia la bassa caratura morale e sottolinea il contrasto con il ruolo politico che aveva svolto nella vita e lo fa anche attraverso il suo corpo ormai appesantito e stanco.

È l'immagine in movimento rispetto a quella “fissa” ad accentuare taluni fattori come l'andatura o le contrazioni nervose, ma Nixon è un personaggio che meriterebbe ancora più attenzione per il suo passare in diverse occasioni nella morsa della comunicazione e nell'uso propagandistico che se ne è fatto. Noto è anche il ricordo delle interviste a personaggi e collaboratori che ripercorrono i suoi atteggiamenti arroganti, la sua presunzione, la scarsa propensione al politically correct, l'abitudine a qualche bicchiere di troppo, le scelte politiche spesso segnate dall'indecisione e da un linguaggio sottilmente razzistico: come nel caso delle infelici

battute sugli ebrei (a proposito delle quali Henry A. Kissinger in parte omette, ma potrebbe dire molto[205]).

Ma al di là i questi tratti, quello che si evince dagli esempi finora portati, è il rischioso crinale esistente tra sacralizzazione del corpo e il suo carattere grottesco che i mezzi di comunicazione, soprattutto quelli avversi, hanno interesse a svelare.

3.2 I corpi in divenire del grottesco

Al di là delle oscillazioni tra comico e raccapricciante il grottesco mantiene in realtà una forza dirompente e vitale che trae linfa proprio dall'ambiguità che contraddistingue ciò che ha pochi tratti univoci e distintivi, ed è questo che ne fa una forza rigeneratrice. La sua irruente energia è data proprio dal fatto che consente di far notare come chi ricopre importanti cariche nella società sia istintivamente poco incline ad agevolare lo sviluppo di figure che potrebbero rimpiazzarlo.

Tale esigenza di salvaguardia e di conservazione dello *status quo* è per sua natura in opposizione alle forze della vita e della rigenerazione. Che poi la rigenerazione abbia in sé anche una forte componente distruttiva e mortale verso ciò che si è cristallizzato è un altro discorso. Tutto questo sembra impossibile da sistematizzare in maniera univoca, ma piuttosto pare caratterizzarsi per una ricerca d'equilibri tra estremi che però non giunge mai a un definitivo compimento. C'è una dialettica tra forze contrapposte che da una parte spingono verso la negazione sul piano dei bassi istinti, dall'altra premono per un rinnovamento che dia come risultato la creazione di un *ex novo*.

Questo accostamento conflittuale tra potere e grottesco, due lati in realtà della stessa medaglia, alimenta una miscela esplosiva che spinge i leader a tentare di tenerli ben distinti. Ciò deriva dal fatto che la rappresentazione di molte delle forme discorsive grottesche possono esser fatte derivare dalle espressioni carnascialesche in cui le strutture del potere sono messe in discussione. Ciò può essere visto come una affermazione del "basso" in ambiti e linguaggi artistici tenuti in considerazione soltanto in quanto percepiti come il frutto della cultura riconosciuta. L'ufficialità di certe circostanze è espressa attraverso forme che richiedono il rispetto e

[205] Si pensi ai suoi due testi dedicati soprattutto ai suoi anni di collaborazione con la presidenza Nixon: cfr. H.A. Kissinger, *I miei anni alla Casa Bianca*, Sugar, Milano 1980 e Id., *Anni di crisi*, Sugar, Milano 1982.

l'adempimento di una serie di rituali, il cui numero e la cui flessibilità sono spesso proporzionali all'importanza degli eventi.

È nell'ambito "ufficiale", del resto, dell'arte figurativa rinascimentale che il termine "grottesco", derivato da «grotta», trae la sua origine. La «pittura grottesca», infatti, è il nome dato a certe decorazioni che si pensa siano state ispirate ai dipinti affiorati alla fine del '400 dai resti sotterranei della Domus aurea di Nerone a Roma[206]. E la definizione data a tale genere di pittura non si connota da subito di significati positivi. Ma l'*imagerie grottesca*, come la definisce Bachtin, investe ormai «una vasta area della prassi e delle forme discorsive umane che parte dalle feste popolari […] per giungere alle arti figurative e alla letteratura, cioè alla *formalizzazione* testuale di un fenomeno antropologico»[207].

Le feste carnevalesche si nutrono di una forza dirompente proprio perché sono comicamente il simbolo del ribaltamento, dell'avvicendamento, mentre l'immagine che il potere vorrebbe sempre trasmettere è quella della conservazione, quella della stabilità dei proponimenti, della solidità delle idee e dei valori che accompagna. Il potere può palesare in sé il grottesco, ma convogliandolo in pratiche ben distinte e da esso controllabili, facendolo cioè restare un atto ben delimitato di fantasia e di creatività in un contesto che gli faccia assumere un ruolo moderatamente dissacrante: più o meno quello che spettava al giullare di una corte tardo medioevale.

Al tempo stesso la commedia grottesca che non propone alternative allo *status quo* è intrisa di un moralismo pessimista, come lo può essere il finale amaramente ambiguo della scena in barca del film di Pietro Germi del '62, *Divorzio all'italiana*.

Ma l'esigenza di stabilità del potere si oppone all'ambivalenza festosa della fantasia, soprattutto a quella che assume connotazioni grottesche, proprio perché esso è, come ricorda Roberto De Gaetano, «un *corpo in divenire*, alterato nelle sue parti e nei suoi organi» e che, proprio per questo motivo «distrugge la posizione sociale dell'individuo iscrivendolo nell'ordine del ciclo naturale. L'accentuazione delle protuberanze e delle parti cave è l'accentuazione di tutto ciò che nel corpo presiede a funzioni biologiche e riproduttive […]. Il corpo grottesco è tale perché evidenzia tutto ciò che lo mette in relazione con il resto del mondo; ciò che gli sottrae la sua ideale compiutezza e autosufficienza»[208].

---

[206] Si veda per approfondire C. Acidini Luchinat, *La Grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IV., *Forme e modelli*, Einaudi, Torino 1982, pp. 161-200.
[207] R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera*, Bulzoni, Roma 1999, p. 7.
[208] R. De Gaetano, cit., p. 11.

Riferendoci alla filosofia di Deleuze[209], sappiamo infatti che gli organi relativamente indipendenti dal resto del corpo possono essere accentuati e deformati, così come possono subire un processo inverso ed essere "sottratti". Si tratta in ogni caso di quelle parti che "emergono" dal compatto involucro corporeo e che più facilmente si prestano alla trasformazione grottesca: i nasi, le orecchie, i seni, i deretani, i falli ecc. Il grottesco accentua questi elementi finendo così per "umanizzare" troppo l'individuo. E non si tratta di una condizione statica, ma è un divenire, è l'estremo a cui può giungere il realismo ed è dunque solo in apparenza un frutto dell'immaginario.

Tutto questo è stato riscontrato in un film che apparentemente avrebbe poco a che vedere con la commedia: *Il Divo* di Sorrentino. Con il bambinesco (fin dal nome) personaggio di Cirino Pomicino, l'elemento grottesco è fatto deflagrare nella sacralità di un salone della Camera dei deputati: una folle corsa, seguita dallo scivolamento finale, che per un momento altera lo status di quel luogo di potere. Un film in cui le parti cave e le protuberanze, pur non vedendosi, vengono spesso richiamate in maniera indiretta: per questo motivo si usa tanto il registro simbolico, quanto quello metaforico. Assistiamo dunque a una "gradualità" che tende al grottesco e, come nella tradizione italiana, *Il divo* è anche commedia, ma non gioiosa quanto piuttosto "nera" come quella degli anni '60. Ciò conferma quanto il grottesco sia la "manipolazione" di un modello culturale stabilizzato.

Il divo così come del resto un altro film recente come *Il caimano* (2006) di Nanni Moretti – altro regista avvicinato alla commedia visionaria soprattutto agli inizi della sua carriera – alternano elementi di tragicità con parti decisamente comiche e, principalmente per Sorrentino, grottesche. Parlando di "corpo organico" si possono trovare dei puntuali riferimenti nella tradizione cinematografica italiana e in particolare nell'influenza che su di essa ha avuto la letteratura gotico-grottesca di Dante, quella realista e comica del Boccaccio, il maccheronico di Teofilo Folengo o la letteratura carnevalesca di Giulio Cesare Croce – tutti predecessori e ispiratori di Rabelais e di Cervantes.

Le stesse maschere dei personaggi sorrentiniani ricordano proprio quelle dell'antica commedia dell'arte, il cui carattere grottesco «è evidenziato anche in chiave iconografica: il profilo irregolare e pieno di sporgenze, le posture accentuate, i

[209] In particolare ci riferiamo al già citato testo *Francis Bacon. Logica della sensazione* e a quello dedicato al corpo "senza organi": G. Deleuze, F. Guattari, *Come farsi un corpo senza organi?*, in *Mille piani. Capitalismo e schizzofrenia,* Castelvecchi, Roma 2006.

corpi piegati, le gobbe, le pance, i pizzi, i cappelli a punta»[210]. Il corpo grottesco, del resto, è

> un corpo esagerato, eccessivo, che perde le linee che definiscono le sue forme e i suoi organi, evidenziando le protuberanze e le parti cave. Il corpo esagerato è la prima forma della disarticolazione del mondo e della sua identità fondata sul riconoscimento, l'individuazione e il rapporto armonico delle parti dell'unità corporea. Il corpo *scomposto* e *disarticolato* è l'immagine della disarmonia fra soggetto e mondo. Il corpo statico, senza movimento […] è il corpo che fonda un'identità già-data, individuata psicologicamente e socialmente[211].

Il grottesco per Dürrenmatt[212] è però anche un *mondo senza volto* perché il volto si trasfigura in una maschera e diventa di conseguenza l'incarnazione dell'ambivalenza del grottesco. E nella prospettiva del drammaturgo e saggista svizzero, soltanto il grottesco può restituire l'essenza di una realtà dominata dalla fatalità e dal caos, che invece la prepotenza del potere e le convinzioni della ragione desidererebbero sottomettere. Un simile abbaglio non può che diventare la vittima preferenziale della derisione che il grottesco mette in atto e l'arroganza del potere ha molti modi per essere raffigurata. Si pensi alla fisiognomica alterata dal batuffolo che Gian Maria Volontè infilava sotto il labbro inferiore del personaggio del dirigente di polizia nel film *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (E. Petri, 1970)[213]. Un volto reso in questa maniera volitivo, sfrontato e, se vogliamo, dotato un po' di più di una mascella "mussoliniana".

Sia in *Todo modo* che ne *Il divo* si assiste alla dimostrazione di come il potere e l'eros siano passioni e in particolare delle pulsioni e dei desideri da dover gestire e trattenere. Il personaggio di Andreotti descritto da Sorrentino pratica l'annullamento delle pulsioni che nel film riemergono solo attraverso un processo, per mezzo cioè da una scalfittura che ricorda la *teoria della crepa* da cui muove Maigret, il personaggio di Simenon. Essa attende infatti proprio l'emergere di una crepa di umanità dalla corazza. Usando un traslato è un po' il medesimo lavoro compiuto dallo studioso che cerchi d'indagare un testo in profondità.

---

[210] R. De Gaetano, cit., p. 22.
[211] *Ibid.*, pp. 10-11.
[212] Si veda F. Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo*, Einaudi, Torino 1982.
[213] In riferimento a questo film e al rapporto tra sessualità e potere nei film di vari registi tra cui Bellocchio, Ferreri, Petri si veda di Maurizio Grande, *Eros e politica*, Protagon, Siena 1995.

Con il realismo dalle forme allucinatorie che Petri ci propone, assistiamo a dei corpi di leader che esprimono, ossimoricamente, la loro *onnipotente impotenza*. L'uso del tratto carico, che apre naturalmente al caricaturale, disfa il realismo ponendolo all'interno di espressioni allucinatorie. In Petri questa rottura della realtà verso la deformazione viene sottolineata da molti dei coevi critici cinematografici "militanti" degli anni '70, come quelli di «Filmcritica», «Ombre rosse» o «Cinema nuovo» che s'interrogano sul linguaggio più adatto e coerente per esprimere taluni contenuti ideologico-politici. E tali alterazioni espressionistiche operate dai suoi film comportano, a loro giudizio, una sorta di costrizione autoritaria che non favorisce l'interpretazione autonoma dello spettatore. In altri termini, l'opera di Petri, al pari di quella di autori come ad esempio Gillo Pontecorvo o Costa Gavras[214], si configura come uno stile che, imposto da un autore "autoritario", opera sul piano spettacolare dell'immagine (per mezzo di accellerazioni, di zoomate o di visioni allucinate e grandangolari) e così facendo si sottrae al "democratico" apporto di chi assiste che, viceversa, dovrebbe essere indotto a una presa di coscienza consapevole. Ciò si pone all'interno del nostro discorso in prospettiva dei cambi di paradigma che avvengono nella critica e nell'analisi nel corso della storia.

Una tale prospettiva agli occhi del presente risulta almeno in parte ingenua, tanto da aprire alla problematica relativa a come considerare la rappresentazione deformata del leader. Il politico (e non solo) ha infatti sempre temuto che la sua figura possa essere rappresentata in maniera "dissacrante".

Bisogna, però, tener presente che il sarcasmo, spesso grottesco, con cui venivano raffigurati alla metà del secolo scorso gli aderenti ai partiti di sinistra, giustifica, almeno in parte, chi ha considerato la satira un espediente reazionario e per questo più vicino all'orientamento conservatore[215]. La maniera del resto con cui ancora oggi opera, soprattutto nel giornalismo televisivo, la dissacrazione nei confronti del leader è sempre quella di rendere ridicolo l'avversario politico. La sua azione è efficace proprio perché agisce ancor più in profondità e in modo subdolo dal momento che non fa riferimento a motivazioni ben argomentate che sollecitino il piano cognitivo dello spettatore, bensì è una messa in ridicolo che può assumere

---

[214] Come ricorda Claudio Bisoni ne *Le masse, la lotta di classe, i testi gramsciani. Appunti sulla ricezione del cinema politico italiano tra gli anni Sessanta e Settanta* in «Close up», a. XII, n. 23, dic. 2007–mar. 2008, pp. 18-29.

[215] Non erano certamente benevoli con la sinistra i settimanali satirici come «Il Travaso», «Candido» o il «Marc'Aurelio» e solo con gli anni '70 si cominceranno a intravedere delle pubblicazioni satiriche integralmente di sinistra. Si veda a tal proposito A. Chiesa, *La satira politica in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1990.

persino i caratteri del razzismo o, quanto meno, di una scelta di campo compiuta a priori in cui l'avversario (politico, ma anche sportivo, finanziario, culturale etc.) è descritto come un individuo meschino, inadeguato o troppo esiguo.

Questa carenza di argomentazioni rimanda a un'immagine caricatura che si vena in tal modo di una componente populistica e demagogica. In questo senso la canzonatura fa inevitabilmente riferimento al *cliché* del corpo "sacro" e cerca, in modo discriminante, di colpire l'avversario o i gruppi antagonisti nel loro punto debole o quello convenzionalmente ritenuto tale.

Per contro c'è chi vede nel farsi beffa del potente, con la sua conseguente dissacrazione, l'espressione di valori di democrazia e dell'uguagliamento sociale e dunque ne sottolinea gli aspetti positivi che trovano nel popolo un'adesione piuttosto ampia. Si pensi alla famosa scena in cui il personaggio di Don Ersilio – che Eduardo De Filippo interpreta nell'episodio *Il professore* nel film di De Sica *L'oro di Napoli* (1954) – non trova modo migliore della pubblica derisione per castigare un nobile mal visto dalla popolazione perché, con apparente arroganza, faceva spostare le bancarelle al passaggio della sua auto. L'*escamotage* che Don Ersilio propone e spiega ai suoi concittadini del rione è quello di "guarire" l'arroganza del titolato per mezzo della cura del «pernacchio», la quale doveva essere "somministrata" al nobiluomo a ogni passaggio e in due dosi: all'uscita di casa e al suo rientro. Il dispregiativo sfottò aggirava, nel pieno del più stereotipato spirito napoletano, lo stato di diritto e otteneva immediatamente il risultato che i cittadini, tramite le carte bollate e a causa dell'inveterata sfiducia nella giustizia e dei suoi tempi lunghi, non avrebbero mai ottenuto contro un simile rivale. L'espressione pienamente grottesca del pernacchio è l'espressione popolare e, al tempo stesso, esaltazione della "napoletanità", ma è anche una giustizia che – seppur "sommaria" – si ottiene tramite il ribaltamento dei codici sociali imposti.

Il recente passato ha offerto numerose prove di quanto il leader possa subire dei processi mediatici che finiscono per abbassare la sua forza carismatica. Si è fatto cenno ad esempio, parlando dell'*affaire Clinton-Lewinski* (§ 1.5), di come la perdita del potere passi anche attraverso la riduzione del corpo del leader a espressione grottesca in cui addirittura si verifica una sineddoche tra i corpi e le loro "deiezioni" per cui «Clinton diviene la macchia di sperma: la macchia conservatasi sul vestito di Monica che diviene il vestito dell'America»[216].

[216] F. Boni, cit., p.80.

La rappresentazione del leader attraverso una caratterizzazione grottesca è un modo – citando Ejzenštejn – per unire un una sola figura «due metodi espressivi unitari e contraddittori (il comico e il patetico)»[217]. E, tornando dalla cronaca alla fiction, è ciò che accade al personaggio di Andreotti nella scena in cui cammina continuamente avanti e indietro, a passo svelto, in ciabatte, al buio del corridoio di casa nel momento in cui il film vuole rappresentare il periodo maggiormente problematico della sua vita: le fasi del processo a cui è sottoposto a Palermo. Oppure si pensi alla scena dell'inverosimile partecipazione del politico, in giacca e cravatta, alla battuta di caccia in cui imbraccia un fucile che, a un certo punto, si apre con l'attore che si volta a guardare verso la mdp. Si tratta di altrettanti esempi del ricorso congiunto al comico e al patetico che meglio descrivono una della due sfumature di grottesco di cui parla il regista e teorico sovietico[218] a proposito dell'«unione *formale* dei due elementi (comico e patetico) *senza il processo della conversione* dell'uno nell'altro [che] rappresenta il grottesco soprattutto nel suo aspetto comico»[219].

3.2.1 Il cinema civile tra realismo e caricatura

L'accusa che le riviste di cinema, soprattutto quelle maggiormente politicizzate, rivolgevano a talune opere che negli anni '60 e '70 avevano per oggetto problematiche di carattere ideologico-politico e affermavano, ad esempio, che la lotta al "sistema" trasposta al cinema non poteva adottare un linguaggio ripreso da quello della commedia – quello proprio della satira italiana – così come non doveva essere uno "spettacolo" e non poteva cioè essere compromesso con le meccaniche dell'intrattenimento di derivazione capitalistica. In Italia il realismo aveva lasciato spazio, fin dagli anni '60[220], a opere con accenti grotteschi e spesso ciò era avvenuto proprio sul versante più "politico" della nostra cinematografia: generi che, come la commedia, avevano perso i loro caratteri più patetici e fatti propri quelli "deformanti" e

---

[217] S.M. Ejzenštejn, *Stili di regia*, Marsilio, Venezia 1993, p. 13.

[218] L'altra riguarda il caso in cui «l'unione di comico e patetico non come meccanica compresenza, ma *come conversione* dell'uno nell'altro, ne determina l'aspetto fondamentale: il grottesco che, pur rimanendo comico, lascia trasparire il suo carattere più proprio: il raccapriccio» (S.M. Ejzenštejn, cit., p.13).

[219] *Ibid.*

[220] Ma che è possibile riscontrare anche in opere precedenti di autori considerati neorealisti si pensi al grottesco, ma utopico e favolistico, del Vittorio De Sica di *Miracolo a Milano* (1951). Un film che del resto suggerisce, fin dal principio, un'idea che è assimilabile al "mondo alla rovescia" proprio dei *Proverbi fiamminghi* di Bruegel il Vecchio (1559): un riferimento dunque di derivazione pittorica.

spesso “cinici” della satira. Questi aspetti si riscontrano infatti in autori e registi con stili molto diversi come D. Risi, P. Germi (almeno in parte), F. Fellini, M. Ferreri, C. Zavattini, P.P. Pasolini, passando – oltre che per Petri – anche per E. Scola e N. Moretti e giungendo ad autori recenti come Ciprì e Maresco e al già citato Sorrentino. Ciò non ha evitato che si continuasse per molto tempo a guardare con sospetto alle opere che non aderiscono totalmente ai codici del realismo, in particolare a quelle più lontane dal cinema diretto o da quello con forte accenti documentaristici. E del resto in opere come quella di Ferreri si assiste proprio alla degradazione del realismo di cui pure il film è intriso.

È dunque un ampio territorio, quello grottesco, che ricade tra le forme estetiche rifiutate da questa critica, soprattutto per i suoi aspetti peculiari oscillanti tra un effetto caricaturale e uno raccapricciante, tra la comicità e la tragicità, tra l’ironico e il mostruoso. Componenti di un cinema che non possono rientrare nei gusti di chi separa nettamente la ricerca del realismo da quella che al massimo, può aspirare a un più generico appellativo di “civile”. Quest’ultime opere, tra cui quelle di Petri, erano accusate, pertanto, di mancare del necessario materialismo che invece era possibile trovare nei film di J.-L. Godard e J.-M. Straub. Per tutti questi motivi il cinema del regista romano era poco amato dai “francesisti”, compresi quelli della critica nostrana.

Roy Menarini paragona l’opera di Sorrentino a quella di Petri, proprio perché trova tanto ne *Il divo,* quanto in *Todo modo* «una visione kafkiana e brechtiana della DC»[221]. Ma a ben vedere queste componenti sono proprio quelle che, negli anni ’70, motivarono le maggiori critiche ai film del regista romano. Si pensi al giudizio dato a un film come *La classe operaia va in paradiso* (1971), secondo cui gli «strumenti interpretativi vengono giudicati molto confusi: un mix di Kafka, Freud e filosofia esistenzialista, che porta a una analisi di tipo qualunquista». Critiche che affermano come «nel cinema di Petri, per esempio, i riferimenti a Brecht non possono che apparire superficiali, in quanto il regista non si porrebbe il problema dei pericoli della mistificazione sul piano specificamente linguistico»[222].

Punto centrale di tali critiche è dunque l’uso di certe risorse spettacolari considerate inadatte – oltre perché capitalistiche, autoritarie ed eticamente

[221] R. Menarini, *Il cinema politico in Italia dalla fine della prima repubblica al voto post-ideologico*, in «Close up», a. XII, n. 23, dic. 2007-mar. 2008, p. 15.
[222] C. Bisoni, *Le masse, la lotta di classe, i gesti gramsciani*, in «Close up», a. XII, n. 23, dic. 2007-mar. 2008, p. 22.

inopportune – a parlare di questioni che invece atterrebbero a un cinema pienamente materialista. La deformazione del reale - e il grottesco si pone su questa linea di lettura del mondo - ottunde, secondo le posizioni qui delineate, le capacità interpretative dello spettatore: si tratta di opere solo in apparenza brechtiane e dunque sostanzialmente mistificatorie. E di *Todo modo* del resto non è una bestemmia affermare che la recitazione di Volontè pare suggerire, checché ne dica lo stesso Petri, una scelta di deformazione espressionista della realtà dei gesti e dei comportamenti tenuti dallo stesso personaggio del Presidente alias Moro. Il rischio è quello di entrare nel campo sdrucciolevole delle imitazioni o, ancor peggio, della caricatura di un leader politico.

Oggi difficilmente Sorrentino potrebbe meritare di ottenere un tale genere di critica anzi, nella gran parte dei casi ha visto riconosciuto il coraggio di aver affrontato un soggetto e dei temi certamente coraggiosi. Il film ha inoltre il merito di ribaltare un assunto che si trova piuttosto di frequente nel cinema italiano: parlare della società per realizzare una metafora del malcostume politico. Questo non esclude però che in esso si possano riconoscere taluni elementi che, ricordando quanto appena detto sul cinema "civile", possono ritornare utili all'interpretazione del film.

