

Il Divo: 34° commento sulla società dello spettacolo

“Nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso” (Debord, 1967).

CRONOLOGIE

Nel 1977 il governo Andreotti, attraverso il ministro degli interni Francesco Cossiga, emana un decreto di espulsione per Guy Ernest Debord, accusato di fomentare il clima insurrezionale del paese. Debord scrisse: “L’Italia riassume le contraddizioni sociali del mondo intero, e tenta, nel modo che si sa, di amalgamare in un solo Paese la Santa Alleanza repressiva del potere di classe borghese e burocratico-totalitario”. Queste parole indicano, oggi, un’emergenza ancora in corso, in quel paese, l’Italia, che il filosofo francese era solito visitare dopo il luglio del 1957, quando a Cosio d’Arroscia, nell’entroterra ligure, aveva fondato, insieme ad altri intellettuali e artisti, l’Internazionale Situazionista. Debord pubblica nel 1967 a Parigi *La società dello spettacolo*, dieci anni prima della sua espulsione dall’Italia, mentre Aldo Moro è alla guida del governo. Nel 1988 Debord pubblica i *Commentari sulla società dello spettacolo*, dieci anni dopo l’omicidio di Aldo Moro, un anno prima del VI governo Andreotti. Il libro, articolato in 33 commenti che intendono rimarcare dopo vent’anni le profezie del volume precedente, si apre con una citazione di Sun Tzu dall’*Arte della guerra*: “Per quanto critiche possano essere le situazioni e le circostanze in cui vi trovate, non disperate; è proprio nelle occasioni in cui c’è tutto da temere che non bisogna temere niente; è quando siamo circondati da pericoli di ogni tipo che non dobbiamo averne paura; è quando siamo senza risorse che dobbiamo contare su tutte; è quando siamo sorpresi che dobbiamo sorprendere il nemico”. Nel 2008 il fantasma di Aldo Moro appare a Giulio Andreotti ne *Il Divo* di Paolo Sorrentino, riflesso nello specchio del bagno, al termine delle abluzioni notturne. Quando “il divo” si volta, Moro è scomparso, ma il fantasma di Debord è ancora visibile nelle emicranie di Giulio Andreotti, scena d’inizio del film, sorpreso dalla “società dello spettacolo”, a Palermo, il 26 settembre 1995, scena finale del film.

XXXIV

“Lo spettacolo, come organizzazione sociale presente della paralisi della storia e della memoria, dell’abbandono della storia eretto sulla base del tempo storico, è *la falsa coscienza del tempo*” (G. Debord, 1967).

Una stanza bianca lattiginosa. Ingresso di due uomini alla presenza di un terzo. Ingresso di un quarto uomo, che invita due dei tre a lasciare la stanza. Un rumore di fondo, come un ronzio di frigorifero, che aumenta progressivamente di volume mentre la telecamera stringe l’inquadratura su un ventilatore di metallo Kendo. Ne *Il Divo* di Paolo Sorrentino, il primo ritratto del tempo è il primo piano di un ventilatore in una casa californiana in Sicilia. Alcune scene più avanti il ritratto dello spazio sarà un microfono a tutto schermo nell’aula bunker di Rebibbia. Lo spazio e il tempo nella società dello spettacolo sono declinazioni oggettuali a cui ogni divo assegna la propria presenza in differita. Quando il rumore delle pale svanisce, siamo ancora nella stanza. Il pavimento tirato a lucido riflette il movimento di una persona che accede in un secondo vano. La sua identità è nota già dal suo ingresso. Con una giacca colorata, il colletto della camicia sbottonato, Totò Rina, il divo, si mette a sedere su una poltrona. Un istante dopo si alza, la figura è inquadrata tra il torace