Nell'opera di Sorrentino l'inversione avviene in quanto, trattando come ne *Il divo* del potere politico, *si scopre in trasparenza un discorso sull'uomo e sul suo modo di vivere le passioni*, di qualsiasi natura esse siano e qualsiasi siano le conseguenza a cui portano. Ma ciò avviene da una prospettiva, quella di parlare dei fatti e fare nomi e cognomi dei personaggi implicati, che difficilmente può essere tacciata di qualunquismo o di vaghezze "esistenzialiste".

Quello di Francesco Rosi invece più che cinema "civile" è fondamentalmente "militante". Le sue posizioni politiche sono ben note e il punto di vista tracciato dai suoi film ha molte parti in comune con il comune sentire di chi militava nella sinistra e in particolare nel partito comunista. Un'ulteriore conferma di questo potrebbe venire dalle considerazioni che un altro regista, Paolo Benvenuti, ha fatto in relazione alle posizioni politiche assunte da Rosi in un film come *Salvatore Giuliano* (1961) che paradossalmente si discostava tutto sommato poco dalla linea ufficiale governativa e democristiana che vedeva in Giuliano l'unico o maggior colpevole (una sorta di capro espiatorio) dei fatti eversivi avvenuti in Sicilia nel secondo dopoguerra, considerando quegli avvenimenti degli episodi ascrivibili a semplice "banditismo". Una posizione

diametralmente opposta rispetto alla lettura ben più inquietante e carica d'indiziaria che ne fa invece Benvenuti con *Segreti di stato* del 2003.

Se nel cinema di Rosi gli elementi di visionarietà contenuti in opere come *Le mani sulla città, Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* o *Cadaveri eccellenti* sono preziosità linguistiche incastonate su d'una base di posizioni politiche ben chiarite nel corpo dall'enunciato filmico, in un'opera come *Il divo* il "pretesto" sembra, viceversa, essere il tema politico che fa da sfondo alla vicenda. Ma trattare di un politico come Andreotti non si traduce per Sorrentino in un discorso militante e tantomeno è *tout court* ascrivibile a un enunciato palesemente politico. Egli piuttosto preferisce parlare dell'uomo, ma anche in questo modo riteniamo che riesca ugualmente a formulare un giudizio etico se non addirittura ideologico. Il grottesco di Sorrentino (e direi anche quello di Petri, pur con tutte le polemiche che questi suscitò) fa parte del filone di rilettura del potere attraverso il leader e per mezzo delle sue debolezze. Insomma uno dei problemi fondamentali di *Todo modo*, di cui invece *Il divo* non può più risentire, è quello di entrare nelle vicende personali, evocandone addirittura la sfera più intima della sessualità, in una fase storica che rappresenta la conclusione di un'epoca in cui, come afferma Belpoliti, a causa della precedente «sacralizzazione del Duce» si afferma «il basso profilo, antisacrale, dei politici italiani dal 1945 in poi. *De Gasperi, Nenni, Togliatti, Andreotti, Fanfani e Moro sembravano non avere un corpo, non esistere come corpi, forme visibili del potere politico*»[223].

Ci sembra che quanto detto sull'ideologia applicata al cinema s'innesti in quella tradizione che vede l'artista, dall'arte greca antica in poi, come *testimone oculare del mondo e degli avvenimenti storici a lui contemporanei*. Ci sono ad esempio autori che ritengono che, attraverso l'occhio del cinema, si possa svelare l'inganno insito in un personaggio politico. Si è visto come Petri, parlando del Presidente di *Todo modo*, definiva Aldo Moro, a cui si era ispirato, come una figura *gattopardesca*. Egli puntava a un film dell'"impegno", da non confondere con il cinema ideologico e che anzi, proprio per questo, era condannato da molti critici militanti. Come *Il divo* di Paolo Sorrentino è però un'opera che si regge sulla "visionarietà" della struttura e della costruzione narrativa e sull'uso che entrambi i film fanno dei corpi dei personaggi principali.

Uno degli elementi di similitudine tra le due pellicole risiede anche nel fatto che le figure principali "svelano" la loro vera natura attraverso l'interazione, talvolta

[223] M. Belpoliti, cit., p. 92 [corsivo aggiunto].

grottesca, con altri personaggi che ne lasciano affiorare la personalità più intima: scherzosamente potremmo dire si torna al luogo comune secondo cui “comprendo davvero chi ho davanti se osservo con chi si accompagna”, ma soprattutto pare si possa interpretarne l’intima personalità già dallo stridio che emerge dal contrasto *tra* i corpi e *nei* corpi.

3.2.2 La scomposizione caricaturale

Compreso perché la caricatura e il grottesco non rientrano a pieno nell’idea che si aveva in Italia del cinema politico, vediamo quali caratteristiche ha e per quale strada diventi ugualmente immagine fustigatrice dei costumi dei potenti. La caricatura nel mondo classico è soltanto letteraria e, fino agli inizi dell’arte moderna, non se ne concepisce una di tipo figurativo. Nel pensiero greco s’intravede nella caricatura la componente *comica* e quella del *carattere*. Il comico individua ed esagera alcuni caratteri particolari che poi “estrae” da un individuo. L’emersione di questi fattori, soprattutto con l’immagine, rompe dunque l’equilibrio tra tutte le parti costituenti una figura e ciò crea una disarmonia che poi è uno dei caratteri con cui si connota il carattere del brutto. La caricatura, in questo senso, ha anche una relazione con la fisiognomica proprio per la scelta che compie di evidenziare le brutture del soggetto rappresentato attraverso le esagerazioni dei dettagli anatomici.

Trattando di leader e di potere a noi interessa anche la natura moralistica della caricatura, in quanto nata con l’intento di sottolineare i difetti e i vizi di chi la subisce. Il fatto poi che punti a suscitare il riso dello spettatore, suggerisce anche un rapporto di superiorità nei riguardi della sua vittima: la supremazia della virtù che canzona chi è in difetto. Questa messa in ridicolo del vizio ha radici antiche e ha una sua derivazione diretta nel *ridendo castigat mores* dei latini, infatti l’assenza del fattore comico sottrae al testo uno degli elementi irrinunciabili della satira morale: si pensi ai volti deformati che ritroviamo nelle cattedrali gotiche, alle maschere tipologiche ma generiche della commedia all’italiana o a qualsiasi deformità fisica che punta a suscitare disgusto per ciò che è mostruoso (come Brueghel) o a evocare figure e luoghi infernali, come nel caso di Bosch.

Una definizione di caricatura può essere legata inoltre ad almeno un paio di concetti, uno di ordine strutturale: «una forma grafica della metonimia, la parte per il

tutto, ma una parte che non intacca la integrità fisionomica del tutto» e un altro di ordine psicologico in cui essa, rimarcando i difetti e le deformità della persona «ne rivela per così dire il movente»[224]. Anche in questo senso la scelta di un dettaglio e il suo metterlo in evidenzia diviene un rilievo nel corpo testuale, una maniera per rimarcare un carattere di un personaggio e farlo metonimicamente attraverso un dettaglio "selezionato".

Nella caricatura infatti si fa opera di selezione, un po' come accade per qualsiasi opera d'arte, si pensi agli alberi sempre più scarni dipinti tra il 1909 e il 1912 da Piet Mondrian[225]. In queste opere infatti l'iconicità dell'immagine si riduce a poche linee che - in questa prima fase espressionista e figurativa dell'artista olandese - lasciano ancora riconoscibili gli oggetti. Allo stesso modo, man mano che si priva l'opera caricaturale di dettagli, gli elementi scelti sono preferiti (ed enfatizzati) in ragione del mantenimento della riconoscibilità visiva che si vuole dare al soggetto rappresentato. E non a caso parliamo di pittura dal momento che essa nel nostro discorso cinematografico sulla caricatura, è un riferimento imprescindibile. L'individuazione del soggetto è dunque fondamentale nel momento in cui si ha a che fare con la critica sociale a personaggi noti attraverso un mezzo che li pone in ridicolo e con *opere che mantengono un'alta densità figurativa*. E accade ciò che abbiamo chiamato una sorta di sottolineatura e la definiamo tale in quanto, come possiamo vedere in Mondrian, così come nella già citata opera di Bacon, le poche linee che noi riconosciamo risultano immediatamente ben evidenziate. Quindi poche linee (una selezione di queste) e ben rimarcate (dunque sottolineate).

Nella caricatura avviene proprio questo, gli elementi "irregolari" di un volto, di un corpo o - per uscire in parte dal figurativo - di un atteggiamento, sono per diversi motivi enfatizzati dall'artista, il primo motivo è prenderne gli elementi di riconoscibilità immediata di una persona, il secondo e terzo e per fare ironia o sarcasmo sulla conformazione corporea, sui comportamenti e sulle posture. Chi ha un volto regolare deve naturalmente essere comunque riconoscibile per non rendere forzata la caricatura. Allora in questi casi ci sarà un prendere più elementi "normali" ed accentuarne solo quelli che hanno parvenza di irregolarità. La bruttezza di un volto ritratto da un pittore del Rinascimento poteva essere addolcita - con grande

---

[224] V. Rubiu, *La caricatura*, Sansoni, Firenze 1973, p. 8.

[225] Si pensi, ad esempio, alle sue opere in successione: *L'albero rosso* (1909-10), *L'albero argentato* (1911) e *Melo in fiore* (1912). Dipinti resi sempre più "essenziali" fino alla graduale rarefazione figurativa che nel tempo, per il pittore olandese, diverrà astrazione (Cfr. P. De Vecchi-E. Cerchiari, *Arte nel tempo*, vol. 3, tomo II, Bompiani, Milano 1995, p. 494).

soddisfazione del committente -, ma non poteva essere stravolta nelle caratteristiche peculiari di un volto, pena l'irriconoscibilità della persona raffigurata. La caricatura è, rispetto alla ricerca armonica tentata dal ritratto, un debordare dal corpo armonioso in direzione del volto come eccesso espressivo e rappresentazione di uno stato psichico e mentale alterato.

Attraverso Algirdas J. Greimas sappiamo che ogni opera coglie dalla realtà soltanto dei tratti minimi rispetto alla ricchezza di elementi di cui si costituisce. Nella pittura "classica" è stata spesso la cura dei particolari ad essere sottolineata[226]. La precisione del tratto e la capacità di rendere convenzionalmente realistici dei paesaggi era spesso fondamentale, e per alcune opere lo è ancora. Nell'arte contemporanea, nelle opere che fanno riferimento ancora ad immagini figurative, la selezione degli elementi da ricreare avviene secondo altri criteri, ossia si riprendono degli elementi della figura che si vuol mostrare e far riconoscere in modo più o meno immediato, ma lo scopo non è quello di una perfetta mimesi, quanto piuttosto la reinterpretazione attraverso canoni sempre più lontani dal classicismo. Possiamo operare una distinzione per le opere cosiddette iperrealiste, in cui la riproduzione (pur non essendo comunque integrale) deve rispecchiare quanto più possibile i particolari di una certa persona fin dalla proporzione degli elementi fisici originali.

Nell'Espressionismo ciò che, come dice il nome stesso della corrente, doveva essere manifestato era spesso lo stato d'animo dell'artista che dipingeva l'opera e attraverso l'alterazione dei colori e delle forme, si riportavano sulla tela delle sensazioni. Se ne *L'Urlo* di Munch, ad esempio, si esprime soprattutto lo stravolgimento di un'espressione fisica, nell'opera di Bacon sono le forze ad essere evidenziate nella pittura e, come affermava – semplificando – il medesimo artista anglo-irlandese, a lui non interessava il terrore da cui nasce l'urlo, ma la forza dell'urlo stesso.

Tornando a quanto detto nell'analisi de *Il divo* (§ 2.1), se per Bacon l'Innocenzo X del Velàzquez esprime nella compostezza della sua figura il profondo disagio dato dalla tragicità dell'uomo, lo stesso soggetto nella sua opera è espresso tematicamente e figurativamente attraverso l'urlo che il pittore spagnolo sembra invece reprimere nel dipinto di tre secoli prima.

Bacon non s'insinua nell'uomo ma esprime le forze e le angosce umane che da esso traboccano. La sua scelta è quella di estrarre soltanto una parte degli elementi

[226] Un esempio dei più noti è la pittura perfettamente definita, e rispettosa maniacalmente delle proporzioni, del Canaletto, ma molti altri potrebbero essere citati.

che sono funzionali al suo discorso.

Ma restiamo ancora per un attimo alla scena del monologo de *Il divo*. Al di là delle considerazioni che questa immagine ci consente di fare nel riportarci all'idea pittorica di Bacon, abbiamo scoperto che questa sequenza del film di Sorrentino fa riferimento, seppure in parte, ad altre immagini. Si tratta di alcune fotografie che ritraggono Andreotti per un servizio pubblicato sul numero di «Panorama» del 13 marzo 1997. Tra quegli scatti c'è la foto del politico in copertina con alla base una grande scritta in rosso e giallo: "Belzebù e i suo processi". Ma ciò che maggiormente ci interessa notare è il fatto che la sua figura, per richiamare visivamente il titolo, è illuminata con effetto fortemente contrastato e chiaroscurale, per mezzo di una fonte luminosa proveniente dal basso: appunto una luce diabolica. E questa serie di fotografie firmate da Francesco Zizola è ancora più interessante se compariamo la scena del monologo de *Il divo* con una delle immagini interne (fig. 20). In tal caso le similitudini sono assolutamente incontrovertibili, dal momento che notiamo la comune disposizione centrata e simmetrica dei corpi, la stessa posizione delle mani, così come un'identica tipologia di sedia su cui i personaggi politici siedono.

Per la fonte luminosa c'è invece una differenza, e di non poco conto. Se pure entrambe le immagini "drammatizzano" la scena allo stesso modo, l'illuminazione data alla scena del film è ugualmente radente, ma proiettata dall'alto. Basta questo per ribaltare l'assunto della prima immagine - la luce diabolica dal basso - e farla divenire una luce di rivelazione, quasi una luce divina: l'unica a cui Andreotti "risponde" e la sola che può "rivelarci" delle verità. Si tratta di una voce di confessione in cui il personaggio palesa la filosofia che guida il proprio comportamento. Una luce di "rilievo", che fa trapelare ciò che al personaggio, nelle condizioni normali di vita, non potrebbe mai sfuggire. È un pensiero, un "a parte" che diventa un segreto da confessionale, non rivela tanto degli episodi nascosti della sua vita politica, bensì fa riferimento a qualcosa di più intimo e personale: ciò che ad Andreotti non potrebbe mai sfuggire dal suo autocontrollo.

Si chiude in un certo senso il cerchio che dalla pittura porta alla fotografia - almeno figurativamente - e giunge al cinema.

3.2.3 L'animalizzazione del potere

Il corpo sacralizzato del "capo" e del despota in particolare - per la tentazione, spesso assecondata, di mostrarsi sempre più come corpo-icona - suscita in chi ne abbatte il potere, il desiderio e l'obbligo di ucciderlo in più modi, fisicamente, metaforicamente e nel ricordo da tramandare ai posteri. Ciò, come detto, accade quasi sempre per mezzo della distruzione fisica e talvolta per la sua definitiva caricaturizzazione, quella che ne fa un corpo-paranoico (come nel caso di Hitler[227]) o un corpo-bestiale (come quello di Mussolini).

L'impiccagione per i piedi del Duce a piazzale Loreto è stata infatti interpretata simbolicamente anche come la sua "animalizzazione", come un maiale appeso e posto, dopo la sua uccisione, a suggellare, sotto lo sguardo di una massa-testimone, la sua definitiva caduta e lo svelamento della sua vera natura. Del resto è dal Medioevo che l'impiccagione per i piedi rappresenta il colmo del trattamento infamante e, oltre che all'immagine del macello, alla degradazione animalesca, è l'atto dimostrativo della morte del tiranno davanti ai comuni "sudditi" che divengono così testimoni e complici. Le immagini di quell'avvenimento mostrano così che un gagliardetto fascista, fatto impugnare al Duce ormai morto, diviene uno scettro da monarca carnevalesco. E gli spari e gli atti verso quel corpo sembra che abbiano la funzione di testimoniare il disprezzo popolare e vedere quei corpi descritti come "belli grassi", ma che grassi non erano, diviene un espediente per dimostrare, *in corpore vili*, «l'esistenza di un complotto affamatore orchestrato dal duce sulla pelle degli italiani»[228].

Sembra quasi che il fine di tali sia quello di far vedere alla massa affamata degli italiani, Mussolini e gli altri come *pezzi da macelleria*, per usare la formula di Oreste Del Buono[229]. Del resto tali forme di comparazione tra leader e bestia torneranno spesso nella letteratura del dopoguerra e fanno parlare Carlo Emilio Gadda di Mussolini come di una *sconcia bestia*[230] o descriverlo, nell'autobiografia di Luigi Meneghello, come *Duce macellato*[231].

La rappresentazione o il gioco di metafore, però, tra il potere e gli animali non si limita naturalmente a Mussolini, ma parte da lontano e ha riguardato le favole

---

[227] Rimando all'analisi della rappresentazione del corpo di Hitler ne *La caduta di Berlino* (§ 3.3.2).
[228] S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, cit., p. 66.
[229] O. Del Buono, *La debolezza di scrivere*, Marsilio, Venezia 1987, p. 54.
[230] C.E. Gadda, *Lettere agli amici milanesi*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 50.
[231] L. Meneghello, *Bau-sète*, Rizzoli, Milano 1988, p. 38.

dell'antichità (il lupo e l'agnello della tradizione classica in Fedro, ripresi poi da La Fontaine), così come le indicazioni di Machiavelli con il principe che deve essere al tempo stesso leone e volpe o si G. B. della Porta che ne parla nel suo *De humana physiognomia*, in relazione agli stati passionali ed emotivi degli uomini. In arte i manieristi come Callot, Hogarth o dei Carracci, soprattutto di Annibale[232], ricorrono ai medesimi paragoni uomo-bestia che hanno spesso nelle caricature di Leonardo da Vinci un'influenza forte e duratura. L'artista toscano, infatti, «giunse a una specie di montaggio meccanico delle passioni, sino al punto che in una pagina di schizzi e di disegni il "furore" è presentato come una proprietà anatomico-fisionomica comune all'uomo e alla bestia, e le fauci aperte di un cane e di un leone». Un motivo d'interesse è inoltre quello di trovarsi di fronte, come ricorda Vittorio Rubiu, a «un'operazione condotta a freddo, senza nessuna pretesa d'introspezione psicologica, ed anzi con lo scrupolo di tenersene lontano»[233].

Questo sguardo al comportamento, supportato dall'ironia sulla corporeità dei personaggi messi in ridicolo, lo ritroviamo anche nella politica recente, come nei soprannomi affibbiati ai politici quali il "cinghialone" che appellava Bettino Craxi, il "coniglio mannaro" di Arnaldo Forlani, "lo squalo" di Vittorio Sbardella, "la volpe" andreottiana o il "caimano" con cui Moretti evoca, nel suo omonimo film, il personaggio di Berlusconi. La disumanizzazione del nemico ha vari modi per agire, può farlo attraverso immagini ambigue "rubate" fotografando le espressioni strane, oppure facendo ricorso alla caricatura e alla satira.

Sappiamo però che questa disumanizzazione, come nella fattispecie del gesto compiuto verso il despota italiano del ventennio, può essere letta anche solo nella sua veste tragica che pure immediatamente l'immagine ispira, oppure può essere definita come la presa di coscienza attraverso cui l'uomo riconosce i propri limiti e dissolve la propria *vanitas*. Vediamo in che modo.

Esempi di come la politica, attività prettamente umana, è ripensata anche attraverso figure translitterate prese in prestito dal regno animale in cui umano e animale si mescolano entrando nel campo dell'istintivo. La prevedibilità della politica e del potere è così negata e riaffermata attraverso gli stereotipi con cui gli animali sono conosciuti. Tutto ciò non è paradossale se si pensa che la Ragione non può non tener conto di "leggi" altrettanto se non più vincolanti: quelle imposte dalla natura. Da una parte c'è dunque il tentativo dell'uomo di essere altro rispetto alla

[232] Più fonti ne fanno l'inventore del ritratto "carico" o "caricato".
[233] V. Rubiu, *La caricatura*, Sansoni, Firenze 1973, p. 5.

bestia, dall'altro di riconoscere quantomeno, anche prima delle teorie darwiniane, la condivisione di un luogo e di un destino.

Jacques Derrida ha visto in questo l'impossibilità del Soggetto di vedersi come un'entità autonoma e razionale *tout court*, un Soggetto che evidentemente sfuma verso la bestia, ma anche la *bêtise*, termine che in francese indica "stupidità" e "imbecillità"[234].

A quel punto anche il potente torna, quanto meno, alla sua dimensione umana, terrena, mortale se non addirittura istintiva e dunque "limitata". Questo porta però a pensare anche all'idea di Thomas Hobbes dello Stato visto come un Leviatano, ma soprattutto alle sue successive riflessioni sull'uomo come parte ambigua e indefinibile della politica in quanto costruttivamente non troppo dissimile dall'animale. Il filosofo inglese non facendo mai riferimento all'anima, riconduce i pensieri e le passioni umane a stimoli esterni al corpo, ma queste finiscono per dare origine a dei moti interni difficilmente controllabili. L'unico fattore, ma suscettibile di sbaglio, che può frenare un tale impulso naturale è l'esperienza pregressa.

È un tragitto oscuro attraverso cui la Vita trascina l'uomo verso il suo lato animale, ma Derrida non vede questo come il frutto di un drammatico collasso della ragione verso l'istintuale, verso il "basso", ma piuttosto vi riconosce l'espressione di una condizione propria dell'uomo e di una Vita polisemica e proprio per questo ambigua. La linea dunque tracciata porta dall'"alto" di Dio al "basso" della bestia, passando per l'uomo e, naturalmente, per il sovrano - figura più del passato che del presente, ma metafora ancora valida - il quale si pone quasi come il vero perno della questione da dover dirimere. Si ritorna, insomma, alla supposizione iniziale, in cui al discorso tragico se ne preferisce uno sulla relatività della natura umana e sulla sua misteriosa oscurità. Un'indeterminatezza che rende l'uomo, come capiremo con le teorie evoluzioniste, naturalmente senza più scandalo e dissacrazione, comparabile alla bestia. Più difficile accettare che tale ambiguità sia connaturata a chi il potere lo gestisce, a chi dovrebbe essere un prescelto, e che in quanto "conduttore" degli altri si immagina sia il migliore, appunto "il" leader.

[234] Cfr. J. Derrida, *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2009.

3.3 Documentare il Re nudo

Le immagini vivono dell'ambiguità del loro perdurare nel tempo e se quelle riprese durante riti ed eventi pubblici contengono già tale carattere, quelle private dei "fuori-scena" si prestano ancor di più a tale doppiezza interpretativa. Come ci ricorda Bazin, infatti, «il reportage dell'incontro di Yalta o delle comparizioni di Stalin sulla Piazza Rossa […] possono evidentemente essere utilizzati per la gloria di un uomo politico vivente, ma in ragione stessa della loro realtà essi restano fondamentalmente ambigui. È l'uso che se ne fa a conferire loro un senso apologetico. Essi hanno valore solo all'interno di una retorica e in rapporto ad essa»[235].

Tutto è modificato dal tempo e persino i mutamenti nella tecnologia applicata ai linguaggi visivi non fanno altro che accentuare queste differenze. Si pensi alla voce stentorea – secca e aspra – dei vecchi commentatori dei filmati che siamo abituati a riascoltare ancora oggi nei documentari. Essa è dovuta in gran parte agli strumenti di registrazione dell'epoca, anche se non mancava una nuova estetica "vocale" che aveva il suo cantore nella figura e nelle doti della voce di Guido Notari[236].

C'è un regime di visibilità ormai globale e il livello di penetrazione da parte dei mezzi di comunicazione nelle vite private dei leader è massimo, soprattutto se essi non fanno uso di particolari filtri di discrezione. È considerazione comune che la televisione abbia modificato le strutture e i processi dei rituali di rappresentazione del potere, una dimostrazione viene, ad esempio, proprio dalle considerazioni fatte nel precedente capitolo in cui si analizzava la nascita di una comunicazione "dal balcone" da parte dei dittatori del '900, ma anche da parte di papa Pio XII. L'effetto tragicomico che suscita oggi nello spettatore la visione delle buffe espressioni di Mussolini mentre parla dal balcone alla folla sottostante, nasce proprio dal mutato sistema comunicativo a cui facciamo riferimento a seguito dei cambiamenti intervenuti nei mass media.

Questo esempio porta alla memoria l'immagine assolutamente impietosa che dava lo zoom delle telecamere quando inquadravano in primissimo piano papa Giovanni Paolo II: si tratta di una delle massime espressioni del modo in cui la sofferenza è spettacolarizzata fino a rendersi ibrida soprattutto quando la ritualità con

---

[235] A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 42.

[236] La sua voce, priva di qualsiasi inflessione dialettale, è divenuta il simbolo sonoro della storia audiovisiva del fascismo, a cominciare all'esperienza radiofonica dell'EIAR, fino ai commenti dei cinegiornali. È, in particolare, la voce ufficiale del cinegiornale Luce, di svariati documentari e, dal 1946 sino agli anni '50, dei servizi della nota Settimana Incom.

la sua rigida messinscena - i riti che richiedevano la partecipazione del papa - viene senza scandalo a integrarsi con una rappresentazione di retroscena - quella che rimanda continuamente a una grave malattia che lascia segni indelebili su di un corpo[237].

Nel caso di Mussolini invece le sue immagini con espressioni ridicole facevano riferimento a un sistema più simile a quello "teatrale", pensava cioè di parlare unicamente alle masse assiepate in basso e non certamente a un pubblico di telespettatori. Del resto, come ricordava la Freund in riferimento a Charles De Gaulle «un personaggio è reso simpatico, antipatico o ridicolo a seconda dell'angolo visuale in cui è ritratto. Una fotografia del generale […] presa dall'alto ne allungava il naso, presa dal basso gli faceva un mento enorme e una fronte altissima. L'utilizzazione dell'immagine fotografica diventa un problema etico, dato che è possibile servirsene di proposito per falsificare i fatti»[238].

È dunque possibile affermare che tali visioni costringano il fruitore a *modi difformi di sensorialità da dover costantemente rimodulare* che agiscono particolarmente, ad esempio, durante la visione di documenti filmati montati in parte con testi originali e in parte con nuove produzioni finzionali. Tali immagini ambivalenti (vecchie e nuove al tempo stesso) pongono, in relazione al quoziente di veridicità, dei dubbi verso ciò che rappresentano. Il problema è se lo spettatore/soggetto scopico possa fidarsi completamente del proprio sguardo. Proprio per questo motivo tale immagine diviene, oltre che *racconto sul mondo* (anche se appena abbozzato), soprattutto *riflessione metadiscorsiva* e *lavoro critico sui testi preesistenti*.

Il discorso sull'uso che si può fare nel documentare il corpo del potere si può suddividere per semplicità quanto meno in tre parti:

- *Messa in scena del potere* da intendersi come la rappresentazione rituale ed esplicitamente enunciata messa in atto dal potere;
- *Autorappresentazione del leader* intesa come rappresentazione semi-ufficiale del corpo del leader;
- *Rappresentazione come retroscena* che compare quando è frutto di immagini

[237] Simile alla pietosa immagine della caducità umana che ci mostra il divo cinematografico, ad esempio un simbolo della bellezza e prestanza come fu l'attore Christopher Reeve, relegato quasi del tutto immobile su una sedia a rotelle.
[238] G. Freund, *Fotografia e società*, cit., p. 143.

“rubate” o ricavate da archivi della vita non ufficiale del leader.

In realtà, e sempre più spesso, la leadership è rappresentata in maniera ibrida in quanto si mettono insieme in maniera più o meno indotta, immagini di varia natura. Un fenomeno che oltre che nei documentari ritroviamo anche nelle forme moderne come quegli dell’infotaitment. Gli stessi politici si autorappresentano attraverso composizioni che – affiancando immagini ufficiali con altre “famigliari” e con altre che esplicitano il proprio fare enunciatico – suggeriscono una verosimiglianza da album fotografico privato, ma esposto in pubblico.

Naturalmente in questi casi si fa in gran parte riferimento alla natura del testo fonte e solo in parte all’uso o riuso che se ne è fatto nel tempo. In questo senso l’uso ibrido dei vari modi di rappresentare il corpo del politico è funzionale a quello delle immagini per la propaganda. Si pensi a quanto in tal senso possono essere utili le immagini che ritraggono il lato più espressivo dei corpi e dei volti del leader, il corpo assonnato, sudato, malato, deformato, trasformato.

La “rappresentazione di retroscena” in tal senso è perfetta e la bassa qualità dell’immagine è assolutamente funzionale a un uso “plasmabile” dell’immagine. Si pensi a come i rotocalchi utilizzano le foto da paparazzi per screditare i personaggi noti nel loro stato fisico e/o mentale.

A proposito del già citato presidente repubblicano Nixon (§ 3.1.1), Gisèle Freund ricorda come nell'ottobre del 1969 il «New York Times» pubblica una presentazione di un libro fotografico di David Douglas Duncan che contiene trecento immagini scattate durante i congressi dei due partiti durante le fasi di scelta dei rispettivi candidati per la presidenza degli Stati Uniti. L'articolo era posto nel supplemento letterario del quotidiano e conteneva quattro foto del futuro presidente. La scelta delle immagini fatta dal recensore di un giornale che si opponeva all'elezione del repubblicano poste «fuori dal loro contesto facevano apparire Nixon stupido e antipatico»[239], ma in realtà «le quattro fotografie, da lui scelte espressamente per illustrare il suo testo, erano controbilanciate nell'album di Duncan da altre fotografie che mostravano Nixon in atteggiamenti favorevoli»[240]. Questo naturalmente porta la Freud a concludere che la «scelta delle fotografie era determinata dalla posizione politica del «New York Times» piuttosto ostile al partito repubblicano e al suo

[239] G. Freund, *Fotografia e società*, cit., p. 142.
[240] *Ibid*., p. 143.

candidato»[241]

A volte basta l'apparizione di una fotografia per dare spazio a una serie di considerazioni tanto che in alcuni casi le foto più che rappresentare paiono *ri-presentare*, «rendere presente, per qualcuno, qualcosa o qualcuno di assente, come per lo stesso Barthes accadde nel caso della celebre foto della madre nel giardino d'inverno»[242]. Ciò è ancor più utile se consideriamo che, naturalmente, lo stesso *ri-conoscere* presuppone per prima cosa la conoscenza, e questo implica che l'immagine che abbiamo di fronte non è costituita da qualcosa che ci è estraneo, ma qualcosa con cui abbiamo avuto a che fare. Qualcosa di cui abbiamo custodito nel tempo degli elementi, dei dettagli a noi familiari (a prescindere da qualsiasi rapporto di parentela, come invece si verifica tra Barthes e la madre) e che, proprio per questo motivo, suscita in noi una presa. Il corpo del leader del passato *ri-mostrato* attraverso delle immagini inedite - possibilmente tratte da qualche archivio ancora non completamente prosciugato - ci rende un aspetto diverso del personaggio a noi noto, ma che può più o meno corrispondere all'idea che di lui ci siamo creati. Dobbiamo dunque conoscere il destino della persona raffigurata perché la sua immagine ne sia "impregnata" e accada un po' quello che dice Leonardo Sciascia quando scrive che un uomo che muore tragicamente è, in ogni punto della sua vita, un uomo che morirà tragicamente[243].

Le cose si complicano ulteriormente nel momento in cui di quel personaggio storico - e ricordiamo che le immagini più frequenti della Storia risalgono a non oltre un secolo - subiamo ancora il carisma o siamo sensibili alle sue idee. Tutto riporta a un discorso sostanzialmente "passionale", in particolare quando il soggetto raffigurato suscita ancora un forte interesse e un'adesione ancora viva da parte degli spettatori, in un'opera documentaristica che raccoglie delle testimonianze, dei ricordi individuali all'interno di una ricostruzione che richiama fatti generali.

Le immagini hanno un'attrattiva dovuta, in larga parte, a elementi passionali che, similmente a come accade con l'immagine di un congiunto, che sia amato o odiato, finiscono per richiamare un pubblico di "appassionati". Viceversa come spiegare il prevalere nei documentari di quei temi che, a proposito di passioni, richiamano ancora oggi un ampio pubblico "nostalgico" o, al tempo stesso,

---

[241] *Ivi*.
[242] I. Pezzini, *Immagini quotidiane*, cit., p. 169.
[243] L. Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989, p. 155.

contrapposto (sprezzante, odiante, apprezzante etc. ma, a distanza di molti decenni, ancora poco “indifferente”)?

Ciò si connota, come dice Robert Rosenstone, con la presenza di forze che non trovano spunto «nell’analisi o nella teoria, nella combinazione dei dettagli in un’argomentazione solida e logica, ma nell’evocazione di un’emozione, nel bozzetto di un personaggio singolo, nella magica abilità della memoria verbale e visiva di portare nel presente un mondo passato e identità passate»[244].

Tale discorso è tanto più interessante se lo si rapporta alle figure politiche più importanti dell’era dell’immagine. Anche i regimi politici più repressivi e catastrofici, infatti, come le dittature non smettono di suscitare ancora delle passioni come una *nostalgica* memoria del passato che «ha assunto un diverso aspetto, invero sorprendente, quando è stata intesa come rimpianto di un periodo indubbiamente disastroso. Gli italiani sono stati sia affascinati sia ironici rispetto al fascismo. È vero che il padre del protagonista di *Amarcord* aveva ingoiato l’olio di ricino delle Camicie nere, ma in fondo era un vecchio seccatore; e il fascismo, con le sue mascherate, le dimostrazioni di piazza, il suo Mussolini ritratto tra i fiori, sembrava infantile, innocuo»[245]. Considerazioni che inoltre riattivano alla perfezione il discorso sul corpo reso grottesco e un modo preferenziale attraverso cui il cinema italiano traccia i profili della storia patria.

Walter Benjamin nota come un soggetto che si trovi di fronte a un ritratto fotografico per prima cosa sarà interessato all‘identità della persona rappresentata e non, a differenza di quanto accade con i dipinti, all’arte dell’esecutore[246]. Al tempo stesso, tanto per il filosofo tedesco, quanto per Barthes, quell’osservatore è spinto verso la ricerca della sintesi del destino della persona ritratta nella foto e, aggiungiamo, ciò avviene in particolar modo se egli ne conosce il destino. Questo è particolarmente interessante se parliamo delle immagini dei personaggi noti, e un leader lo è certamente, già scomparsi. La qualità tecnica delle immagini passa in secondo piano allorquando emerge il dato di cronaca documentaristica del personaggio che risalta sulla scena. Il fatto che poi il leader, e non esclusivamente politico, sia circondato in continuazione da operatori dell’immagine soprattutto di

---

[244] R. Rosenstone, *History, memory, documentary*, in «Cineaste», a. 1989, n. 17/1, p.14.

[245] P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento,* La Nuova Italia, Milano 2001, pp. 188-9.

[246] Si veda W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

natura giornalistica (politica, spettacolo, rosa etc.), nella quasi totalità dei casi, pone in primo piano l'immagine come resoconto cronachistico e ciò determina in gran parte la messa in secondo piano di ogni elemento di artisticità. Tanto il leader, quanto l'operatore finiscono, troppo di frequente, per far apparire il *prototipo* del personaggio fotografato o ripreso: un «prototipo» non troppo diverso dal "Pierre idéal" di cui parlava Jean-Paul Sartre ne *L'Imaginaire*[247].

E la televisione è per eccellenza il medium che «mescola epoche diverse, inserendo come esempi o illustrazioni frammenti di cinegiornali, riproduzioni o testimonianze. Inoltre, radio e televisione generano nuova televisione; i loro archivi sono una fonte inesauribile, costantemente disponibili e rinnovabili, di programmi futuri»[248].

La storia ricostruita attraverso una composizione totalmente finzionale, come accade in genere al cinema, «è paragonabile alla storia scolastica, mentre la storia televisiva ha il fascino di una memoria sempre presente»[249]. Questi elementi visivi sono però più rigidi delle parole e anche se in questo modo recuperano una parte di origini, circostanze e interpretazione esplicativa degli avvenimenti soffrono dell'ambiguità dell'essere nati in contemporanea all'evento e non dopo. La differenza con il resoconto scritto è proprio in questo.

3.3.1 Rendere grottesco il tiranno

Le dittature si confermano uno straordinario anticipatore e un esempio estremo delle tendenze e dei rischi latenti legati alla gestione del potere e delle forme di comunicazione, esempi che mantengono, anche nell'epoca presente, una validità comparativa. L'interesse che tali modelli di governo mantengono è normale se si pensa che ci si trova di fronte a forme di controllo in cui risulta, ad esempio, inaccettabile ogni messa in grottesco di un capo che per eccellenza non può essere raffigurato in tal modo.

Il regime quanto più è assolutistico, tanto più ha il pieno controllo dei mezzi di

---

[247] «Quel che cerchiamo attraverso il quadro non è Pietro quale poté apparirci l'altro ieri o un giorno determinato dell'anno scorso: *è Pietro in generale, un prototipo che serve da unità tematica a tutte le apparizioni individuali di Pietro*» (J.-P. Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976, p. 86 - corsivo aggiunto).

[248] P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento,* La Nuova Italia, Milano 2001, p. 181.

[249] *Ivi*.

comunicazione, accade comunque che a un regime come quello fascista mussoliniano, quantunque «fosse assai scrupoloso nel curare la propria immagine e nel selezionare i propri ritratti fotografici […] qualcosa *sfuggiva* alla sua accorta regia»[250]. Del resto il Duce, a differenza del Fuhrer, non avrà, ad esempio, mai un proprio fotografo personale[251].

Ma l'effetto grottesco può anche essere involontario come quando notiamo fino a che punto la macchina da presa sottolinei del Duce «spietatamente ogni smorfia e ogni automatismo dei gesti» ma, come sottolinea Italo Calvino, «Mussolini non tardò a impararlo, e credo che seguendo cronologicamente i filmati dei suoi discorsi si veda come il suo controllo d'ogni gesto e d'ogni pausa e d'ogni accelerazione del ritmo oratorio sia divenuto sempre più funzionale»[252].

Una conferma di quanto detto da Calvino la troviamo nell'osservare il ben altro atteggiamento tenuto dal Duce nelle immagini di un'opera di Marco Bertozzi *Predappio in luce* (2008) in cui è mostrato, nell'economia del documentario, in poche e brevi immagini. In una di queste (ma anche le altre non si discostano poi molto) c'è Mussolini che nel premiare una donna anziana ha i gesti e i modi di un recitante. A differenza di ciò che accadeva nelle sequenze riprese durante i discorsi dal balcone di piazza Venezia, già pochi anni dopo è consapevole del ruolo che svolge e della presenza dell'operatore e manca quel "fraintendimento" mediatico tra Mussolini che recita per la folla e lo sguardo indiscreto della mdp che ne svela l'espressività buffa. E del resto, come sottinteso in precedenza (§ 1.7), il Duce «non ha soltanto incarnato il potere: *lo ha recitato*»[253]. Il corpo del tiranno va sempre più verso una deriva che lo porta a essere quello che, come nota acutamente Giuseppe Bottai, nel «mondo dei teatranti» si può definire un «gran "generico"»[254], uno sorta di "Zelig" in grado di assumere una pluralità di sembianze a seconda delle esigenze e degli indirizzi-indicazioni che la sua immagine ritiene debba dare alla popolazione.

Diversamente da quelle private, queste riprese ufficiali non presuppongono in genere dei punti di opacità e, ancor meno, qualcosa che sfugga o che rischi di

---

[250] S. Luzzatto, *«Niente tubi di stufa sulla testa». L'autoritratto del fascismo*, in AA.VV., *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. Il potere da Giolitti a Mussolini*, vol. 1, Einaudi, Torino 2005, p. 117 [corsivo aggiunto].

[251] Si veda a tal proposito É. Michaud, *Les portraits de Hitler soin-ils charismatiques?*, in O. Bonfait-B. Marin (a cura di), *Les portraits du pouvoir*, Somogy-Académie de France à Rome, Roma 2003, pp. 177-191.

[252] I. Calvino, *I ritratti del Duce*, in *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano 1996, p. 217.

[253] S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, cit., p. 19 [corsivo aggiunto].

[254] G. Bottai, *Diario 1935-1944*, Rizzoli, Milano 1982, p. 212 (29 luglio 1940).

apparire, per usare i termini adottati da Barthes, come un "terzo senso"[255]. Viceversa gli inediti d'archivio si prestano a letture in grado di aprire delle faglie di "ottusità", fratture o "emergenze" che mettano in crisi il mito attraverso l'umanizzazione del soggetto, soprattutto se già sacralizzato[256].

Come riportare allo spettatore di oggi il clima dell'epoca? Che cosa suscitava nei cittadini la visione di quel volto? Per rispondere almeno in parte a queste domande difficilmente maneggiabili può essere utile tornare alle parole di Calvino. Per il quale il contatto continuo delle immagini del Duce era (ma forse si potrebbe usare anche il presente) premessa e costruzione di attese[257]. E parlando sull'effetto che tali immagini hanno sullo spettatore odierno riteniamo che possa intervenire anche l'effetto denunciato da Bazin il quale, in relazione alle sequenze della Storia "ufficiale", parla del connotarsi delle immagine a seconda della predisposizione dello sguardo che le sta osservando. A tal proposito il teorico francese spiega come, ad esempio, il «montaggio di Leni Riefenstahl sul Congresso di Norimberga, *Triumph des Willens*, appare allo spettatore democratico come un argomento contro Hitler»[258], e ciò accade ancor di più, possiamo aggiungere, se ci troviamo davanti a opere rimontate che si fondono con altre immagini ma di tipo "privato", quelle dette di retroscena.

Ma le variabili non si limitano al non avere o avere, come nel caso del dittatore tedesco, un *interprete autorizzato* della propria immagine. Luzzatto enuncia – confermando così l'attenzione sempre più diffusa degli storici verso le pratiche e i dispositivi dei mezzi di riproduzione visivi – le varie cause per cui può sfuggire il controllo dell'immagine.

La "manipolazione" poteva avvenire anche nelle «scelte di formato, ritagli d'inquadratura, ritocchi d'immagine»[259] e, ancora, per le «ulteriori mediazioni: la didascalia ufficiale di una data fotografia, la destinazione editoriale di tale immagine, le modalità d'impaginazione, l'entità delle tirature»[260], senza dimenticare la grande difficoltà di controllare l'insieme dei vari stadi del lavoro che avveniva nei laboratori

---

[255] R. Barthes, *Il terzo senso*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001, pp. 42-61.

[256] Si pensi ad alcune immagini del Duce da cui, nel tempo, man mano, scompaiono tutte le figure che durante l'evento lo circondavano. Un fenomeno che va di pari passo con la graduale diminuzione dei gerarchi dal balcone di palazzo Venezia e con la progressiva monumentalizzazione del suo corpo.

[257] Un punto questo che si lega naturalmente con quanto detto (§ 1.7) sull'effetto di "ingiunzione" e sul senso di potere che il regime politico vigente trasmette. Ingiunzione al pensiero ma soprattutto al comportamento.

[258] A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., pp. 42-43.

[259] S. Luzzatto, *«Niente tubi di stufa sulla testa»*, cit., p. 117.

[260] *Ibid.*, p. 118.

del Luce. Se il Duce non è solo nell'immagine, ci sarebbe da valutare la relazione con i gerarchi e con la folla, senza parlare di tutti i rapporti spaziali – orizzontali e verticali – che riguardano la composizione dell'immagine. In casi del genere è forte il rischio di liberare dei sensi come quelli che Barthes definisce come "ottusi".

Calvino però, a differenza di quanto pensa lo storico genovese, ha ragione nel parlare di "auto-rappresentazione", in quanto nella gran parte dei casi si riferisce a raffigurazioni fortemente istituzionalizzate (come possono essere quelle disposte sui muri delle classi di scolaresche o addirittura a effigi numismatiche e filateliche). In tal senso è difficile immaginare che esse non siano passate all'attento vaglio, nella loro forma testuale *sostanzialmente* conclusa, da parte di tutta l'organizzazione propagandistica fascista oltre che del Duce stesso. E almeno in queste immagini poco davvero "sfugge" al controllo.

Del resto le foto private del Duce che scia, nuota o va a cavallo erano poche e venivano diffuse solo perché, si diceva, si doveva confutare le voci – in genere attribuite a giornali stranieri – che lo davano malato. Al tempo stesso è interessante rilevare che, proprio con la figura di Mussolini, le attenzioni verso i fatti di retroscena rispetto all'ufficialità politica cominciano a non essere marginali. Del resto, come afferma Chessa, «Mussolini come duce accede a uno status superiore di culto […] che solo superficialmente può paragonarsi alla religione, ma piuttosto somiglia ai meccanismi spontanei dello *star system* americano. E della pubblicità: DUCE va scritto tutto in maiuscolo impone Achille Starace»[261]. Se ne comprende il motivo se si pensa a quanto l'attenzione del Duce per la propria immagine anche privata nasca fin da poco dopo la sua ascesa al potere. Già nel '23, infatti, appare sulla copertina di «Illustrazione italiana» del 4 febbraio e in questo modo sceglie di travalicare «il limite dell'informazione politica, trasformando un gesto privato in un fatto di interesse pubblico: si fa fotografare a cavallo, per la prima volta»[262].

Una conferma ulteriore di quanto qualcosa potesse sfuggire è data dal fatto che c'erano degli ambiti in cui il regime dava, quanto meno informalmente, la possibilità di fare foto meno censurate e meno rigorosamente ufficiali: ad esempio quelle destinate al mercato giornalistico straniero. Tutto sommato significava dare all'estero l'impressione di una nazione in cui i diritti di libertà di stampa non fossero completamente soppressi. L'importanza data da Mussolini alla diffusione soprattutto verso l'esterno dei fatti privati – che tra l'altro suggerirebbe anche non poche

[261] P. Chessa, cit., p. 7.
[262] *Ibid*., p. 11.

puntualizzazioni sui molti parallelismi con la politica odierna – è dimostrata da un ulteriore passaggio: quello del 1931 che vede il Duce essere a disposizione per un'intera giornata del fotografo tedesco all'epoca piuttosto famoso in patria, Felix H. Man. In questo caso tutto il "retroscena" della vita privata di Mussolini, compresi i figli, la sua dimora di Villa Torlonia e i fatti di routine, servivano ad affermare la sua immagine di «governante borghese e […] magnifico come un principe rinascimentale»[263]. Un'immagine in equilibrio precario se rapportata a quella interna che l'ideologia fascista cercava di darsi: «essere *insieme* una rivoluzione e una restaurazione»[264]

L'equilibrio che l'Istituto Luce era chiamato ad assumere era ad esempio quello di riuscire a far apparire come naturale anche le immagini più retoriche e frutto della messinscena del regime, motivo per cui i suoi operatori dovevano sì essere istituzionali, ma al tempo stesso fare in modo che le situazioni non risultassero, all'occhio dello spettatore, del tutto innaturali o, per dirla con Barthes, *supercostruiti*[265].

Da tali esempi è possibile concludere però che l'immagine del potere si pone sempre tra due estremi: quello di una composizione che appaia come la più naturale possibile e quella degli eventi ufficiali in cui la ritualità non ha bisogno di verosimiglianza. Ciò non significa che non ci siano tentativi di mediare tra queste due posizioni: è il caso dei gesti, più o meno improvvisati, che rompono con l'etichetta e che scompigliano i codici della comunicazione politica, come il caso di quelli a cui ha abituato Silvio Berlusconi e che, tra interpretazioni serie e facete, fanno notizia anche all'estero.