e i fianchi, ha le braccia distese sul corpo, i dorsi delle mani allineati. E' una sezione di corpo, non un dettaglio, piuttosto un intero amputato. Un ritratto a suo modo, ma invertito. Questa striscia di corpo, ritratto dell'oggetto sul soggetto, o ritratto del soggetto con l'oggetto, è l'eredità di un secolo di sezionamenti, scomposizioni, mutilazioni, che fanno del corpo di un uomo un manichino nella vetrina dell'inumano. La reificazione dell'essere è la coscienza dell'oggetto prestata al soggetto. 33,3 % cubismo, 33,3 % pop art, 33,3 % cyberpunk. Dai giornali incollati di George Braque ai travestimenti di Cindy Sherman, passando per le piscine di David Hockney. Sintetizzando, gli acrilici con sabbia su tela di Domenico Gnoli. Mentre lo schermo trattiene ancora questa sezione di corpo, il ritratto dell'oggetto e il ritratto del soggetto si allineano con un movimento di camera dal basso verso l'alto, dal bacino verso il volto, fino a trovare la maschera, seconda pelle dell'uomo ed epidermide del divo. Il primo piano del volto di Totò Rina è l'esposizione della maschera come incoscienza del soggetto nello spettacolo della storia. Il primo piano successivo, il volto del divo Giulio, sarà il calco della maschera come falsa coscienza del soggetto nello spettacolo della memoria. Ma lo stato e l'antistato, ovvero il doppio stato di "cosa nostra" e delle nostre cose, per non dire lo stato unico dal doppio volto, non si guardano direttamente in faccia. Il controcampo che segue al primo piano di Rina non trova subito il volto del divo gemello, Andreotti, ma una rappresentazione pittorica. Anche questa rappresentazione è un volto, deforme e primitivo, che collega la maschera e il calco, Rina e Andreotti, rappresentazioni del tempo storico nell'abbandono della storia. Il volto dipinto potrebbe provenire da una mostra di *art brut*, curata da Jean Dubuffet. In queste esposizioni l'artista francese era solito esporre, alla fine degli anni '40, le opere di non professionisti o pensionanti dell'ospedale psichiatrico. "Quei lavori creati dalla solitudine e da impulsi creativi puri ed autentici - dove le preoccupazioni della concorrenza, l'acclamazione e la promozione sociale non interferiscono - sono, proprio a causa di questo, più preziosi delle produzioni dei professionisti" (Jean Dubuffet, *Place à l'incivisme*). Il divo difatti, professionista del potere e dilettante dell'arte, uomo ambiguo per eccesso di mondanità, di una mondanità ecclesiastica che si trattiene sull'avanspettacolo e di una mondanità latitante a tutti nota e a tutti invisibile, è solitario e creativo. Nella società dello spettacolo il divo è oltre lo stato e oltre la chiesa poiché ne incarna il superamento attraverso una forma di potere spettacolare e non istituzionale. Non ha problemi di concorrenza e promozione sociale poiché qualsiasi statura abbia è destinato a non vedere giganti intorno a sé. Nella società dello spettacolo il divo non è al di là del bene e del male, ne incarna semplicemente il rovescio attraverso l'immagine, se è vero che "lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra individui, mediato dalle immagini" (Debord, 1967). Siamo ancora nella stessa stanza. La telecamera è fissa. Adesso al volto rappresentato sulla tela si sovrappone quello del divo Giulio. Attacca il sonoro. Rallenty. Due figure robotiche, Rina e Andreotti, vanno l'una verso l'altra, si raccolgono con le mani le spalle, e poi con le guance le guance, prima a destra, poi a sinistra. Stacco. Tutto quello che abbiamo visto rappresenta tutto quello che non abbiamo mai visto. Ovvero tutto quello che abbiamo visto è reale nella misura in cui non l'abbiamo mai visto. Apologia del pettegolezzo collettivo, la sequenza del bacio tra Andreotti e Rina è, nel medesimo tempo, lo sconosciuto e il conoscibile, l'invisto svelato al cinema nel cuore dell'ambiguo. Ma il linguaggio non si contenta dello svelamento dell'invisto attraverso l'aneddoto preso a prestito. L'invisto non affiora attraverso stilizzazioni progressive ma si espone proprio là dove lo stile collassa, per svelare la parte invisibile dell'immagine. Così la persistenza filmica non scaturisce dall'abilità tecnica ma muove esattamente dal suo oblio nel momento in cui la tecnica è cinema nel suo svolgersi. Sorrentino è un autore contro lo stile, poiché lo stile succede all'espressione filmica come effetto di un'intenzione linguistica