Ben più storicizzato però del berlusconismo è un altro esempio di un tentativo di far affidamento sulla verosimiglianza e sulla "sacrale" ritualità del corpo del leader, un esempio che ritroviamo nel cinema sovietico del periodo staliniano in cui

---

[263] *Ibid*., p. 15.
[264] S. Luzzatto, *«Niente tubi di stufa sulla testa»*, cit., p. 129.
[265] Barthes usa il termine di *supercostruito* in occasione di uno scritto dedicato a una mostra composta da immagini "choc" che rappresentavano foto orrorifiche in cui però si notava la posa costruita appositamente con militari che guardano scheletri e altri vicini a dei teschi. Immagini che ci defraudano di ogni capacità critica, in cui ogni giudizio è sottratto allo spettatore, in quanto scontatamente "a senso unico". Il "mito" nasce dal mascheramento che nasconde le rappresentazioni *culturali* dietro a un'illusoria *naturalezza.* Questo meccanismo, secondo Barthes, tende a veicolare un ulteriore significato in cui il leader si accredita di capacità che fanno riferimento a qualità che trascendono le normali capacità umane e il suo essere frutto di fenomeni storici spiegabili a livello culturale, ma si apre ad altre significazioni che il testo porta in sé. Il controllo e l'uso consapevolmente "indirizzato" dei mezzi di comunicazione non fa altro che far pensare come l'immagine provochi «*naturalmente* il concetto, come se il significante *fondasse* il significato» [R. Barthes, *Miti d'oggi* (Parigi 1957), Einaudi, Torino 1989, pp. 210-211].

rintracciamo, a distanza di oltre sessant'anni, ancora nuovi spunti d'interesse.

3.3.2 I "realismi" staliniani di Čiaureli

Il cinema sovietico non risente dei limiti che a quello italiano si imponevano nella rappresentazione dei leader viventi: Mussolini non è mai stato rappresentato direttamente, mentre Stalin lo è stato forse perché, come afferma Bazin, «il materialismo storico doveva logicamente trattare gli uomini come dei fatti, dar loro nella rappresentazione dell'avvenimento il posto generalmente proibito in Occidente prima che la "distanza storica" non sia intervenuta per togliere questo tabù psicologico»[266]. Ma ciò, anche in Urss, accade solo con Stalin e già prima della seconda guerra mondiale.

È naturale che si possono riscontrare differenze e similitudini tra la rappresentazione che dava di sé Mussolini e quella che dava Stalin di se stesso. Si pensi ad esempio all'analogia riscontrabile ne *Il giuramento* (*Kljatva*, Urss 1946) di Michail E. Čiaureli, quando vediamo il personaggio del leader comunista che, passeggiando sulla Piazza Rossa, incontra un gruppo di coltivatori con un trattore mal funzionante. Egli prontamente risolve il loro problema meccanico e, montato sul mezzo, lui che non metteva piede in un villaggio da decenni, improvvisa un giro e un breve discorso. Tutto questo richiama alla memoria le immagini di alcuni anni prima di Mussolini, uno stesso attivismo - anche l'italiano, tra i molti modi, si mostra tra i contadini su di un trattore - e anche un paternalismo altrettanto simile con cui il capo-padre dà l'*esempio-ingiunzione* al popolo-figlio[267].

Ma prendiamo a riferimento un'altra delle opere che il georgiano Čiaureli dedica alla storia dell'Unione Sovietica e in particolare alla figura di Stalin: *La caduta di Berlino* (*Padenie Berlina*, Urss 1949).

La storia ci mostra subito un lavoratore e il direttore di un'acciaieria che vengono premiati per la loro capacità produttiva e l'invito all'operaio a incontrare il leader comunista. I luoghi di vita e gli uffici dell'industria non sono troppo diversi da quelli che vedremmo in un contemporaneo film americano. Lo scoppio della guerra porta il protagonista Aljosha a combattere contro i nazisti, a rendersi protagonista

---

[266] *Ibid*., p. 33.
[267] In tal senso si veda G.P. Piretto, *Agonia, morti e resurrezioni del compagno Stalin*, in N. Vallorani (a cura di), *Dissolvenze*, Saggiatore, Milano 2009, pp. 53-70.

anche in battaglia e a ritrovare la donna che stava per sposare prima del conflitto.

Nell'opera i fatti personali del protagonista s'intrecciano con i grandi avvenimenti della storia e in un montaggio parallelo si vede Stalin che prende le decisioni strategiche e l'operaio che, sembra suggerire il film, esegue dal "basso" le scelte assunte nelle stanze del potere. Naturalmente il messaggio è quello di una compattezza nazionale che lega il capo supremo al semplice operaio. La conclusione è un lieto fine rappresentato dalla vittoria sui nazisti e dall'amore ritrovato.

Il film è da subito una rassegna di donne e uomini che mostrano concordia e gioia di vivere; si citano i grandi poeti russi come Puskin e Majakovskij, ma al contempo si evoca la grandezza di un "predecessore" del tiranno, Pietro il grande. E mentre si ascoltano delle frasi tipo «lunga vita al compagno Stalin che ci ha reso felici», Lenin è ricordato attraverso immagini in cui lo si vede a fianco al suo successore in una foto che, a differenza del film a colori, è in bianco e nero e fa pensare a una continuità tra poteri rivolta al contempo al presente e al passato.

Tutto questo preannuncia l'incontro dell'operaio con il dittatore. Vediamo per la prima volta il personaggio di Stalin (interpretato ancora da Michail Gelovani) mentre zappetta e si prende cura delle piante del suo piccolo orto. I suoi gesti sono gentili e pacati, indossa una camicia bianca e mostra immediatamente grande cortesia andando incontro all'eroe delle acciaierie e invitandolo in casa.

Poco dopo ci sarà la guerra a interrompere quell'idillio e quella pace sociale che sembravano essersi creati nella società sovietica. Ma la guerra è anche l'occasione per mostrare le qualità del capo, al pari di tutti gli stereotipi che servono a descrivere, per contrasto, i nazisti tedeschi, compresa l'immagine di un bambino impiccato che ricorda i luoghi comuni già presenti fin dalla prima guerra mondiale nella sue prime e decisive forme di propaganda bellica attuate tramite i mezzi di comunicazione di massa.

Anche in questo caso la prima sequenza a guerra iniziata mostra Stalin tranquillo e di profilo mentre ascolta con attenzione ciò che dicono i suoi consiglieri militari, subito dopo con voce calma e volto riflessivo enuncia le sue decisioni. Insomma un uomo che esprime saggezza ascoltando i consigli di chi lo circonda, ma anche capace di prendere decisioni. È interessante la scelta del regista di mostrare gli originali delle immagini della difficile parata che regolarmente si svolse sulla Piazza Rossa a Mosca il 7 novembre 1941.

La cosa però più interessante è il confronto che il film propone tra Stalin e Hitler il quale è mostrato, in totale opposizione al leader sovietico, come un personaggio isterico se non addirittura folle.

La prima scena di Hitler è quella in cui viene elogiato da una serie di delegati di Spagna, Turchia, Giappone, Italia e soprattutto da emissari del Vaticano. La polemica politica, con i blocchi di alleanza, è immediatamente mostrata con una costruzione narrativa fortemente didascalica che esprime senza motivi di dubbio il modello di spettatore - che Italo Calvino, in uno scritto dedicato proprio a questo film, definisce "ingenuo"[268] - a cui l'opera di Čiaureli si rivolge, ma soprattutto ci sembra che il film faccia anche riferimento alla realtà politica dell'anno della sua produzione, il 1949. Ad esempio il Vaticano e i suoi cardinali sono visti come dei saldi alleati del nazismo e sono appellati dallo stesso Hitler, con gran divertimento di tutti, come dei «veri nazisti» che «dovrebbero indossare la divisa». Particolarmente rilevante è però la perorazione che il dittatore nazista fa quando chiede al cardinale un'enciclica papale contro i comunisti: ricordiamo infatti come proprio nello stesso anno del film, il 1949, papa Pio XII attraverso la Congregazione del Sant'Uffizio pubblica un documento attraverso il quale la Chiesa cattolica dichiara ufficialmente la sua contrarietà all'ideologia comunista e che da subito sarà considerata una vera e propria scomunica per chi manifesta tali idee. L'immissione nella sceneggiatura dei dialoghi di una battuta che riporta in maniera così netta dei riferimenti in linea con la cronaca politica del periodo, rappresenta un esempio ulteriore dell'attenzione che *con il senno del poi* gli autori "dovevano" avere per gli avvenimenti del momento.

Vediamo inoltre Hitler mentre urla, si arrabbia con tutti, non ascolta perfino le proposte di maggior saggezza dei suoi più fidati consiglieri. Questi piuttosto che stimarlo paiono temerlo e ne paventano in particolare l'instabilità caratteriale e le reazioni incontrollate: tutto l'opposto di come invece Stalin è mostrato nel film. Di Hitler risulta manipolata la voce in particolare, quella cioè che secondo alcuni, come Gustav Jung[269], è la vera e sola arma di persuasione in possesso del Fuhrer. Ma le opposizioni proposte non si limitano a questo.

La propaganda anti-nazista che il film cerca di veicolare utilizza tutti gli strumenti a sua disposizione fino a far divenire, o "rivelare", Hitler (nella realtà così algido e impenetrabile) come una figura grottesca. Ne accentua infatti tutte le

---

[268] I. Calvino, *Difendo "La caduta di Berlino"*, «Cinema Nuovo», n. 120-121, 15 dicembre 1957.

[269] Si veda l'intervista di H.R. Knickerbocker, *Diagnosi dei dittatori*, in W. McGuire, R.F.C. Hull (a cura di), *Jung parla. Interviste e incontri*, Adelphi, Milano 1995, p. 166.

espressioni e le smorfie, lo abbiglia con vestiti larghi e di pessima fattura. E così li descrive nella realtà anche Jung che, nel parlare della visita del Duce a Berlino a cui assiste di persona, afferma che «Mussolini riempie tutta la sua uniforme, mentre a Hitler vanno larghi anche i suoi vestiti normali! Hitler è tutto maschera»[270]. Abiti che nel caso del film sono particolarmente "comodi", seppur simili agli originali, e servono a fare assumere al corpo del dittatore, a causa della loro foggia fuori misura e poco adatta alla figura che ricoprono, un aspetto comico e, potremmo dire, clownesco! Le sequenze suggeriscono un uomo inetto rispetto al ruolo che ricopre, anche perché oltre che a presentare tratti paranoici, è affetto da infantilismo, come si evince da atteggiamenti capricciosi e dal fatto che, allo stesso modo di un bambino, lo si vede ossessivamente mangiarsi le unghie. Del resto, come ricorda Calvino, è lo stesso dittatore tedesco ad accentuare «la *vibratilità nervosa* del proprio aspetto (viso, baffi, ciuffo) o della propria voce, adottando un suo stile di gesticolazione e di oratoria tali da sprigionare *un'energia fanatico-isterica*»[271].

Con il film di Čiaureli non è la prima volta che vediamo rappresentata l'"instabilità" di Hitler e, seppur con il nome di Hinkel, già Chaplin lo aveva mostrato, ne *Il dittatore (The Great Dictator*, USA 1940), attraverso un "fantoccio" che «dai baffetti, dalla taglia, dal colore dei capelli, dai discorsi, dal sentimentalismo, dalla crudeltà, dalle collere, dalla follia»[272], ma anche con gesti impulsivamente ripetuti, voleva renderci la "vera" maschera del Fuhrer, la «catarsi ideale di Hitler»[273].

Si ritorna al tema dell'incapacità di controllare il proprio corpo quando si assiste alla presenza di tic nervosi, di "ossessioni ingovernabili" e al paragone di queste con la nevrosi o, addirittura e in modo improprio, con la follia, nell'accomunare tutto ciò che "proviene" dalla mente e che non si riesce volontariamente a gestire. Del resto anche durante l'incontro segreto tra Hermann Goering e il personaggio di fantasia, l'inglese Bedstone (che tra l'altro con quel "Bed" sembra ironicamente evocare il nome di Churchill, Winston), quest'ultimo, riferendosi a Hitler, dice al comandante tedesco: «dovete liberarvi del vostro pazzo».

Un ulteriore spunto polemico e di differenziazione è dato dal fatto che i capi nazisti sono mostrati sempre come autoritari con i loro sottoposti, mentre la "democrazia" sovietica mostra come si fondi su un rapporto paritario e di "naturale

---

[270] *Ibid*., p. 188.
[271] I. Calvino, *I ritratti del Duce*, cit., p. 218.
[272] A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 51.
[273] *Ivi.*

condivisione", capace di suggerire una relazione egualitaria tra chi comanda e chi è chiamato a eseguire. In realtà siamo nel pieno della fase più intensamente paranoica del dittatore georgiano il cui regime utilizza tutte le possibilità propagandistiche e mediatiche del periodo per consolidarne l'immagine di successore predestinato di Lenin. *La caduta di Berlino* è una delle principali opere di propaganda del periodo che rispondono, quantunque Čiaureli li definisca «documentari artistici»[274], a una ricostruzione non fattuale, bensì artificiosa degli avvenimenti e, quel che più ci interessa, a un'altrettanto falsa rappresentazione del corpo e degli atteggiamenti da parte di Stalin.

Il finale del film, con il suo atterraggio a Berlino dopo l'occupazione della città, mostra di nuovo il dittatore in una giacca bianca che lo fa spiccare da quel muro uniforme di persone in abito scuro. Al tempo stesso i suoi gesti e le sue parole nuovamente pacate trovano particolare risalto perché pronunciate in mezzo alla folla festante fino ai limiti del caos. Al tempo stesso il film in modo schizofrenico nega e afferma la distanza tra il capo e il popolo: Stalin va a stringere la mano ai generali vincitori della guerra, citati per nome, ma quando Natasha chiede di baciarlo, il suo bacio si limiterà a posarsi pudicamente a sinistra del petto dell'uomo. Questa scena fa il doppio con una precedente in cui l'emozione di Aljosha, al suo primo incontro con Stalin, lo porta maldestramente a indietreggiare fino a calpestare le rose del suo giardino. Insomma, si afferma una pari dignità, ma il culto del capo rimane e rende Stalin un capo supremo quasi intangibile.

In questa breve analisi di *La caduta di Berlino* desideriamo però soffermarci anche su un'altra scena indicativa, quella che raffigura l'incontro di Yalta del febbraio 1945. Sono citate le immagini ormai note dell'incontro tra i vincitori della guerra: Winston Churchill, Franklin D. Roosevelt e Stalin. È interessante notare come la figura dei tre connotata come più furba e ambigua è quella del primo ministro britannico, ma è ancor più utile soffermarsi sul presidente americano. La malattia di Roosevelt, che a breve come sappiamo lo porterà alla morte, è rappresentata dal suo restare seduto rispetto alla mobile verve degli altri partecipanti all'incontro. Il corpo del presidente statunitense è un corpo segnato dalla malattia, e il film parla anche in questo caso con il senno del poi, tanto che gli atteggiamenti tutto sommato benevoli con cui è tracciata, la rendono una figura quasi del tutto positiva. Questo evidentemente, oltre che un atto pietoso verso una persona scomparsa quattro anni

[274] Riferendosi anche alla succitata opera del '46, *Il giuramento*.

prima dell'uscita del film, nasce probabilmente dal desiderio di sottolineare uno stridio tra il leader del *new deal* e il suo successore Harry Truman che, ricordiamo, nel 1948 era considerato il primo responsabile della grande tensione nata con l'aggiramento aereo del blocco di Berlino Ovest da parte dei sovietici. Insomma il presidente della cosiddetta *guerra fredda* nella contrapposizione tra blocco sovietico e paesi occidentali: insomma la grande paura comunista.

Si nota dunque come opere di questo genere per essere spiegate pretendono dall'analista forti competenze anche nel campo storico. Esse vanno collocate non solo in relazione al periodo della Seconda guerra mondiale in cui la narrazione si situa, ma richiedono soprattutto la comprensione di come le figure rappresentate sono spesso prese a pretesto per parlare della presente fase in cui l'opera è prodotta. È un realismo che punta alla somiglianza corporea degli attori con i leader, ma che ne altera i caratteri, mentre ne accentua, come nelle caricature, i gesti. Čiaureli decide di accentuare il realismo attraverso immagini che ricostruiscono in maniera spettacolare i luoghi verosimili della guerra, e utilizza in un film a colori le immagini di repertorio e le fotografie in bianco e nero del recente passato. Fa parte del realismo formale anche la scelta corporea degli attori in cui Stalin è mostrato effettivamente con la sua bassa statura di "piccolo padre", ed è quasi sempre più basso di chi lo circonda. Insomma più che un solo realismo, il film gioca su vari registri di "realismo", ma sempre virando sugli indirizzi politici e ideologici propri del comunismo sovietico.

E del resto, a conferma di una strategia di più ampia portata nelle scelte cinematografiche compiute nell'Urss, si pensi a quanto afferma Bazin a proposito di un film dello stesso anno di quello di Čiaureli. Anche ne *La battaglia di Stalingrado - Prima parte* (*Stalingradskaya bitva I*, Urss 1949) di Vladimir Petrov, infatti, la differenza di trattamento tra Roosevelt e Churchill è notata dal teorico francese che riferendosi al primo dice che la «somiglianza era lontana, *benchè favorevole, mentre Churchill* [ndr. sempre interpretato da Viktor Stanitsyn] *era francamente (e volutamente) caricaturato*»[275]. Ma colpisce notare quante similitudini sia possibile ritrovare nell'analisi che Bazin fa del film di Petrov.

La dicotomia tra la serenità del capo e il caos in mezzo a cui si trova è per Bazin «l'opposizione fra il campo di battaglia e il Cremlino, il disordine apocalittico

[275] A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 34 [corsivo aggiunto].

della lotta militare e il silenzio laborioso dell'ufficio di Stalin» e addirittura, «nella *Battaglia di Stalingrado* questa serenità pensosa e quasi solitaria è peraltro curiosamente opposta all'atmosfera isterica dello stato maggiore di Hitler»[276]. Insomma davvero poche differenze tra le due opere. Non diverso neppure l'approccio alle fasi vere e proprie della battaglia che fungono da pretesto e "sfondo" narrativo per esaltare la grandezza del genio staliniano soprattutto perche si dà un'immagine della guerra «equivalente […] ai reportage d'attualità colti sul vivo», una guerra «in qualche modo amorfa, senza punti cardinali, senza evoluzione visibile, una specie di cataclisma umano e meccanico ma apparentemente altrettanto disordinata di un formicaio»[277]. Appunto il formicaio da cui emerge la "forza calma" dell'oligarca del Cremlino.

Lo stesso realismo dunque con cui è descritta *La Battaglia di Stalingrado* fa pensare a una rappresentazione veritiera che spinge Bazin a chiedersi, non diversamente da come la visione di *La caduta di Berlino* ci ha fatto riflettere su una identica questione, se un film si dà «tanta pena per mostrare nella sua ampiezza materiale la resistenza di Stalingrado, come potremmo ingannarci su quella del Cremlino?». Come pensato in precedenza, si opera a favore di film di propaganda che per essere efficaci devono lavorare su vari piani di realismo. In tutto questo la rappresentazione del corpo è uno degli strumenti preferenziali attraverso cui agire. La strategia utilizzata è quella di mettere il corpo del leader in situazioni dicotomiche che creino dialetticamente, e chi meglio dei comunisti sovietici può farlo, delle antitesi "visive" prima che tematiche. Questo contribuisce all'elaborazione del mito staliniano, il quale naturalmente supera l'ideale dell'ingegno e della sensatezza propri della natura umana, ma aderisce invece a quello dell'infallibilità e dell'intangibile distacco che c'è tra l'umano e la sua "essenza" divina. A questo almeno aspirava Stalin nel farsi rappresentare, come accade ne *Il giuramento* dello stesso Čiaureli e nelle opere successive, come "predestinato" alla sostituzione di Lenin. La panchina dell'incontro tra lui e il suo predecessore la vediamo anche in una foto in b/n ne *La caduta di Berlino*, e questo ci sembra tracci una linea di continuità figurativa, logica e tematica tra le opere. Il fatto poi che Stalin sia posto, ancora vivente, su uno schermo cinematografico, in testi in cui si raccontano con realismo i grandi avvenimenti del recente passato, lo consegna direttamente alla Storia anzi, come intuito da Bazin, sta a dimostrare che «l'identificazione si è ormai definitivamente compiuta fra Stalin e la

[276] *Ibid*., p. 38.
[277] *Ibid*., p. 39.

Storia» ed è avvenuta non troppo diversamente dal trattamento riservato alla salma di Lenin, attraverso cioè una «mummificazione cinematografica»[278].

Questo fenomeno è tanto più accentuato ne *La caduta di Berlino* che, anche nel modo stesso di concepire le arti da parte di un regime come quello dei Soviet, è *svelatamente* uno strumento di manipolazione politica della storia. Un testo cioè che si sente in dovere di tradurre immediatamente in cinema le indicazioni che giungono "dall'alto" sulle contemporanee scelte di politica interna ed estera. In tutto questo si è visto come il trattamento della leadership in opere quali quella di Čiaureli si riafferma con l'attento dosaggio di voci, gesti e posture in cui l'uso e la rappresentazione strategica del corpo giocano un ruolo assolutamente centrale. Del resto i significati simbolici che nell'Unione Sovietica di quel periodo in particolare si davano al culto del corpo del capo trovano conferma nel trattamento assegnato a Lenin e poi - nella buona e cattiva sorte - allo stesso Stalin. Così come trova altrettanto conferma, ma per contrasto, l'opposto destino riservato al corpo e all'immagine di chi - per mezzo dell'NKVD e del suo capo più tristemente noto, Lavrentij P. Berija - era considerato un nemico del regime. La sparizione fisica e la *damnatio memoriae* di qualsiasi sua immagine o scritto che riporti alla mente il suo ricordo.

3.3.3 Sokurov, l'eroe e il cameriere

È tutt'altro che una *damnatio memoriae* quella che si riserva ai corpi dei potenti, soprattutto se si tratta di avversari o addirittura nemici ideologici e politici. Proseguendo nell'esempio russo-sovietico, la sua cinematografia non ricorda Hitler soltanto in film come *La caduta di Belino*, ma lo fa costantemente, anche in opere di tutt'altro genere come quella di Aleksandr N. Sokurov che precede il suo ben più noto *Molokh* (*Moloch*, Rus.-Ger. 1999).

Ritroviamo infatti Hitler nel racconto che Sokurov fa di una delle sue prime opere che sembra alla base delle sue future scelte stilistiche. Alla fine degli anni Settanta il regista siberiano ricorda di aver ritrovato, tra alcuni pezzi di pellicola della sala di montaggio della scuola di cinema di Mosca, delle vecchie immagini. Si tratta di sequenze «ritraenti, o meglio *spianti* Adolf Hitler in un momento di "raccolta", o cedimento, o concentrazione, tra il *tremendamente umano* e l'apparentemente

[278] *Ibid*., p. 45.

demoniaco, gli occhi semichiusi»[279], spezzoni dunque che egli monterà componendo un cortometraggio intitolato *Sonata dlja Gitlera* (*Sonata per Hitler*, Urss 1979-89) in cui tali "intimistiche" immagini fanno da contrappunto con quelle famose e "ufficiali" delle adunate inframmezzate con altre di varia natura dove, ad esempio, si osservano i retroscena – invero tutt'altro che rassicuranti – del Führer mentre accarezza il suo cane o s'intrattiene con dei bambini.

S'intuisce come questo primo lavoro realizzato mentre è ancora un allievo della scuola VGIK (si diplomerà infatti proprio nel '79) faccia da preludio all'opera futura del regista e alle sue ossessioni di ricostruire il privato di alcuni grandi personaggi della storia, i momenti di abbandono, quelli che sfuggono al loro controllo. Dettagli da cui costruire delle ipotesi, frammenti attraverso cui rappresentare l'intimità di un personaggio che, viceversa, sarebbe sacralmente inavvicinabile e che gli saranno utili per immaginare un'opera come *Moloch*, in cui si assiste alla «prostrazione fisica di Hitler, fittizia (per quanto attestata dai documenti storici), l'angoscia ossessiva del proprio corpo maleodorante e difettoso sofferta da chi sogna il trionfo di una razza dal fisico perfetto, sembrano racchiudere qualche indizio della miserabile essenza originaria da cui derivano l'ideologia e la *Weltanschauung* del Führer»[280].

Qualcosa di simile capita ancora di trovare in un'altra opera di Sokurov il quale – prendendo spunto da una ben precisa immagine ritraente un altro rivoluzionario come Lenin, malato e su una sedia a rotelle che guarda verso l'obiettivo con gli occhi sbarrati della malattia – ricostruisce in *Telets* (*Taurus*, Russia 2001) il suo statuto di personaggio mitico, morto fin da quando è ancora in vita. La riconoscibilità di cui il corpo noto è dotato, crea nello spettatore un legame affettivo, patemico e passionale più o meno intenso. Lo spettatore, con la visione di quel corpo, riconosce una corrispondenza nostalgica, una relazione di prossimità che si rinnova a ogni reiterato uso che si fa di quelle immagini. Il passato evoca un riconoscimento che ha già in sé la consapevolezza della sorte toccata al personaggio ed è soprattutto la sua notorietà a consentirci di conoscerne il destino e di connotare l'immagine con la sorte toccata al soggetto raffigurato.

I mezzi audiovisivi cercano d'impossessarsi anche delle testimonianze fotografiche, plasmandole per le proprie esigenze. Il documentario storico, ad esempio, punta a dare una *duratività* alle foto che inquadra in movimento e che, pur nella bidimensionalità del supporto, le "circumnaviga" con lentezza. Le immagini

[279] G. Bursi, *Quei suoi tre incontri*, in «Cineforum», a. 45 (2005), n. 450, p. 8 [corsivo aggiunto].
[280] R. Chiesi, *Moloch*, in «Segnocinema», a. 20 (lug.-ago. 2000), n. 104, p. 45.

sono così percorse e svelate un po' alla volta per suscitare una leggera suspense e la "mancanza" per quel senso d'insieme che lo spettatore è chiamato con difficoltà a ricomporre. Un effetto che è frequente vedere con l'immagine fotografica, ma che è anche assimilabile al rallentamento di ritmo, quasi un *ralenti*[281] che Sokurov utilizzava in *Sonata per Hitler* in cui una «veloce inquadratura, dilatata temporalmente […], ricorre ossessivamente cinque, sei, sette volte a interrompere la violenza del vitalismo dell'uomo coi baffetti, e a contraddirlo». Si tratta appunto di quell'inserto in cui il Fuhrer «appare inaspettatamente affaticato, prostrato, sembra afflosciarsi spento su una sedia»[282]. Una rottura del ritmo reiterata che ha la pretesa (almeno in parte utopica) di far trapelare più che il vero carattere dei personaggi, la sostanza umana e la profonda fragilità che è alla base delle loro scelte. Il fatto che poi il tiranno stia come sfinito intento a fregarsi nervosamente le mani, stride ulteriormente con i caratteri del corpo del leader carismatico, visto come quello di chi non mostra mai timori nè cedimenti al dubbio e che – a differenza dello sguardo rivoltoco a terra che Hitler mantiene in questi fotogrammi – utilizza il proprio sguardo per indicare la via da percorrere.

In queste immagini si produce un effetto simile a quello ottenuto quando si fa scorrere l'obbiettivo della camera su parti e dettagli di un'immagine fotografica. Un caso in cui l'immagine in movimento cerca di superare i limiti della messa in posa e di recuperare, con l'ingrandimento del particolare, quell'elemento che riporta al "reale" inteso però come "casuale": ciò che è incontrollabile o spontaneo. Tutto questo è più facile che si verifichi con l'immagine istantanea, quelle ritrovate e "censurate" dalla Storia, quelle che, per meglio spiegare a cosa ci riferiamo, mostrano ad esempio un Mussolini "piccolo borghese" mentre, su una spiaggia neppure lontanamente amena, è sorpreso con tutta la famiglia ai bagni.

I *ralenti*, inoltre, a cui nei documentari vengono spesso sottoposte le immagini di repertorio, hanno una funzione particolare, vogliono "avvicinare" le immagini alla fotografia, consentendo di attivare un contributo maggiore da parte dello spettatore. Qualcosa di simile a quanto dice, anche in modo un po' troppo radicale, Barthes quando - nel momento in cui si chiede se il cinema gli dia il tempo di aggiungere qualcosa all'immagine – afferma: «non ne ho il tempo: davanti allo schermo non sono libero di chiudere gli occhi, perché altrimenti, riaprendoli, non ritroverei più la stessa

[281] Vedendo il corto ci si rende conto che non si tratta di veri ralenti ma, nello scorrere sempre più frenetico del film, questi assumono solo l'aspetto di un rallentamento ritmico.
[282] R. Chiesi, cit., p. 45.

immagine; io sono costretto a una voracità continua […] ma nessuna *pensosità*; di qui il mio interesse per il fotogramma»[283]. Ecco. Il documento rallentato punta alla riflessione del suo spettatore cercando, in modo più o meno funzionale, di avvicinarsi al fotogramma, di mutare le coordinate temporali e spaziali e di coinvolgere lo spettatore in una ricerca dei dettagli che, quanto meno, si approssimi (citando ancora Barthes), allo *studium*, e far applicare il nostro sguardo a ciò che stiamo osservando. Nel caso di Sokurov si aggiunge il contrasto tra le sequenze pubbliche di Hitler a normale velocità e quelle private, frenate e riflessive.

Si cerca di scomporre, di ingrandire e di rallentare la successione dei fotogrammi «per avere finalmente il tempo di *sapere*», il linguaggio dell'immagine in movimento, soprattutto quella "storicizzata", prova dunque a trovare un escamotage per andare verso quella fissa ma rischia di scoprire, nel percorrere un po' quel *cul de sac* che già Antonioni nel suo *Blow-Up* (1966) aveva suggerito e attraverso cui la «Fotografia giustifica tale desiderio, anche se poi non lo soddisfa»[284]. La foto è l'arte della fissità, anche quando sembra non esserci posa; il cinema è immagini che si susseguono: altra arte, altra semiotica, altra fenomenologia.

Il documentario rallentato, ad esempio, mantiene e trasmette una sua "sospensione di energia"[285] che fa riferimento al sensoriale e che si trasforma in "richiesta" interpretativa. Il cinema infatti riesce a rendersi meno illustrativo quando depotenzia la sua parte "cinetica", ossia quando, come nelle immagini filmiche di cui si fa l'analisi, tende a fissare dei punti quasi *extra narrativi* (definibili anche *disnarrativi*) che si configurano come punti di rilievo. E questi momenti sono "puntuali" proprio in ragione della rottura che si consuma rispetto al registro fino a quel momento adottato e al cambio d'intensità ritmica che si viene a innestare nel fluire del testo. Nell'esempio tratto da Sokurov si tratta di una reiterazione cadenzata di momenti di "arresto" simili, ma comparabili a un "fermo-immagine" fotografico: istanti del film in cui la sospensione fisico-narrativa gioca un ruolo fondamentale nel favorire un rafforzamento della metaforicità delle immagini. Queste, nella loro limitata

---

[283] R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 56.

[284] *Ibid.*, p. 100. Ma Barthes ritorna sul concetto anche poco dopo affermando che «bisogna […] che mi arrenda a questa legge: io non posso approfondire, penetrare la Fotografia. Posso solo esplorarla con lo sguardo, come una superficie immobile. La Fotografia è *piatta*, i significati della parola: ecco che cosa devo per forza ammettere» (*Ibid.,* p. 106).

[285] Non ci sembra fuori luogo adottare qui una definizione che ricorda quella che Carmelo Bene utilizza in relazione al suo modo di concepire la performance. Egli parlava di «energia sospesa» o, se si preferisce, d'immagini che, nel normale fluire del film, creano una sospensione densa di "senso" e, dunque, un'energia che dall'immagine perviene allo spettatore divenendo richiesta di forza interpretativa.

chiarezza (anche quando fissano – per i correnti parametri cinematografici – un soggetto per più lungo tempo) sono sempre relativamente poco esplicative, proprio perché richiedono allo spettatore un periodo di lettura prolungato e ritmicamente difforme.

Ciò non vale solo per il documentario, anche gli esempi delle immagini estratte dai film di Sorrentino e Petri (§ cap. 2) sono indicativi di questa rottura del collante narrativo, anche se non bisogna dimenticare che quei fattori che si definiscono come classici o moderni (come anche postmoderni) «sono *istanze dominanti* in quel composto che è il film»[286]. La messa in discussione della temporalità rigida già attivata nel cinema moderno diviene ora, in testi sempre più "frammentati", il tentativo di creare *plaghe temporali semi-autonome* rispetto allo scorrere tanto di un'opera fiction, quanto di un documentario.

Conoscere il destino, "la storia" di chi ho di fronte connota in modo particolare ciò che osservo, me lo pone in un'altra ottica che mi rende anche un dato temporale diverso. Vedo la sua giovinezza, la vita che ancora *percorre* il suo corpo, e dunque tra gli altri segni di cui si compone il testo c'è il riconoscimento di uno stato personale che è e che da lì a qualche tempo - anche se non perfettamente precisato - non sarà più.

A ben vedere la Storia in *Sonata per Hitler* – ma anche negli altri film in cui Sokurov tratteggia le figure storiche di Hitler, Stalin e Hirohito – è un dato che delinea delle impressioni del personaggio e delle sue vicende ma che, ancor più delle altre produzioni biografiche, mostra «l'indifferenza verso la cronologia e il disprezzo per le spiegazioni globali e comprensive»[287]. In tal senso c'è chi rileva come il cinema, «che per molto tempo aveva accettato il discorso lineare sviluppato in precedenza nei libri di storia, cominciò a indagare la metodologia degli storici e a contestare la capacità degli studiosi di ricostruire il senso reale degli eventi passati» fino a giungere, proseguendo nei termini enunciati da Sorlin, alla «capacità di andare oltre e di offrire una visione originale della storia spesso provocatoria»[288]. Certamente Sokurov esprime una forza quanto meno provocatoria in quanto va sempre in direzione della scoperta di quelli che sono i lati nascosti dei suoi leader. Al di là delle ricerche storiche, si tratta spesso di congetture, che sembrano quasi il frutto di scoperte o di dati di retroscena o, come nel caso di Lenin o Hitler, addirittura di germogliare da

[286] R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996, p. 103 [corsivo aggiunto].
[287] P. Sorlin, *Cinema e identità europea,* cit., p. 185.
[288] *Ibid*., p. 188.

singole immagini o brevi sequenze che si configurano così con l'aspetto di "rivelazioni".

Tra le cose che sfuggono al controllo dell'analisi storica più rigorosa e dello stesso potere c'è dunque la possibilità "democratica" di accostare il leader ma, almeno nei casi citati, senza modo di replica, all'opinione del proprio cameriere[289]. Hegel ci ricorda il noto motto secondo cui nessun uomo è un eroe per il proprio cameriere e *non perché l'uno non è un eroe, ma perché l'altro è il cameriere*[290]. Del resto la letteratura porta molti esempi che hanno posto in primo piano le vicende personali degli uomini di potere o di cultura ed è stato fatto, di volta in volta per mezzo dell'escamotage dell'"usciere del Duce", come per le memorie e ricostruzioni rivelate – in *Memorie del cameriere di Mussolini* – da un fantomatico Quinto Navarra (ma dietro il cui nome si cela in realtà la penna di Indro Montanelli e Leo Longanesi)[291], o attraverso letture biografiche compiute tra l'altro da studiosi affermati, ma che rischiano di sembrare opere caricaturali[292].

Tornando al cinema si riscontra una tendenza simile, che sembra accrescersi con il tempo e che sembra trovare un'ulteriore anticipazione in un altro film dedicato al Führer, anch'esso della fine degli anni Settanta. Un'opera come *Hitler, ein Film aus Deutschland*, del 1978 di Hans-Jürgen Syberberg è un'opera che è stata ideata come un contenitore d'informazioni frammentarie e in buona parte non dimostrabili, un sorta di *patchwork* in cui «le confidenze volgari del cameriere e i discorsi del Führer hanno lo stesso spazio. Hitler era talvolta se stesso, o piuttosto la sua rappresentazione fotografica o cinematografica, talaltra un attore che un despota, o un ridicolo, pessimo attore, poteva indossare»[293].

Si tratta dunque di conclusioni che riteniamo aprano il discorso finale ai modi d'uso del corpo del potere e dell'immagine del leader nei diversi linguaggi dell'epoca contemporanea.

---

[289] A titolo d'esempio ricordiamo quanta parte abbiano avuto nella Storia le rivelazioni private fatte dalle figure che circondavano dei personaggi storici come Diana Spencer, che hanno rischiato di abbattere una solida monarchia ultra centenaria.

[290] Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2003.

[291] In questo testo si tende a rappresentare il fascismo piuttosto che come un regime aspro nella sua rigidità ideologica, quanto come una giostra di vanità di cui proprio Mussolini è l'esempio massimo di una fatuità osservata dal buco della serratura (Q. Navarra, *Memorie del cameriere di Mussolini*, Longanesi, Milano 1946).

[292] Si pensi, a titolo d'esempio, a due testi come quello del filosofo Pierre Riffard, *I filosofi: vita intima*, prefazione di M. Ferraris, Cortina, Milano 2005 o a quello di una storica dell'arte, Francesca Bonazzoli, *L'inganno della scimmia. Crimini e misteri nelle confessioni di venti grandi artisti*, Skira, Milano 2006.

[293] P. Sorlin, *Cinema e identità europea*, cit., p. 184.

3.4 L'ossimoro del privato pubblico

Se si passa dall'intervista post "Watergate", di cui tratta il film *Frost/Nixon*, al cosiddetto "Sexgate" che vede coinvolto nella seconda metà degli anni '90, un altro presidente americano, Bill Clinton, notiamo i pericoli legati a ciò che può accadere all'uomo di potere quando si assiste all'«abbassamento della soglia tra "scena" e "retroscena" in relazione all'intimità dell'"eroe politico"»[294]. Le condizioni odierne ci fanno rileggere il passato della comunicazione – quello costituito unicamente da un paio di reti televisive, dalle voci senza corpo che si ascoltano alla radio, dalle fotografie di rito o del cinema (con la sua composizione differita) – come quasi a un mondo dei media avulso dalle reali esigenze dei cittadini. Le mutazioni intervenute nel tempo come le news incessanti, la trasmissione continua di una pluralità di canali Tv, o i mille occhi che scrutano e poi sono parti attive della rete, ci fanno pensare a un surplus informativo, ma anche alle conseguenze ultime di tale fenomeno.

Dal punto di vista della nostra ricerca però la riflessione si incentra ora soprattutto sul labile confine tra pubblico e privato e tale discorso vale soprattutto se si comparano le figure note del passato con quelle del presente.

Si è visto come anche lo sguardo a distanza di tempo sui fatti e soprattutto sulle figure della Storia, che si compie in gran parte attraverso le immagini di repertorio, non è in grado ugualmente di articolare un discorso storico che renda la continuità temporale e il parallelismo con il vissuto della quotidianità. Quelle immagini colgono momenti, sono icone, o parti limitate di un'esistenza, ma in ogni caso si tratta di materiali separati dal flusso della continuità storica che, proprio per questa puntualità, tendono a divenire significativi. Sono "storici" solo in quanto frutto di una testimonianza quale può essere una pellicola ma, *come spesso accade,* «*è il documento che rende un episodio rilevante*»[295].

Non c'è dubbio che la scelta dei temi da trattare relativi agli avvenimenti storici è colpevolmente legata troppo alle fonti e alle testimonianze del passato che più facilmente si hanno a disposizione. Manca una visione d'insieme, così come la capacità di ricostruire l'evolversi dei fatti da ciò che abbiamo a disposizione. Certamente è più facile fare un lavoro di montaggio tra filmati più o meno inediti, che sono facili da ritrovare negli archivi, più complesso (e forse più costoso) fare un lavoro di ricerca coerente. È indicativo infatti scoprire quanto sappiamo di ogni

[294] F. Boni, *Il corpo mediale del leader*, cit., p. 7.
[295] P. Sorlin, *Cinema e identità europea,* cit., p. 184 [corsivo aggiunto].

gerarca nazista e quanto poco di chi, spesso con la propria vita, ha pagato le persecuzioni dei regimi autoritari.

Forse sarebbero altri i criteri d'analisi che andrebbero adottati dal momento che già trent'anni fa Calvino vedeva in Mussolini la traduzione di un corpo da design che va al di là di una figura individuale e diventa corpo "composto": il frutto dunque di una precisa situazione politica. In realtà per le esigenze televisive sembra più indicato costruire il discorso storico basandosi sulle immagini private, piuttosto che analizzare in modo corretto quelle pubbliche. Si dovrebbe forse partire da quanto diceva Aldo Palazzeschi il quale, riferendosi al Duce, si rivolgeva ai suoi lettori invitandoli a considerarlo uno «specchio fedele nel quale dovete guardarvi» dal momento che è stato un capo a cui *sono state date* «quelle mani e quella voce, quegli occhi e quelle mandibole»[296]. Ma il suo discorso va al di là delle semplici responsabilità sociali per l'accaduto, va in direzione di ciò che pensava anche uno stesso gerarca, Bottai: ci si trovava di fronte a un corpo che si sforzava di compiacere al suo pubblico. È probabile infatti che quel corpo nascesse dalla sintesi tra immagini costruite per assecondare lo spettatore e il desiderio di normatività di cui si è detto (§ 1.7). Un'immagine che diveniva pratica corrente proprio perché mediatrice tra l'esigenza di accondiscendere il popolo e, al contempo, funzionale al sistema, quasi come un'ingiunzione comportamentale.

Sembra a volte che l'immagine del capo debba fissarsi ed essere "bloccata", come se il *continuum* non si addicesse a una figura come quella di un leader, e ciò è accaduto in particolare con le figure dittatoriali. La loro immagine è scelta tra le tante per risaltare sul contesto ed essere estratta dalle altre e fare in modo che emerga rigidamente per ritagliarsi un proprio spazio privilegiato. Al di là del riconoscimento del soggetto noto è spesso il testo stesso a indicarci il *locus electus*, quello dal significato più "denso" dal momento che, come sappiamo, anche il trattamento delle immagini può essere rapportato alle logiche messe in atto dal regime politico corrente. In tal caso la pur euristica – per usare le parole di Lotman – divisione di un testo in segmenti da parte dell'analista, risulta maggiormente vincolante. Il fotogramma o la sequenza audiovisiva scelti come oggetto d'analisi vivono così di una relativa autonomia dal contesto enunciativo da cui vengono tratte. Ciò avviene perché esse stesse a volte costruiscono il proprio *confine* al tempo stesso poco flessibile (per l'analisi) e meno inderminato (nella configurazione testuale).

---

[296] A. Palazzeschi, *Tre imperi…mancati. Cronaca (1922-1945)*, Vallecchi, Firenze 1945, p. 264.

Il leader, similmente a come avviene per un attore[297], risalta nelle immagini anche quando sembra adottare un comportamento «passivo» che nasce cioè da una "dialettica" visiva tra le figure in campo. L'effetto non è tanto il frutto retorico del montaggio tra inquadrature o del *centramento* (*centering*), che decreta il leader come figura *perno*, bensì dalla giustapposizione tra i personaggi presenti nell'immagine. È anche dal loro comportamento che riconosciamo chi del gruppo è un leader, colui cioè che su di sé concentra l'attenzione dei presenti. Egli è suo malgrado il centro della scena e della considerazione. Ciò si esplica ad esempio attraverso gli sguardi di coloro che lo circondano, di essere il centro di un'immagine sostanzialmente "centripeta" e che, quanto meno, induce a un'abduzione che ci porta a ipotizzare che *forse* la persona che riceve tanti onori e tali attenzioni dagli altri e che è al centro delle riprese non può che essere una persona importante e autorevole.

Il normale interesse mostrato oggi dai media per le questioni legate alla sfera privata dei personaggi della politica, della finanza e dello spettacolo, non ha fatto altro che rendere sempre più sottile quello che era l'elemento di netto discrimine tra il comportamento tenuto negli spazi canonici della ritualità e quelli dell'intimità. Ciò comporta anche un accentuarsi delle differenze con le già citate ricerche di E. Goffman e, successivamente, con quelle di J. Meyrowitz[298] i quali hanno in passato analizzato gli atteggiamenti dei singoli individui nei vari contesti. Gli ulteriori mutamenti intervenuti nelle comunicazioni e la velocità e la facilità di spostamento delle notizie, oltre che della conservazione dei dati, hanno favorito la diffusione mediatica di notizie e d'immagini.

All'apparente immediatezza della Tv, si aggiungono infatti l'ampliamento degli "occhi" tecnologici in grado di fissare gli eventi. Si tratta di "sguardi" che hanno la capacità di mutare le coordinate percettive, spaziali e temporali e, all'occorrenza, di scandagliare e penetrare nei dettagli. L'analisi di opere come quelle incentrate sull'intervista a Nixon (§ 3.1.1) o sulla vita di Andreotti (§ 2.1) possono essere considerate una perfetta metafora di come oggi sia sempre più facile e "azzardato" svelare un particolare o un dettaglio, fosse anche quello di un corpo.

Questo aumento d'informazione però non si traduce automaticamente in un

---

[297] Riprendiamo, ampliandole però in tutt'altra direzione come quella dell'immagine del leader, le interessanti considerazioni sulla recitazione che ritroviamo in M. Pierini, *"Una questione di dinamica". Preminger e la direzione degli attori*, in G. Carluccio (a cura di), *Otto Preminger, regista*, Kaplan, Torino 2009, p. 198.

[298] Si veda J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993.

sapere critico se non si è consapevoli del funzionamento e delle logiche che presiedono ai mass media. In apparenza, infatti, i mezzi di comunicazione ci consentono di osservare gli individui nella loro retorica – nel senso ampio e originale del termine in cui entra ormai a pieno titolo l'immagine – confrontando i gesti da loro compiuti durante le manifestazioni pubbliche (comprese quelle televisive), con gli atteggiamenti tenuti nel privato.

Naturalmente tra nazione e nazione, anche a causa del sistema politico vigente, cambia il livello d'attenzione da parte dei media per le vicende personali, compresi i "retroscena" degli avvenimenti. Si è inoltre molto discusso su come il sistema politico ed elettorale influenzi la comunicazione del leader e si è visto come in Italia il passaggio al sistema maggioritario prima e la soppressione dei collegi locali per l'elezione dei parlamentari poi, abbiano spinto a focalizzare l'attenzione dei media sulla figura dei leader principali. In tal senso è possibile affermare che cambiando il sistema politico mutano le strategie di produzione non solo strettamente elettorale, ma della comunicazione genericamente politica. Ma con questi mutamenti variano soprattutto i modi di significazione e gli effetti che quello stesso corpo produce sullo spettatore.

In relazione a un costume tanto "sobrio", si è sempre detto che il rischio legato a una visione troppo "ravvicinata" del sacro sia quello della sua dissacrazione. Proprio a causa di questo fenomeno, negli ultimi anni si è cominciato a parlare di un rovesciamento del *Panopticon* - lo strumento di cui parlava Foucault secondo il quale i sistemi del controllo del sapere-potere attraverso cui i *pochi* osservano i *molti* - che diviene il modo con cui una moltitudine osserva un gruppo limitato d'individui, i quali si connotano come dei privilegiati[299]. Zygmunt Bauman chiama questo più recente fenomeno *Synopticon*, secondo cui «non sono più i pochi a guardare i molti, ma i molti a guardare i pochi». Un fenomeno che giunge alla "seduzione" di chi sta guardando e in cui i «grandi e famosi (grandi *perché* famosi) non aspirano più al potere di guidare il gregge e quindi non lo ammaestrano più nelle virtù pubbliche; l'ultimo servizio che possono rendere al loro antico gregge è mettere in mostra la vita di ciascuno affinché gli altri possano ammirarla, ma anche desiderare e sperare di imitarla»[300].

---

[299] Si veda a tal proposito J.B. Thompson, *Political Scandal. Power and visibility in the Media Age*, Polity Press, Cambridge 2000.
[300] Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2008 [Id., *In Search of Politics*,

Del resto il ricorso eccessivo al retroscena si oppone all'altrettanto dannosa politica della "messa in scena", del ricorso alla formalizzazione in cui il corpo del potere è elevato a mezzo principale della "finzione" rituale. La strategia politica odierna è quella di far credere che vita reale e vita rituale possano porsi in continuità, in realtà, come in una specie di reality, si tratta ugualmente di un simulacro ma che fa riferimento l'una a un realismo della forma, l'altro a una messa in scena sempre più esplicitata e che perde dunque di sacralità o, per dirla con Barthes, di costruzione *naturale* e dunque resa mitica.

Siamo lontani dall'epoca in cui agli operatori della Rai era fatto esplicitamente divieto di riprendere le autorità in "atteggiamenti poco consoni" intendendo con questo perfino le naturali e frequenti occasioni dei pasti. Siamo invece nel pieno degli effetti di un processo che deriva dalla personalizzazione della politica[301] e, in particolare, dal focalizzarsi dei media sulla figura del leader che così può essere affiancato, come afferma Boni, a un qualsiasi bene di consumo[302].

Trova così conferma l'ipotesi di un leader, e della sua immagine, che diviene una marca identitaria collettiva, più vicina a un'*identità di marca* che a quella di un individuo. Questo è uno degli effetti che ha sui leader l'essere sempre più dei corpi visti attraverso il filtro televisivo e a breve vediamo come Berlusconi rappresenti il corpo televisivo per eccellenza in una nazione in cui i mezzi di comunicazione, in particolare la Tv, sono diventati attori principali delle nostre vicende politiche[303].

3.4.1 Berlusconi l'italiano medium

Quando si parla dell'immagine del leader nel presente non si può non fare riferimento alla televisione e chi si occupa di comunicazione conosce le potenzialità di questo mezzo e dunque anche i rischi a esso legati. Sa bene, ad esempio, che la Tv è anche uno strumento che per sua natura, se non gestito con trasparenza, può divenire, per la sua forza d'imporre l'agenda delle priorità, un mezzo "spietato" nel suo essere, grazie all'utilizzo d'immagini, un simulacro di oggettività.

Polity Press, Cambridge 1999], p. 76.

[301] Si veda a tal proposito G. Mazzoleni, *La comunicazione politica*, il Mulino, Bologna 1998.

[302] F. Boni, *Il corpo rifatto della politica*, in N. Vallorani (a cura di), *Dissolvenze*, Saggiatore, Milano 2009, p. 35.

[303] Ci permettiamo di omettere i numerosi esempi e motivi che hanno portato al verificarsi di questo fenomeno particolarmente accentuato in Italia.

Berlusconi è l'esempio principe di come un leader possa scegliere di mettere al centro del proprio "discorso" politico la cura minuziosa e continua del proprio corpo. Si ritiene comunemente che per gestire a proprio vantaggio i mezzi di comunicazione audiovisivi, basti una amministrazione attenta del proprio corpo – portando ad esempio il proprio truccatore, se non addirittura il proprio regista e teleoperatore – e avere così il controllo quasi totale dell'enunciato, nel tentativo di non far emergere quegli elementi espressivi che, data la sostanza umana del corpo del leader, potrebbero divenire ingovernabili[304].

Nell'uso recente dell'immagine in politica, e il caso italiano ne è chiaro esempio, si è verificato uno strappo per cui, un po' come accade nei reality, non è stata abolita la soglia tra scena e retroscena, ma si è ampliato a dismisura quello che Meyrowitz[305] definiva un terzo spazio *intermedio*, quello in cui le attività del privato sono esposte sulla scena pubblica. La conseguenza per Meyrowitz è la desacralizzazione del corpo del leader che perde l'aura di sacralità ed egemonia e che, aggiungiamo noi, può essere sostituita dalla forza del potere e del ricorso all'autoritarietà. Si rifletta su quanto oggi in realtà il potere, persa ogni autorevolezza, faccia ricorso ad altri espedienti con lo scopo di limitare la libertà di stampa e d'espressione: il ricorso a denunce e querele per contenere al massimo ogni forma di pubblica contestazione. Siamo in un'epoca che Boni definisce «della perdita della privacy, ma anche quella della sua ossessiva ricerca e difesa»[306], in cui la labilità dei limiti e le continue innovazioni delle piattaforme comunicative ne rendono più complessa la gestione.

Pur trovandoci nel contesto di una dimensione comunicativa globalizzata, da cui difficilmente si riesce a prescindere, il nostro punto di vista prende qui a riferimento una dimensione apparentemente più specifica, quella italiana, ma che come visto nel corso di questa ricerca, ha dato nell'ultimo secolo un ampio contributo d'innovazione (è opportuno aggiungere, tanto *utopico* quanto *distopico*) nel campo della comunicazione del potere.

Stiamo operando una ricerca che si incentra sullo sguardo che del leader hanno i mezzi di comunicazione e sulla comprensione di come funzionino e agiscano in una società sempre più condizionata dai media e dalle immagini. Per tali motivi riteniamo

---

[304] In questa sede si omette ogni riferimento ad altre figure essenziali come, ad esempio, agli esperti e consiglieri per la comunicazione, quelli di cui ogni leader di governo usa circondarsi.
[305] Si veda J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993.
[306] F. Boni, *Il corpo mediale del leader*, cit., p. 34.

di non poterci esimere da uno sguardo, seppur fuggevole, dagli avvenimenti contemporanei che riguardano il corpo di un leader, quello del premier italiano, che ha richiamato e continua a richiamare l'attenzione dei media e degli analisti politici e di costume anche stranieri.

Le domande a cui si dovrebbe rispondere sono molteplici: quanta parte ha il corpo di un leader come Berlusconi nell'idea che nel presente hanno della politica i suoi concittadini? Quanto condiziona le istituzione e la politica nel suo insieme? Fino a che punto un corpo può divenire il fulcro di tutti i discorsi della politica? Naturalmente ciò che in quest'ambito suscita il nostro interesse non possono essere altre valutazioni se non quelle relative a una analisi, quanto più oggettiva, della comunicazione attivata attraverso gli audiovisivi e la fotografia del corpo del leader italiano. Non si tratta tanto di vedervi delle disfunzioni che agiscono nel corpo della democrazia, quanto di come sia stato a capo di mutamenti di più ampia prospettiva. E neppure si cerca di giungere a valutazioni politiche sulla leadership del leader italiano, quanto del cambiamento apportato nell'immagine del politico dalla pratica del "berlusconismo".

Parlando di Berlusconi sappiamo di trovarci di fronte a un fenomeno mediatico e politico che se non unico al mondo, è del tutto peculiare nel contesto dei paesi occidentali. Ciò non lo rende meno significativo dal momento che facciamo riferimento a una rete comunicativa integrata che lo colloca, pur nelle differenze (sempre più minute) che si possono riscontrare nel mondo occidentale, all'interno di tendenze e fenomeni ormai transnazionali. Manifestazioni potenzialmente replicabili e dunque, almeno in parte, generalizzabili pur tenendo a mente l'esigenza, «di metterle alla prova in istanze particolari» da dover confrontare con «la specificità storica dei modi della spettatorialità»[307]. Come del resto anche nell'analisi della produzione e significazione dei corpi politici per mezzo delle immagini si compiono inevitabilmente delle generalizzazioni che riguardano i mutamenti del comportamento sociale in ordine al rapporto del cittadino-spettatore nei confronti della leadership. La domanda basilare che ci si è posta è: come è percepito il corpo del leader dal momento che esso è visto fondamentalmente, se non unicamente, attraverso strumenti audiovisivi e fotografici?

Si è detto da più parti che il corpo del leader italiano si presta all'interpretazione di più ruoli è cioè al tempo stesso evidenziarne il lato di soldato, allenatore, tiranno,

[307] V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 98.

santo, operaio, tycoon, imprenditore, palazzinaro, massaia, cantante, partigiano, dongiovanni, attore, "cavaliere" e concludendo, di volta in volta, che sia al contempo *Everyman* e *Superman*[308], un corpo sacro[309], un frutto di ibridismo di genere sessuale (essere cioè al contempo femminile e maschile)[310] o, addirittura, che si tratti di un corpo-merce, perfettamente inserito «in un circuito di packaging e marketing tra i più complessi e sofisticati, dove *la stessa operazione di chirurgia estetica diviene elemento essenziale e necessario*»[311] .

Tutto questo e altro ancora ci rende più inclini a pensare, non dissimilmente da altri, che Berlusconi sia un personaggio costruito essenzialmente *attraverso* e *per* lo strumento televisivo ma - essendo meno propensi a percepire la Tv come un insieme uniforme e monolitico - crediamo pure che, volendo applicarci a questo gioco di metafore, sarebbe più opportuno paragonarlo a un ben preciso genere: quello del *reality show*. Per capire però perché sia possibile compararlo a questo prodotto d'intrattenimento d'origine tipicamente televisiva, partiamo da un presupposto.

Il suo corpo è usato come uno strumento virtuosistico, atto allo *stupor mundi*. Si pensi al trapianto dei capelli, ai lifting per il ringiovanimento, alla liposuzione, tutto concentrato sul corpo di un ultrasettantenne che sembra vantare una specie di satiriasi, senza contare, di recente, la veloce ripresa dal ferimento milanese del dicembre 2009. Fenomeni osservati attraverso la lente di programmi d'*infotainment* e di *surgereality* con cui i media esibiscono prontamente il prima e il dopo di trapianti, incidenti, diete, jogging, etc. Dietro tutto questo c'è il consapevole principio che la maggioranza degli individui-elettori possa corrispondere allo spettatore medio di un programma televisivo popolare. Siamo coscienti naturalmente che anche i gesti meno convezionali dei leader sono preordinati e si dimostrano quasi sempre funzionali a degli scopi. Un corpo quello del premier che «rovescia l'interpretazione di Kantorowicz» ormai classica, che vede nel corpo del potere (quello del re) un corpo doppio che semplificando definiamo sacro e al tempo stesso mortale, Berlusconi è un corpo multiplo, anzi c'è chi lo definisce, «postmoderno o mediatico» tanto da non

---

[308] Cfr. A. Abruzzese-V. Susca, *Tutto è Berlusconi. Radici, metafore e destinazione del tempo nuovo*, Lupetti, Milano 2004.
[309] Cfr. G. Parotto, *Sacra officina. La simbologia religiosa di Silvio Berlusconi*, Franco Angeli, Milano 2007.
[310] Un'ipotesi che è possibile ritrovare in F. Cordelli, *Il duca di Mantova*, Rizzoli, Milano 2004 e in M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, cit.
[311] F. Boni, *Il corpo rifatto della politica*, in N. Vallorani (a cura di), *Dissolvenze*, Saggiatore, Milano 2009, pp. 36-37 [corsivo aggiunto].

rendere più validi «i tradizionali rituali della rappresentanza»[312].

Ciò porta a pensare che perfino gli interventi estetici sul suo volto, a causa del lifting del 2004, siano stati interpretati come portatori di ulteriori significati – come si evince dall'analisi che Boni ha fatto di diversi titoli e articoli dei quotidiani – ossia come se il cambiamento di aspetto fisico e facciale si fosse tradotto automaticamente in una nuova fase della sua politica[313]. Nei titoli dei giornali il corpo del leader subisce uno *scivolamento* di senso divenendo metafora *tout court* della politica[314]. Questo suscita il nostro interesse soprattutto dal momento che riteniamo possa essere vista come una nuova dimostrazione del corpo politico come veicolatore ormai primario di un'idea ben precisa delle istituzioni politiche e infine, seppur in modo "diluito", di tacita "ingiunzione" comportamentale da parte del cittadino[315]. E ciò vale ancor di più se riguarda chi è al vertice dell'ipotetica piramide di potere. Attraverso il corpo del capo muta addirittura il modo di concepire il corpo del suddito e la sua sessualità, del resto il godimento, come affermato da Slavoj Žižek, è un fattore propriamente politico.

Per il corpo di Berlusconi possiamo adottare i termini utilizzati da Natoli, il quale parla di corpo e potere in cui il primo è al contempo, anche nell'accezione semantica più ampia, «spazio operativo e spazio di operazioni» ossia spazio in cui gli avvenimenti si realizzano. Questo concetto di "operazione" nella sua «valenza funzionale e nella sua portata strategica», agisce sui corpi facendo in modo che «ogni azione, sia pure quella più propriamente singolare, è *riflesso di sistema*»[316].

Per ciò che attiene ancora al corpo normativo, Silvio Berlusconi può essere visto come un leader che procede, anche in politica, nel suo mestiere di media tycoon o, per dirla con Belpoliti, in quello di «fabbricatore di sogni televisivi», attraverso i quali «attiva meccanismi di comportamento simili, o quanto meno li sfrutta ai propri fini»[317]. Siamo su un concetto già ritrovato in pieno ne *Il Caimano* (2006) di Nanni Moretti[318] e anche in questo senso Berlusconi è pienamente un

---

[312] M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, cit., p. 93.
[313] F. Boni, *Il corpo rifatto della politica*, cit., p. 39.
[314] Si porta ad esempio, tra i numerosi che sarebbe possibile fare, oltre allo stesso titolo appena citato del saggio di Boni, anche a un titolo de «la Repubblica» del 17 gennaio 2004: *Quando la politica si fa il lifting*.
[315] Naturalmente al pari di altre forme, forse meno immediate di un'immagine, come gli atti compiuti, il linguaggio retorico e i comportamenti.
[316] S. Natoli, *La verità in gioco*, cit., p. 75.
[317] M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, cit., p. 47.
[318] A poco vale in questo contesto analizzare quest'opera se non rilanciandone la scelta di incentrare la sua lettura di fenomeno, quello del berlusconismo, che non è fatto iniziare nel momento in cui diviene un leader politico, ma molti anni prima, quando lo è già ampiamente nel campo televisivo, nel

corpo normativo, egli cioè crea delle regole comportamentali che se non sono sempre praticate, puntano quanto meno a essere riconosciute come legittime e sono, per rubare dal linguaggio commercial-politichese, *sdoganate* nel campo in cui il leader opera. Riteniamo che in tal senso l'effetto che il suo corpo produce non è troppo diverso da quello preteso da un *testimonial* per le campagne pubblicitarie.

Le immagini attraverso cui Berlusconi si autorappresenta sono la dimostrazione della sua capacità di reggere all'obbiettivo fotografico, di sapersi "mettere in posa", come afferma uno dei primi fotografi ad averlo ritratto, Roberto Roveri[319]. Le immagini successive saranno di Evaristo Fusar, ed esse sembrano mostrarne, piuttosto che uno sguardo in grado di esprimere un «sogno interiore», per dirla con Barthes, la sicurezza e la decisione, un senso quasi di sfida nei confronti dello spettatore che è imposto attraverso uno sguardo che, puntato verso l'obbiettivo, lo "interpella" direttamente. Ma più che lo svelamento di una parte intima del carattere, in queste foto Belpoliti vede una maschera e una "postura attoriale" che lo spingono a ipotizzare anche fascinosi attori a cui l'imprenditore televisivo si sarebbe potuto ispiare (fig. 21): Humphrey Bogart, William Berry, Alain Delon, William Powell[320]. In effetti le pose mostrate scimmiottano quelle delle star e si comprendono i motivi per cui tali immagini creino ancora imbarazzo[321] e si ritorni alla costruzione del corpo attraverso l'immagine e al paragone tra leader e star.

Riappare qui l'idea di un leader che si è "auto costruito" sulla Tv e che grazie a essa è stato "modellato", consentendoci di paragonarlo al fenomeno televisivo del momento: quello dei reality. I reality sono del resto quei luoghi in cui anche ciò che sfuggirebbe al controllo non è solo "realistico", ma è il simulacro ancor più ingannevole della realtà, perché non meno controllato da una attenta regia. Un luogo in cui la scena si fa retroscena e viceversa. Berlusconi è divenuto leader politico con la stessa facilità e velocità con cui, *mutatis mutandis*, uno sconosciuto diviene un personaggio televisivo. Una linea di tendenza comune a chi afferma, come nel caso di Boudrillard, che il cinema si pone al di sopra del reale e la realtà filmata è sempre un simulacro di quella reale.

---

momento in cui accede nel mondo simulacrale dell'immagine.

[319] M. Belpoliti, cit., p. 34.

[320] *Ibid*., p. 42.

[321] L'importanza del controllo delle vecchie immagini si evince anche dal fatto che c'è chi, come fa Miti Simonetto per Berlusconi, cura la diffusione e la ricerca di immagini non ufficiali e poco gradite ai loro committenti, pagandole spesso a caro prezzo. Il passaggio da leader privato a pubblico, avvenuta nel 1994, è stato uno spartiacque nel modo di gestione dell'immagine da parte di Berlusconi: da quel momento ha anch'egli un fotografo ufficiale che lo segue nei suoi spostamenti, anzi, alla bisogna, ha un intero staff di registi, operatori e truccatori che lo seguono anche nelle altre reti Tv extra Mediaset.

Secondo Parsi[322] si verrebbe a creare una sorta di contraddizione, in quanto da una parte il leader deve cercare di aggregare il consenso intorno al progetto sul futuro, limitando in un certo senso il carisma – che del resto risulta paradossalmente già sminuito dalla legittimazione legale e burocratica della leadership – dall'altro è proprio il momento elettorale che legittima il potere nelle democrazie contemporanee. Ed è il crescente peso dei mass media sulla leadership, a far riemergere il carisma come elemento mutante, ambiguo ma sempre dominante, dal momento che la democrazia è strettamente legata al popolo. Il corpo carismatico infatti con il mutare dei media cambia la propria natura ed è sempre più un prodotto dei media, o meglio ancora un corpo che con i media e con una certa condizione di potere ha delle qualità che "chimicamente" edificano il carisma.

Come affermato in precedenza, la deriva che si pone davanti a tutti i leader che cercano di gestire in modo deciso e talvolta spregiudicato la propria immagine carismatica è quello dato dalla confusione che si viene a creare intrecciando spazio pubblico e spazio privato. E in tal senso si può affermare che Bill Clinton e Silvio Berlusconi siano entrambi esempi e attori, seppur con distinzioni molto nette, di questa deliberata confusione tra la scena e il retroscena.

Clinton ha subito il primo tentativo d'*impeachment* "mediatico" con delle modalità che fanno pensare a una rivalsa per il suo uso disinvolto dell'immagine e dei media[323], ricordiamo il suo jogging davanti ai fotografi, i suoi informali *picnic* alla Casa Bianca con i giornalisti, o la forte presenza della sua famiglia nella strategia comunicativa. Berlusconi da par suo – con il controllo dei mezzi di comunicazione che lo mettono a riparo, se non dalle gaffes, quantomeno dalle conseguenze che da esse potrebbero derivare – può legittimamente avere, in una tale ricerca, la funzione d'epitome e di paradigma e, siamo certi che sia facile previsione pensare che il conflitto tra le opinioni sull'immagine del corpo berlusconiano sopravvivranno al suo potere.

---

[322] Per l'intervista di Vittorio E. Parsi si veda in E. Pasini-F. Natili, *Carisma. Il segreto del leader*, Garzanti, Milano 2009, pp. 173-189.

[323] Ricordiamo il "contrappasso" mediatico del suo interrogatorio ripreso dalle telecamere e poi mandato in onda in differita e senza alcun taglio, neppure per le domande e le risposte più indiscrete e intime riguardanti la sua relazione con Monica Lewinsky.

3.4.2 Il riuso dei corpi tra arte e spot.

Il tiranno può controllare la propria immagine pubblica anche quando, come detto per Mussolini (§ 3.3.1), concede degli spazi relativamente liberi al fotografo per "interpretare" con lo sguardo dello straniero la natura assunta dal regime e dal personaggio che lo rappresenta. Ciò che è impossibile da realizzare anche (soprattutto?) per un leader, è fare in modo che la propria immagine non subisca mutamenti e venga riutilizzata in altri linguaggi e per scopi che hanno poco a che vedere con le forme, i fini e i motivi per cui erano state inizialmente prodotte. In un'epoca, infatti, in cui assistiamo all'abbondare di quelle che sono state chiamate *pratiche della replicabilità* – come avviene ad esempio con il *backstage* o il *remake* e con l'ampia varietà delle ibridazioni, ricombinazioni e manipolazioni dei documenti video – accennare a tutte le forme che assume la "ri-mediazione" e la diffusione dei nuovi modi del riuso delle immagini, riteniamo sia assolutamente funzionale al nostro discorso.

Non è un caso che mentre nell'occidente abbiamo la *pop-art* in cui le immagini dei prodotti commerciali e del consumismo divengono dei simboli anche artistici universalmente riconosciuti, nell'URSS degli anni '70 e '80, la rilettura delle precedenti forme assunte dal regime sovietico avvenga attraverso le icone dei leader di un passato ormai lontano come avviene per Stalin, o addirittura "mitizzato" come nel caso di Lenin. Se l'arte occidentale insisteva sulla presenza oramai eccessiva del prodotto di consumo, l'immagine fideistica dei capi sovietici voleva amplificare, sempre attraverso delle "sproporzioni" artistico-visive, la carica ideologica di cui erano stati portatori in vita.

Gian Piero Piretto sottolinea come, dagli anni '70, la *sots-art* (*socialističeskij art* - arte socialista) operava «con i prodotti artistici della cultura di massa real-socialista, con l'accumulazione di propaganda, di ideologia, con il surplus di retorica, proprio come la coeva *pop-art* americana avrebbe fatto con la cultura commerciale e la sovrabbondanza di consumo di beni materiali»[324]. Il modo con cui questo avveniva era quello di mostrare le immagini dei vecchi e "sacri" leader del passato, notissime ovviamente al pubblico sovietico, "decostruendole" e affiancandole ad altre tratte dall'arte antica o, similmente all'arte pop americana, ai prodotti commerciali o ai

[324] G.P. Piretto, *Agonia, morti e resurrezioni del compagno Stalin*, in N. Vallorani, cit., p. 60.

personaggi e supereroi del fumetto[325]. Si irride all'«ossessione staliniana per il classicismo»[326] e alla nostalgia, che ancora promana nella Russia di allora, verso l'arte realistica socialista, ma ciò che a noi interessa è piuttosto la trasformazione che subiscono i corpi dei leader. Riprendendo l'intuizione di Piretto, che parla di tre morti di Stalin, è opportuno sottolineare come in realtà si tratta di tre letture storiche che si traducono in almeno tre differenti usi della sua immagine. Si va dalla morte dell'uomo con qualità eroiche e quasi divine (la sua immagine in vita e subito dopo la sua morte avvenuta nel 1953), al tentativo d'obliare la sua figura e memoria che segue alla denuncia, a partire dal '56 da parte di Nikita S. Chruščëv, dei crimini e del culto della personalità dell'epoca stalinista, per giungere al riuso del suo corpo "resuscitato", in chiave ormai svelatamente ironica, da parte degli artisti degli anni '80-90.

Già il primo "ripensamento" sul corpo del capo morto è accompagnato da un'azione di traslocamento della sua salma che ricorda molto da vicino il corpo scomodo di Mussolini. Il corpo di Stalin nel 1961 è spostato infatti dall'edificio in cui si trovava Lenin a una posizione più defilata, posta tra gli altri eroi dell'Unione Sovietica e alle spalle del mausoleo. Continuava così, con le stesse "consuetudini" adottate precedentemente dallo stesso dittatore, l'opera di cancellazione progressiva delle citazioni e di qualsiasi altra traccia, in primis le immagini della sua esistenza. Identico trattamento riservato a coloro che riteneva suoi nemici: gli era sufficiente un laconico ordine o la cancellazione dei loro volti con i sottili tratti di una penna (che si traduceva immediatamente nel negativo appositamente rovinato nelle parti dei volti), per dare inizio all'oblio (fig. 22)[327].

Nella contemporaneità, però, il riuso dell'immagine dei leader storici, grazie alla notorietà e alla densità dei significati che portano con loro, non si limita alla "traduzione" negli altri linguaggi artistici, in quanto subiscono un ampio sfruttamento

---

[325] Si vedano opere come quella della serie *Realismo socialista nostalgico* (1981-82) di V. Komar - A. Melamid - coloro che coniarono nel '72 il termine *sots-art* - oppure *Marlboro, Lenin e Stalin* (1985) e *Thwip* (1986) di A. Kosolapov, o ancora *Staline et Monroe* (1991) di L. Sokov.

[326] G.P. Piretto, *Agonia, morti e resurrezioni del compagno Stalin*, cit., p. 61.

[327] In tal senso è interessante osservare le immagini di una recente esposizione tenutasi a Trento intitolata *Arte e propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940* in cui sono mostrate due immagini particolarmente significative, la prima delle quali del 1936 (p. 119) che mostra la cancellazione del volto di un ufficiale di aviazione soggetto a repressione e posto a sinistra dello stesso Stalin. La seconda dell'anno successivo (p. 135) ancora più indicativa perché delle otto persone ritratte l'unica ancora visibile è quella del Presidente del Soviet Supremo Michael Kalinin, mentre le altre figure di ufficiali dell'Armata Rossa sono tutte vittime dell'epurazione e dunque dai tratti somatici annullati (A. Baskakov, *Arte e Propaganda nella fotografia sovietica degli anni 1920-1940*, CRAF, Lestans (PN) 2009).

nel campo “reclamistico”. In molte occasioni infatti lo spettatore ha visto nella pubblicità l’utilizzo, di volta in volta, di figure e icone politiche come Mao Tse Tung, W. Churchill, Marx, Lenin, Stalin, Che Guevara.

Si pensi, ad esempio, alla pubblicità della Apple in America con protagonista Gandhi, il quale sette anni dopo nel 2004, in uno spot girato Spike Lee, diventa suo malgrado testimonial della Telecom Italia. E non è la prima volta che il regista newyorkese utilizza immagini di repertorio di leader carismatici per pubblicizzare prodotti di consumo. Già nel 2000 aveva ottenuto l’autorizzazione da Nelson Mandela per usare vecchie immagini per creare un'altra pubblicità: sempre per lo stesso operatore di telefonia (lo spot del 2008 richiama invece delle polemiche sul modo fraudolento con cui la società si rifà con alcune inesattezze ancora una volta al discorso pronunciato da Gandhi a New Delhi il 2 aprile 1947[328].

Un simbolo, invece, della storia inglese come Winston Churchill è divenuto con molte polemiche – in quando riprende la sua celebre frase di resistenza antinazista «let's keep London flying!» – l’immagine di una promozione della Ryanair, così come è avvenuto (sempre per la stessa compagnia) per altri personaggi politici contemporanei come Sarkozy (con l’immancabile Carla Bruni), Gordon Brown, Zapatero e Berlusconi. Ma la pubblicità non ha escluso figure meno note, che per affermazioni o atti sono salite alla cronaca italiana, per limitarci agli esempi nazionali. Si pensi all’immagine del ministro Umberto Bossi con il “famoso” gesto del suo dito medio mostrato durante l’ascolto dell’Inno d’Italia o, in precedenza, all’altro ministro Padoa Schioppa che nell’annuciare «Mandiamo fuori i bamboccioni» è affiancato, nell’annuncio della Ryanair, a una lista di tariffe di volo.

Altri esempi sono quelli di Che Guevara che, dopo aver suo malgrado pubblicizzato dagli orologi ai sigari, dai profumi ai gelati, diventa testimonial della società d’abbigliamento C.P. Company. Ma un caso particolare invece è quello di Mao Tse Tung la cui espressione, in una pubblicità circolata in Spagna del 2008 per delle innovazioni apportate a un suo modello d’auto da parte della Citroën, è trasformata da una smorfia indispettita della bocca. A proposito delle passioni che suscita ancora la figura di un politico come Mao sulla minoranze della comunità cinese del paese iberico, è utile ricordare che quelli immagine fu prontamente rimossa dai giornali.

Si tratta di immagini che nella gran parte dei casi – almeno quelli che hanno per

[328] Si veda a tal proposito http://giovannacosenza.wordpress.com/2008/09/24/povero-gandhi/.

soggetto delle figure autoritarie – ci ricordano quanto scritto da Hannah Arendt in relazione al processo Eichmann[329], e alla capacità che hanno talvolta le immagini di far trapelare quanto di banale ci sia in queste figure. Il tempo e la comunicazione sono dunque in grado di rivelare quanto di ordinario e ambiguo può trasmette il loro aspetto e, di conseguenza, quanto di comico si nasconda nella tragicità dei loro gesti.

Come detto ciò è possibile soltanto con la distanza che da questi personaggi ci separa e dunque con il senno del poi dovuto al distacco temporale, ed è solo con il passare del tempo che si riesce a percepire con chiarezza il lato banale e grottesco di certi personaggi che in vita hanno suscitato tutt'altro sentimento anche se, come si evince da un articolo di Elisabetta Rosaspina per il «Corriere della Sera», questo poi configge con gruppi d'opinione che guardano a quei personaggi con occhi molto meno distaccati. È il caso degli ebrei della Nuova Zelanda che videro, in alcune loro città, comparire «gigantografie di Adolf Hitler con il braccio teso nel saluto nazista e, in mano, un trancio di pizza»[330]. Quell'immagine pubblicizzava la Hell's pizza e conteneva una citazione tradotta dal Führer: *It is possible to make people belive that heaven is HELL*.

Come si comprende siamo al riuso, in questo caso pubblicitario, di un corpo del potere che a rigor di logica subisce una banalizzazione compiuta da parte di un'azienda e in una società che hanno uno sguardo capace di intravedere in quella figura *anche* il suo portato e la sua carica di ridicolo. Il rischio però che al tempo stesso è perfettamente percepito da chi invece è stato vittima di quel personaggio (come in questo caso gli ebrei neozelandesi) è quello di farne o un mostro – come di qualcosa che si pone al di là della condizione "umano", ma che, proprio per questo, collocherebbe questo fenomeno nel campo delle cose irrazionali e non replicabili – oppure pensare a Hitler come a una figura tutto sommato lontana e innocua (un po' come correttamente vede Sorlin – § 3.3.0 – quando guarda all'immagine che in Italia si è sempre data del fenomeno fascista)[331].

---

[329] H. Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2001.
[330] E. Rosaspina, *Da Mao al Che. E la pubblicità si trasforma in gaffe*, in «Corriere della Sera» del 18 gennaio 2008, p. 28.
[331] P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento,* cit., pp. 188-9.

3.4.3 Lo sguardo della contemporaneità

Si è visto come il riuso del corpo di un leader odierno e di un capo del passato parta da lontano – in questa sede abbiamo portato l'esempio di Hitler riletto in vario modo da alcuni registi Sovietici – fino ad arrivare all'arte contemporanea. Accade anche dell'altro, si può vedere infatti come nel cinema, un bandito-leader come Jesse James possa essere liberamente paragonato a un idealista e guerrigliero come Che Guevara. Dall'inizio fino alla morte del protagonista, nel film di Andrew Dominik – *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* (*Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, USA 2007) – i riferimenti visivi con il combattente argentino sono piuttosto evidenti, così come il tentativo, riuscito solo in parte, di metaforizzare attraverso il'immagine del Che lo spirito anarcoide del pistolero nord americano. Ciò che però c'interessa in questa sede è prendere atto dell'esperimento, e ci sembra importi poco agli autori se sia o meno giustificato dalle due biografie, di evocare nel film un personaggio completamente diverso e riutilizzarlo come un modello universalmente noto da cui partire per la costruzione di un personaggio americano della seconda metà dell'Ottocento.

Nulla di nuovo comunque dal momento che le *ri-configurazioni* attuate nella contemporaneità comportano che ci siano anche casi in cui sia il leader stesso a rimodulare il proprio corpo e a renderlo come qualcosa in continuo spostamento. Gli scivolamenti di senso sono continui e si può concepire il corpo come oggetto modulabile. Il leader in tal caso non subisce il mancato "controllo" ma è egli stesso a indirizzarlo, e con il mutarsi del senso muta anche la codifica e l'analisi decostruita delle immagini. Il corpo del leader è reso pregnante dal suo essere perno formale di ogni discorso e forma testuale e ciò ne fa anche il centro del discorso ideologico. Una dimostrazione di come le influenze reciproche tra cinema e politica, tra mondo dello spettacolo e spettacolarizzazione del potere (e di conseguenza l'inestricabile intreccio tra finzione e realtà) trovino terreno fertile nel trattamento riservato alle figure più note, quelle appunto dei leader[332].

---

[332] Si pensi a come Marco Belpoliti, nel suo studio sulle foto di Aldo Moro scattate durante il rapimento, interpreti queste immagini come se si trattasse di una comunicazione pubblicitaria e insieme come quelle più "vere" di Moro. Lo studioso esamina le polaroid di Moro diffuse dalle Brigate Rosse per testimoniare della sua prigionia e del suo stato in vita, la prima del 19 marzo 1978, tre giorni dopo il sequestro, e l'altra di venerdì 21 aprile. Nella prima lo statista appare con il volto stanco e rassegnato, la testa reclinata e il colletto della camicia sbottonato. L'effetto perseguito è quello di abbassare un uomo di potere al ruolo di uomo comune, quasi fosse un sovrano detronizzato,

Questo fenomeno è più frequente di quanto si creda. Pensiamo a come l'immagine del Duce sia stata spesso fatta derivare da quella di un attore coevo Erich von Stroheim[333] o quanto meno comparata a quella del Maciste di Bartolomeo Pagano[334]. Oppure a tutti gli esempi accennati in precedenza come la strategia comunicativa, da vere "star", messa in atto dai presidenti statunitensi come Bill Clinton o George W. Bush[335], o il rimando continuo e reciproco tra Hirohito e Hitler con la star Chaplin, o le imbarazzanti immagini da divo cinematografico con cui Berlusconi si fa ritrarre tra la fine degli anni '70 e inizi '80[336]. Tutti esempi dell'intreccio e dell'influenza continua tra il potere e il divismo senza contare i passaggi tra i due campi, per ricordarne un paio per noi tra i più famigliari: Ronald Reagan da attore a Presidente USA o, inversamente, Irene Pivetti da Presidente della Camera a presentatrice Tv.

L'influenza della comunicazione del leader però ha soprattutto degli effetti indiretti, condiziona cioè in particolare l'idea della società che attraverso i mass-media viene veicolata, ed è anche questo aspetto a suscitare il nostro interesse. E il corpo del leader attraverso cui il potere si esprime non è stato immune da quest'utilizzo e ciò in un'epoca in cui, come afferma Marco M. Gazzano, «i media sono stati usati come strumento di dominio, di guerra, di disinformazione e/o di rifiuto della comunicazione: proprio nel continuo dichiararsi l'esatto contrario». E in particolare le televisioni «pubbliche e private, generaliste e "di nicchia", occidentali o islamiche che siano, hanno fondato il loro potere eccitando gli istinti più arcaici e primordiali dell'essere umano»[337]. Le figure del potere si limitano a mostrarsi come uno strumento per suscitare nello spettatore delle passioni, le quali, naturalmente,

---

cogliendolo in una posa della sfera privata, quasi intima. Il 21 aprile i giornali riportano una sorta di meta-fotografia, in cui Moro tiene in mano una copia della Repubblica del giorno 19, il titolo è «Moro assassinato?». Secondo le indicazioni di Barthes e di John Berger, Belpoliti decifra per noi il messaggio deliberato dei fotografi carcerieri e quello sotterraneo che Moro ci indirizza attraverso lo sguardo rivolto all'obiettivo (cfr. M. Belpoliti, *Le foto di Moro*, Nottetempo, Roma 2008).

[333] Si veda A. Cappabianca, *L'immagine estrema: cinema e pratiche della crudeltà*, costa & nolan, Milano 2005.

[334] In tal senso per comprendere le connessioni iconografiche tra Mussolini e Maciste può essere utile guardare la recente (2009) edizione video con allegato cartaceo del *Maciste* girato nel 1915 da V. Dénizot e R.L. Borgnetto e restaurato nel 2006 dalla cineteca di Bologna.

[335] Ci riferiamo, ad esempio, a quando G. Bush sceglie di fare un annuncio – relativamente alla guerra che si combatteva della fine vittoriosa delle ostilità in Iraq (sic) – scendendo da un jet dopo essere atterrato su una portaerei.

[336] Senza dimenticare la *Gerarchia* simbolica (corpo con altri/corpo solo) o il fuggire dalle immagini che ne mostrino quella che egli considera una carenza fisica come l'altezza. L'*escamotage* adottato dal leader italiano è, come detto, di derivazione cinematografica e televisiva.

[337] M.M. Gazzano, *Le strategie della politica e quelle dell'arte: la "video arte" come crogiuolo critico dei media contemporanei*, testo della relazione esposta al XIV Convegno Internazionale di Studi Cinematografici "Cinema e politica", Roma 14-17 dicembre 2008, e di prossima pubblicazione su «Bianco&Nero».

fanno riferimento a delle “semplici” sensazioni se non addirittura, per usare la distinzione di Deleuze, al sensazionale[338].

È complesso comprendere fino in fondo come si formi un’ideale[339] e come possa avvenire l’adesione da parte degli individui a quell’idea. Di certo, al di là della conoscenza e competenza, un ruolo fondamentale è giocato dall’impulso - anche in senso psicanalitico - di aderire a ciò che sollecita in noi delle istanze irrazionali e inconsce e la figura dei leader, al di là del ricorso o meno a termini quali carisma, gioca in tal senso un ruolo fondamentale.

Prendiamo ad esempio quanto detto da Elisabetta Pasini a proposito di Obama, la quale parla di un’immagine carismatica per così dire contraddittoria, basata per certi versi su una retorica piuttosto forte, quella del “Yes We Can” che crea un’equivalenza tra la realtà dello schiavismo – le lotte intraprese dai neri afroamericani per liberarsi dalla marginalità razziale – e la condizione dei recenti immigrati alla ricerca di una nuova terra e di una prospettiva certa di vita. Una retorica che fa, al pari di qualsiasi effetto di carisma, presagire la volontà di realizzare progetti di grande portata, che affondano le radici in disegni che superano le possibilità individuali per farsi destino comune. Nel “discorso” – anche visivo – di Obama c’è il suo back-ground familiare: il suo corpo dalle origini “miste” e multiculturali, la sua famiglia allargata, l’esotismo del suo luogo di nascita, la sua educazione inglese. Un “carisma debole”, così lo definisce la Pasini

> perché fluido, leggero, oscillante, che può essere fatto di grandi picchi ma anche di cadute improvvise; un carisma che non impone una visione ma che indica una strada, che non esclude o separa ma che mette insieme energie, collega, oltrepassa confini, e dà spazio potenzialmente anche ad altre interpretazioni; un carisma che non si fonda sulla ossessione personale per il potere e sulla centralità di un ego particolarmente ingombrante, ma insegue piuttosto una energia collettiva, un progetto, un sogno, nel quale il personaggio può correre il rischio, alla fine, anche di perdersi[340].

Cambia dunque la percezione del leader in un’epoca in cui i mezzi di

[338] Si pensi all’immagine sanguinante di Berlusconi reiterata di continuo dopo il ferimento del dicembre 2009. Ce ne sono stati di cambiamenti nel giornalismo televisivo dalla rovinosa caduta, del tutto oscurata dalla Tv, del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi alla Scala di Milano nel giugno del 1959 e le immagini, cinquant’anni dopo, del premier ferito sempre nella città meneghina!

[339] Intendiamo “ideale” nel suo senso più ampio ossia qualsiasi cosa che sia in grado di suscitare, per dirla in sintesi, attese, passioni e utopie.

[340] E. Pasini, «Il Sole 24 Ore» del 06/06/2008.

comunicazione come *You Tube*, *Wikipedia* e più in generale i *social networks* sono in grado di diffondere un'idea individuale traducendola in progetto collettivo. Ci troviamo di fronte a continui slittamenti di paradigma sulla comunicazione del potere dovuta anche ai profondi cambiamenti d'opinione che si operano nel corpo sociale. Dei mutamenti che i leader stessi hanno difficoltà a gestire e che comportano una rimodulazione continua degli obbiettivi. In tutto questo il controllo del corpo e della sua immagine conferma la sua centralità in una società che fatica – non meno degli stessi leader – a prendere le misure alla logica (anch'essa sempre sfuggente) del funzionamento dei media.

IMMAGINI

Fig. 1

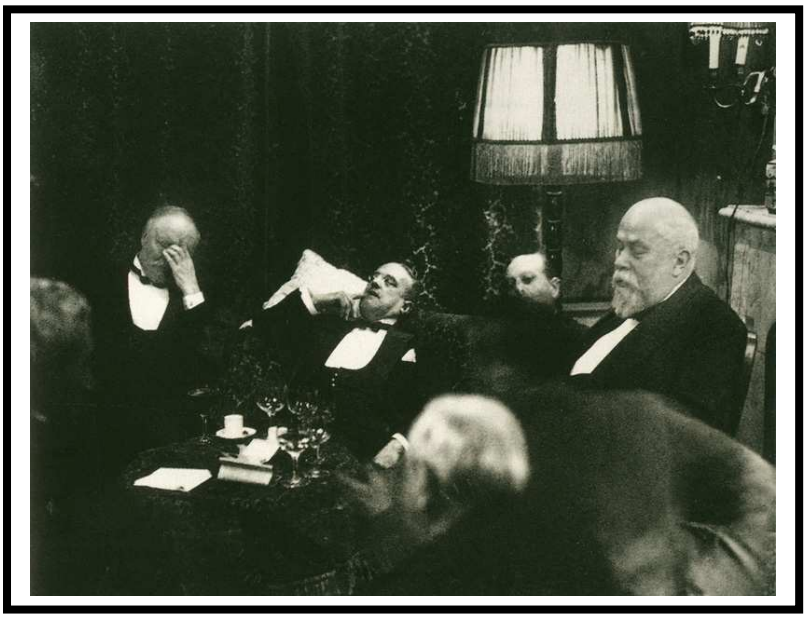

Fig. 2

Fig. 3

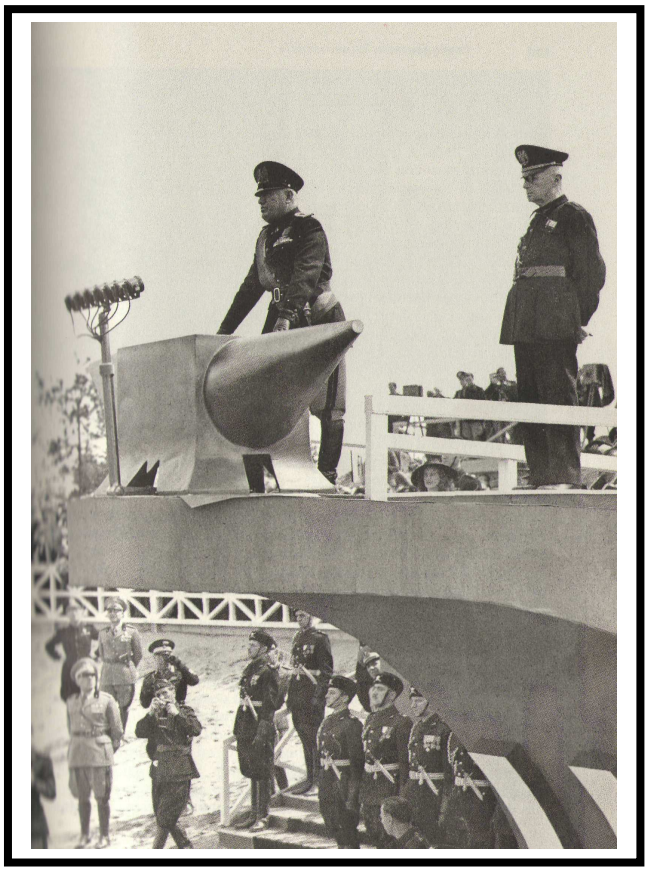

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 9

Fig. 11

Fig. 12

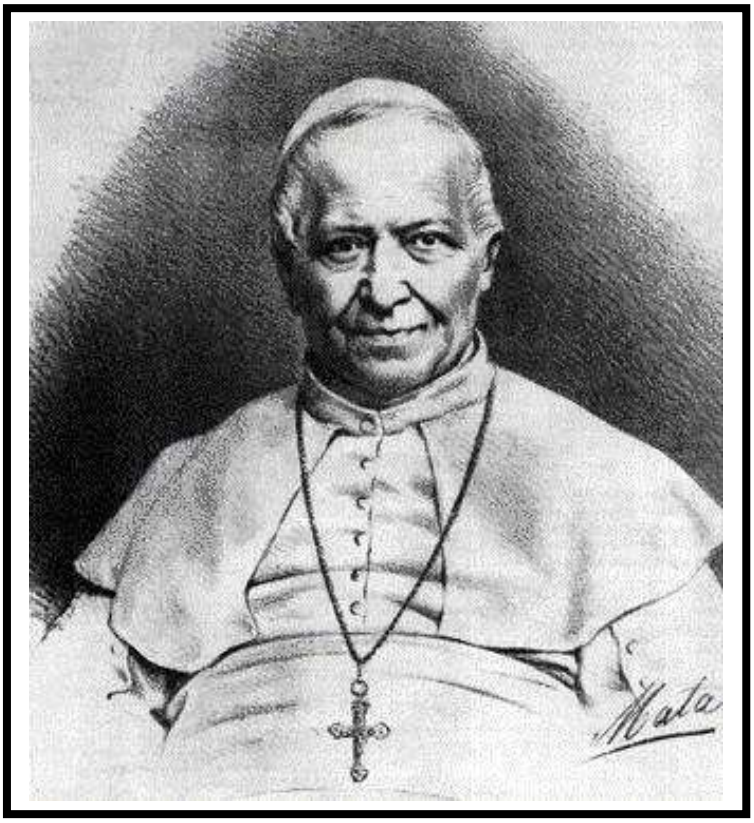

Fig. 13

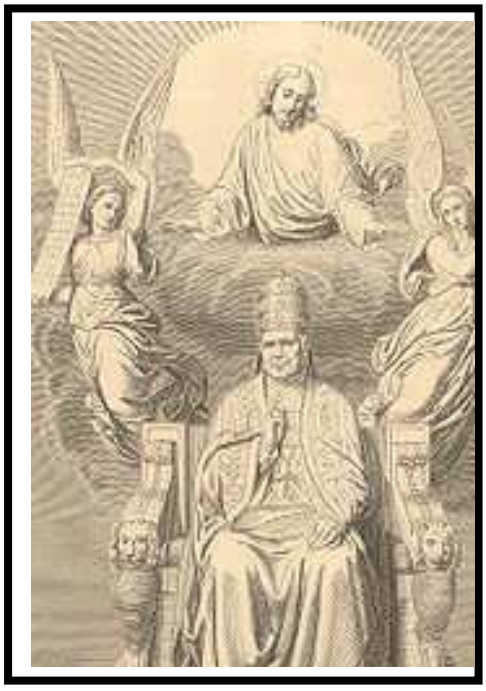

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

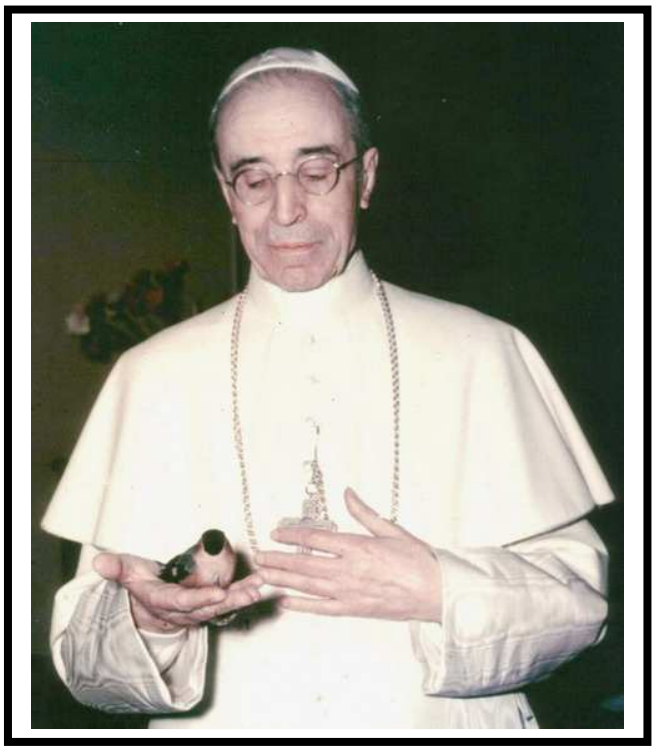

Fig. 18

Fig. 19

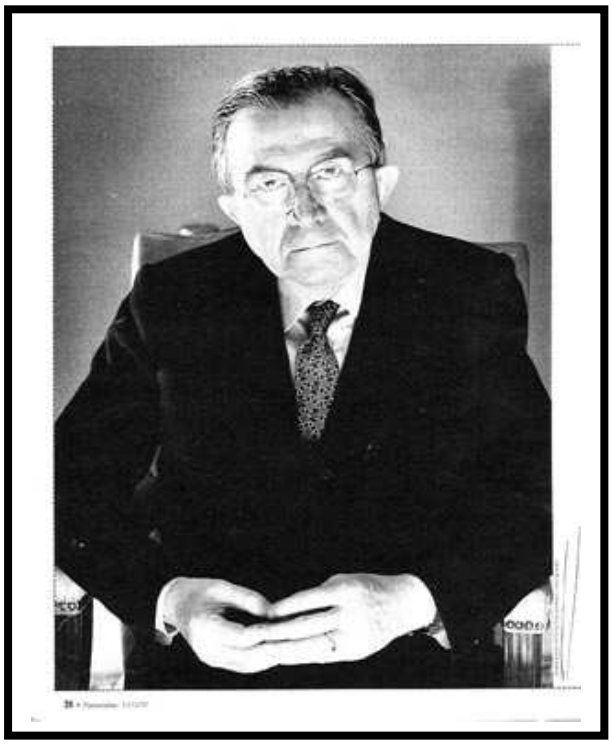

Fig. 20

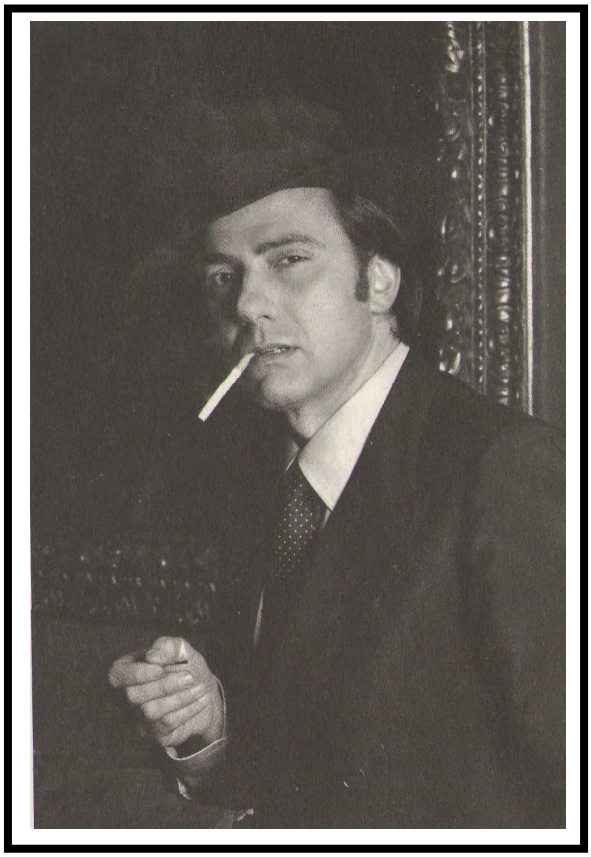

Fig. 21

Fig. 22

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Un mondo d'immagini*, «Cinematografie», n. 8, Transeuropa, Ancona 1995.

AA.VV., *L'informazione deviata. Gli inganni di mass media nell'epoca della globalizzazione*, Zelig, Milano 2002.

AA.VV., *L'Italia del Novecento. Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Einaudi, Torino 2005.

AA.VV., *Mash Up Television*, «Link», n. 7, 02/2009.

Accame V., *La pratica del falso. Vecchi e nuovi misfatti in nome della cultura: dai falsari dell'arte ai falsari delle comunicazioni di massa*, Spirali/Vel, Milano 1995.

Acidini Luchinat C., *La Grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IV., *Forme e modelli*, Einaudi, Torino 1982.

Amaducci A., *Anno zero. Il cinema nell'era digitale*, Lindau, Torino 2007.

Arendt H., *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2001.

Argyle M., *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale* (Londra 1975), Zanichelli, Bologna 1992.

Arevolo De R. S., *Redorici episcopi Zamorensis […] Speculum vitae humanae […] intermixto de brevitate vitae pontificum Romanorum*, Francoforte 1689.

Aumont J., *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991.

Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella cultura medievale e rinascimentale* (Mosca 1965), Einaudi, Torino 1979.

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

Bene C., A Boccaperta, Einaudi, Torino 1976.

Bertetto P. Lo specchio e il simulacro, Bompiani, Milano 2007.

Baskakov A. (a cura di), Arte e Propaganda. Fotografia sovietica degli anni 1920-1940, CRAF, Lestans (PN) 2009.

Baudry J.L., *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalite* (1975) in Id., *L'effet cinéma*, Albatros, Paris 1978.

Bauman Z., *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2008.

Bazin A., *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1973.

Bazzola A.-Monteverde A.M. (a cura di), *Le arti multimediali e digitali*, Garzanti, Milano 2004.

Benjamin W., *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

Bellour R., *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005.

Bellour R., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondatori, Milano 2007.

Belpoliti M., *La foto di Moro*, Nottetempo, Roma 2008.

Belpoliti M., *Il corpo del capo*, Guanda, Parma 2009.

Bernardi S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

Bertetto P., *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

Bertetto P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.

Bertozzi M., *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008.

Bettetini G., *La simulazione visiva*, Bompiani, Milano 1991.

Bisoni C., *Le masse, la lotta di classe, i gesti gramsciani*, in «Close up», a. XII, n. 23, dic. 2007-mar. 2008,

Boltanski, L., *La retorica della figura*, in Bourdieu P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.

Boni F., *Il corpo mediale del leader*, Meltemi, Roma 2002.

F. Boni, *Il corpo rifatto della politica*, in N. Vallorani (a cura di), *Dissolvenze*, Saggiatore, Milano 2009.

Bordini S. (a cura di), *Videoarte in Italia. Ricerche di Storia dell'Arte*, Carocci, Roma 2006.

Bordwell D.-Thompson K., *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Il Castoro, Milano 2003.

Bourdieu P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.

Bottai G., *Diario 1935-1944*, Rizzoli, Milano 1982.

Burch N., *Lucernario dell'infinito*, Il Castoro, Milano 2001.

Burke P., *Testimoni oculari*, *Il significato storico delle immagini*, Carrocci, Milano 2002.

Bursi G., *Quei suoi tre incontri*, in «Cineforum», a. 45 (2005), n. 450.

Calvino I., *I ritratti del Duce*, in Id., *Eremita a Parigi*, Mondadori, Milano 1996, pp. 211-224.

Calvino I., *Difendo "La caduta di Berlino"*, «Cinema Nuovo», n. 120-121, 15 dic. 1957.

Cannistraro P.V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.

Canova G., *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000.

Cappabianca A., *Artaud*, L'Epos, Palermo 2001.

Cappabianca A., *L'immagine estrema: cinema e pratiche della crudeltà*, costa & nolan, Milano 2005.

Caroli F., *Il volto di Gesù*, Mondadori, Milano 2008.

Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Torino 2005.

Cavalli L., *Carisma. La qualità straordinaria del leader*, Laterza, Bari 1995.

Cavazza N., *Comunicazione e persuasione*, il Mulino, Bologna 1997.

Ceriani G., *Il senso del ritmo*, Meltemi, Roma 2003.

Chessa P., *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Mondadori, Milano 2008.

Chomski N., *Il potere dei media*, Vallecchi, Firenze 1994.

Costa A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.

Costa A., *I padri fondatori: Lumière e Méliès*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino 2002.

Costa M., *Della fotografia senza soggetto*. *Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, costa & nolan, Genova-Milano 1997.

Curtis G., *Lo sguardo negato. Alterazioni dell'immagine audiovisiva*, ETS, Pisa 2007.

Curtis G., *Identità defigurate. Il corpo rilevante*, in Ottai A. (a cura di), *Passages. Drammaturgie di confine*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 109-149.

De Blasio E., *Marketing politico*, in D.E. Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009.

Debray R., *Lo Stato seduttore*, Editori Riuniti, Roma 1993.

Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.

De Concini E., *Il Frate volante. Vita miracolosa di san Giuseppe da Copertino*, Edizioni San Paolo, Milano 1998.

De Gaetano R., *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996.

De Gaetano R., *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1999.

Del Buono O., *La debolezza di scrivere*, Marsilio, Venezia 1987.

Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

Deleuze G.-Guattari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006.

De Paz A., *La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica*, Clueb, Bologna 1993.

Derrida J., *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2009.

De Vincenti G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.

Diodato R., *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Dondero M. G., *Fotografare il sacro*, Meltemi, Roma 2005.

Durandin G., Il *grande imbroglio: le manzogne della propaganda e della pubblicità*, Dedalo, Bari 1984.

Dusi N., *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino 2006.

Dusi N.-Spaziante L., *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.

Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

Ejzenštejn S.M., *Stili di regia*, Marsilio, Venezia 1993.

Ejzenštejn S. M., *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1992.

Eugeni R., *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Isu, Milano 1999.

Faccioli D.-Mazzei G., *Fotografia tra cronaca e arte*, Cedam, Padova 2004.

Fagone V., *L'immagine video*, Feltrinelli, Milano 2007.

Fiorentino G., *Dalla fotografia al cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001.

Floch J.-M., *Identità visive. Costruire identità a partire dai segni* (Parigi 1995), FrancoAngeli, Milano 1997.

Fontanille J., *Figure del corpo*, Meltemi, Roma 2004.

Foucault M., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

Foucault M., *Potere-corpo*, in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

Freund G., *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1974.

Gadamer H.G., *Verità e metodo. Vol. 1: Lineamenti di una ermeneutica filosofica*, Bompiani, Milano 2001.

Gadda C.E., *Lettere agli amici milanesi*, Il Saggiatore, Milano 1983.

Galignano C., *Il cinema*, in AA.VV., *Il frate volante. San Giuseppe da Copertino nella cultura e nella memoria*, Manni, San Cesario di Lecce 2003.

Gaudreault A., *Il ritorno del pendolo: storia di un ritorno in forza…della Storia*, in G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001.

Gazzano M.M., Il *cinema dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie moderne,* Quattro Venti, Urbino 1999.

Gazzano M.M. (a cura di), *Cinema, arti elettroniche e intermediali*, «Bianco&Nero», 554/555, sett. 2006, CSC/Marsilio.

Gazzano M.M., *Le strategie della politica e quelle dell'arte: la "video arte" come crogiuolo critico dei media contemporanei*, XIV Conv. Int. di Studi Cinemat. "Cinema e politica", Roma 14-17 dicembre 2008.

Gentile E., *Il culto del littorio*, Laterza, Bari-Roma 2001.

Ginzburg C., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1992.

Giovagnoli A., *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2005.

Girlanda E., *Il cinema digitale*, Audino, Roma 2007.

Giusti S., *La caverna chiara. Fotografia e campo immaginario ai tempi della tecnologia digitale*, Lupetti, Milano 2005.

Goffman E., *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Anchor Books, 1967; tr. it., *Il rituale dell'interazione*, il Mulino, Bologna 1988.

Guarino P., *Politica in breve*, in Pezzini I. (a cura di) *Trailer, spot, clip, siti, banner*, Meltemi, Roma 2002.

Hegel. W.F., *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Ignatieff M., Sontag S., Todorov T., (et al.), *Troppo Umano. La giustizia nell'era della globalizzazione,* Mondadori, Milano 2005.

Imbasciati A-Margiotta M., *Compendio di psicologia*, Ed. Piccin, Padova 2004.

Jaubert A., *Commissariato degli archivi. Le fotografie che falsificano la storia*, Corbaccio, Milano 1993.

Jost F., *Realtà/Finzione. L'Impero del falso*, Il Castoro, Milano 2003.

Knickerbocker H.R., *Diagnosi dei dittatori*, intervista a Jung, in W. McGuire, R.F.C. Hull (a cura di), *Jung parla. Interviste e incontri*, Adelphi, Milano 1995.

Kristeva J., *Holbein's Dead Christ*, in Id., *Black Sun: Depression and Melancholia,* Columbia University Press, New York 1989.

Landowski E., *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999.

Latini G., *Forme digitali*, Meltemi, Roma 2007.

Laura E.G., *L'anima religiosa del cinema. Le iniziative dei cattolici*, in Piersanti A. (a cura di), *Cento anni di biennale e di cinema: la presenza della chiesa*, EdS, Roma 1996.

Le Bon G., *Psicologia delle folle*, TEA, Milano 2004.

Le Goff G., *Documento/Monumento*, voce di Enciclopedia, vol. V, Einaudi, Torino 1978.

Leyda J., *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano 1964.

Liebovich L., *The Press and the Modern Presidency. Myths and Mindsets from Kennedy to Election 2000*, Praeger, Westport CT 2001.

Linfield, S., *Usi e abusi del fotogiornalismo*, in «Lo straniero», n. 34, aprile 2003.

Lischi S., *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005.

Luzzatto S., *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino 1998.

Luzzatto S., *«Niente tubi di stufa sulla testa». L'autoritratto del fascismo*, in AA.VV., *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. Il potere da Giolitti a Mussolini*, Einaudi, Torino 2005, pp. 117-201.

Macrì T., *Il corpo postorganico*, costa & nolan, Genova-Milano 1996.

Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Marrone G., *Corpi sociali*, Einaudi, Torino 2001.

Menarini R., *Il cinema politico in Italia dalla fine della prima repubblica al voto post-ideologico*, in «Close up», a. XII, n. 23, dic. 2007-mar. 2008.

Menduni E., *I media digitali*, Laterza, Bari 2007.

Meneghello L., *Bau-sète*, Rizzoli, Milano 1988.

Meyrowitz J., *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985; trad. it. *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1993.

Mitchell W., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Univ. of Chicago, London-Chicago 1986.

Mignemi A. (a cura di), *L'Italia s'è desta. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa fra fascismo e democrazia,* Gruppo Abele, Torino 1995.

Mignemi A., Lo *sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Mirzoeff N., *Bodyscape. Art, modernity and ideal figure*, Routledge, Londra 1995.

Mirzoeff N., *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2002.

Monteleone F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1995.

Morris J.D., *Sguardi del Novecento. Cinquant'anni di fotogiornalismo*, Le Vespe, Pescara 2000.

Mussolini B., *Storia di un anno. Il tempo del bastone e della carota*, Mondadori, Milano 1944.

Natoli S., *La verità in gioco*, Feltrinelli, Milano 2005.

Navarra Q., *Memorie del cameriere di Mussolini*, Longanesi, Milano 1946.

Odin R., *Il cinema amatoriale*, in G. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. V, Einaudi, Torino 2001.

Ottai A. (a cura di), *Passages. Drammaturgie di confine*, Bulzoni, Roma 2008.

Palazzeschi A., *Tre imperi…mancati. Cronaca (1922-1945)*, Vallecchi, Firenze 1945.

Paravicini Bagliani A., *Il corpo del papa*, Einaudi, Torino 1994.

Parotto G., *Sacra officina. La simbologia religiosa di Silvio Berlusconi*, Franco Angeli, Milano 2007.

Pasini E.-Natili F., *Carisma. Il segreto del leader*, Garzanti, Milano 2009.

Pescatore G., *Il narrativo e il sensibile. Semiotica e teoria del cinema*, Hybris, Bologna 2001.

Perrotta M., *Il format televisivo*, Quattroventi, Urbino 2007.

Pezzini I. (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti e banner. Forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma 2002.

Pezzini I., *Immagini quotidiane*, Laterza, Bari-Roma 2008.

Piccardo C.-Quaglino G.P., *Scene di leadership. Come il cinema insegna ad essere leader*, Cortina, Milano 2006.

Piretto G.P., *Agonia, morti e resurrezioni del compagno Stalin*, in N. Vallorani (a cura di), *Dissolvenze*, Saggiatore, Milano 2009.

Poli F. (a cura di), *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano 2006.

Pozzato M.P., *La pittura di Francis Bacon nel videoclip Radio*, in Dusi N.-Spaziante L. (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.

Pozzi E., *Il corpo malato del Leader. Di una breve malattia dell'on. Bettino Craxi*, «Sociologia e ricerca sociale», n. 36, Franco Angeli, Milano 1991.

Pravadelli V., *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Pravadelli V., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007.

Ramonet I., *Propagande silenziose. Masse, televisione, cinema*, Asterios, Trieste 2002.

Renier G.J., *History. Its Purpose and Method*, Allen & Unwin, London 1950.

Rizzoni G., *La democrazia al cinema. I dilemmi del costituzionalismo in cinque film*, Meltemi, Roma 2007.

Rodowick D.N., *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008.

Rosaspina E., *Da Mao al Che. E la pubblicità si trasforma in gaffe*, in «Corriere della Sera» del 18 gennaio 2008.

Rosenstone R., *History, memory, documentary*, in «Cineaste», n. 17/1, a. 1989.

Rubiu V., *La caricatura*, Sansoni, Firenze 1973.

Saba C., *Arte in videotape*, ASAC/Silvana Ed., Venezia 2007.

Sakkara M.-Morani F., *Il cinema al servizio della propaganda, della politica e della guerra*, Spada, Roma 2005.

Scannell P., *Media events*, «Media, Culture & Society», n. 17, 1995.

Schwarz A., *«Fotografia del Duce possibilmente con l'elmetto»*, in Mignemi A. (a cura di), *Propaganda e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, Ed. Gruppo Abele, Torino 1995.

Sciascia L., *Todo Modo*, Einaudi, Torino 1974.

Sciascia L., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989.

Settimelli W., *Storia avventurosa della fotografia*, Effe, Roma 1976.

Simmel G., *Sull'intimità*, Armando, Roma 1996.

Somaini A. (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Sontag S., *Sulla fotografia*, Einaudi, 1978.

Sorlin P., *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento,* La Nuova Italia, Milano 2001.

Sorlin P., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999.

Sorlin P., *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino 2003.

Stoichita V.I., *Visionary experience in the golden age of spanish art*, Reaktion Book, Londra 1995; tr. it.*, Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Roma 2002.

Vallorani N., *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, Saggiatore, Milano 2009.

Vanoye F., *Cinéma et récit I. Récit écrit récit filmique*, Nathan, Paris 1989.

Viganò D.E., *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero*, Effatà, Cantalupa (To) 2002.

Viganò D.E. (a cura di), *Pio XII e il cinema*, EdS, Roma 2005.

Violi P., Lorusso A.L., *Semiotica del testo giornalistico*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Volli U., *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1992.

Zagarrio V., *Cinema e Fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.

Zagarrio V., *Cine ma tv*, Lindau, Torino 2005.

Zannier I., *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, La Nuova Italia, Roma 1993.

Zevi A.C., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2006.

Weber M., *Wirtschaft und Gesellschatt*, Tübingen 1980 (1922); trad. it. citata in, *Economia e società*, a cura di P. Rossi, 5 voll., Milano 1980.

Weibel P., *L'immagine intelligente: neuro cinema o cinema quantico?*, in *Future Cinema nel dossier Cinema, arti elettroniche e intermedialità*, a cura di M.M. Gazzano, «Bianco&Nero», n. 554/555, CSC/Marsilio, 2006, pp. 95-102.

FILMOGRAFIA

Allen W., *Zelig* (*Zelig*, USA 1983);

Carmelo B., *Nostra Signora dei Turchi* (It. 1969);

Benigni R., *La vita è bella* (It. 1997);

Belloccio M., *Buongiorno, notte* (It. 2003)

Bertolucci B., *La commare secca* (It. 1962);

Bertozzi M., *Predappio in luce* (It. 2008)

Blasetti A., *Ettore Fieramosca* (It. 1938);

Borgnetto R.L- Dénizot V., *Maciste* (It. 1915);

Browning T., Freaks (Id., USA 1932);

Chaplin C., The Great Dictator (Il dittatore, USA 1940);

Čiaureli M.E., *Kljatva* (*Il giuramento*, Urss 1946);

Čiaureli M.E., *Padenie Berlina* (*La caduta di Berlino*, Urss 1949);

DeMille C.B., *The King of Kings* (*Il re dei re*, USA 1927);

De Sica V., *Miracolo a Milano* (It. 1951);

De Sica V., *L'oro di Napoli* (It. 1954);

Dmytryk E., The *Reluctant Saint* (Cronache da un convento, Italia/USA 1962);

Dominik A., *Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (*L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford*, USA 2007);

Ejzenštejn S.M., *Ivan Groznyi* (*Ivan il Terribile*, URSS 1944);

Ferrara G., *Il caso Moro* (It. 1986);

Forgács P., *The Maelstrom: A Family Chronicle* (Ung.-Olanda 1997);

Germi P., *Divorzio all'italiana* (It. 1962);

Howard R., *Frost/Nixon. Il duello* (Usa 2008);

Lumiere A. e L., *Papa Leone XIII* (Fr.1896);

Moretti N., *Il caimano* (It. 2006);

Novelli E., *Mi consenta. I politici e la tv* (Rai 3, 10 agosto 2007);

Petri E., *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (It. 1970);

Petri E., *La classe operaia va in paradiso* (It. 1971);

Petri E., *Todo modo* (It. 1976);

Petrov V., *Stalingradskaya bitva I* (*La battaglia di Stalingrado - I parte*, Urss 1949);

Renoir J., *La grande illuson* (*La grande illusione*, Fr. 1937);

Riefenstahl L., *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* (Germ. 1935);

Riefenstahl L., *Der Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*, Germ. 1936);

Risi D., *L'ombrellone* (It. 1965);

Rosi F., *Le mani sulla città* (It. 1963);

Rosi F., *C'era una volta* (It./Fr. 1967);

Rossellini R., *Francesco, giullare di Dio* (It. 1950);

Sokurov A.N., *Sonata dlja Gitlera* (*Sonata per Hitler*, Urss 1979-89);

Sokurov A.N., *Molokh* (*Moloch*, Rus.-Ger. 1999);

Sokurov A.N., *Telets* (*Taurus*, Russia 2001);

Sokurov A.N., *Solnze* (*Il Sole*, It./Fr./Rus./Ch. 2005);

Sorrentino P., *Le conseguenze dell'amore* (It. 2004);

Sorrentino P., *Il divo* (It. 2007);

Stone O., *W.* (USA 2008);

Syberberg H.-J., *Hitler, ein Film aus Deutschland* (Ger. 1978);

Tavarelli G., *Aldo Moro - Il presidente* (It. 2008);

Vasulka W., *Art of Memory* (1987);

von Stroheim E., *Foolish Wives* (*Femmine folli*, USA 1921);

Wilder B., *Five Graves to Cairo* (*I cinque segreti del deserto*, USA 1943);

Welles O., *Citizen Kane* (*Quarto potere*, USA 1941).