che riformula, nel suo farsi, un cinema possibile. Non è sufficiente esporre lo sconosciuto, il bacio di Rina e Andreotti, è necessario astrarlo della stessa realtà a cui si riferisce, il bacio di due figure che più non rappresentano né Rina né Andreotti. L'immagine che vediamo, il bacio, nel momento in cui la riconosciamo, pur non avendola mai vista nella realtà, si separa dalla nostra memoria ed espone la storia della sua presenza. Non è mai un riconoscimento, di un fatto supposto rappresentato attraverso uno stile, semmai un'anticipazione, di un'immagine posta come visibilità tra memoria mancante e realtà sconosciuta. Questa immagine, infine, non agisce nel senso della rappresentazione, intesa come ritrovamento del conosciuto in altra forma, ma sempre come presentazione, intesa come fondamento dello sconosciuto nella medesima forma. "Una visione diretta e a fuoco è sempre circondata da una zona ricurva in cui del visibile è nascosto, senza per questo essere assente. E non parlo della memoria che rimette in movimento la più banale delle nostre visioni. La visione attuale conserva in sé ciò che è stato visto un istante prima sotto un'altra angolazione" (Lyotard, 2001).

Il Divo è un film attuale, poiché prende nel presente storico la distanza dalla storia a cui si riferisce, e, nello stesso tempo, inattuale poiché, lavorando sull'angolazione tra la storia e la sua scrittura in immagine, usa la memoria come traccia di un tempo senza storia. Il suono della batteria che ritma il movimento dei due divi verso l'intima riverenza, allontana l'angolazione storica dell'aneddoto, il presunto bacio tra la mafia siciliana e lo stato italiano, per muoversi verso il vertice dell'angolo, un'opera pop-rock sul potere in ogni parte del mondo. Spesso nel film il sonoro muove in senso opposto al visivo, come a suggerire uno scavalco tra l'immobilismo della memoria storica, l'apparente staticità di un partito di centro come la Democrazia Cristiana, e la mobilità della memoria filmica, la mondanità reale degli uomini di partito tra festini e auto blu. La sequenza di presentazione della corrente andreottiana è una memorabile variazione sul tema, quello dell'oggetto e del soggetto inscritti in uno spazio. Lo spazio architettonico fa più volte da cornice all'ingresso delle auto e delle figure, ripetizione differente che nel ripetersi riscrive al presente una storia assente. "Ecco la storia che mi sarebbe piaciuto raccontare: che la ripetizione evade dalla ripetizione per ripetersi. Che, cercando di farsi dimenticare, fissa il suo oblio e così ripete la sua assenza" (Lyotard, 2003). La macchina da presa, prima fissa, poi con carrello frontale, poi laterale, poi in campo stretto dal retro, poi in campo più largo dall'alto, incontra e si scontra più volte con la macchina a motore, mentre i personaggi si liberano dagli abitacoli con una grottesca coreografia.

La scena delle auto è preceduta dalla sequenza di omicidi che sintetizzano i fatti storici prima del VII governo Andreotti, il punto da cui il regista sceglie di narrare i fatti. Il film difatti scarta il racconto dell'intera carriera politica del "divo", e si limita ai soli anni '90, in quanto ganglio temporale in cui praticare un affondo che agisce di riflesso sull'intera storia del personaggio. Nella società dello spettacolo il divo è sempre doppio per definizione, divino e mondano. La discrezione con cui il regista tratta in rapida successione i fatti dalla fine dei '70 ai primi '90, gli permette di essere indiscreto, ovvero di dilungarsi con invenzione, proprio nell'arco di tempo, dal VII governo Andreotti fino al processo di Palermo, in cui la storia del divo passa dal divino all'umano, ovvero in cui il protagonista è costretto, per la prima volta nella sua carriera, a dare risposte ai giudici e non solo ordini ai politici. Questo passaggio drammaturgico è avanzato attraverso un inedito punto di vista, tradotto sulla pellicola da due punti di fuga: la soggettiva della moglie Livia durante il concerto televisivo di Renato Zero e lo sguardo in macchina del divo senza più aura nel monologo del bene e del male.

Il divo Giulio è seduto in poltrona con la moglie di fronte alla televisione. Una battuta di Beppe Grillo rapisce una smorfia al paladino della verità divina, aprendo, nella sequenza

successiva, la partita sul dubbio umano, mentre Zero canta *I migliori anni della nostra vita*. Sono gli anni migliori della vita di un individuo quelli che fanno crollare all'istante ogni certezza, quelli che aprono lo sguardo sul baratro di un'esistenza fuori controllo. Il divo stesso ci ricorda, riferendosi ai tempi del rapimento Moro, che ogni reazione incontrollata ci destabilizza poiché è troppo vicina alla nostra umanità. L'esterno del concerto a tutto schermo fa da cerniera alle due scene d'interno che ripetono in immagini le due strofe del ritornello. Nella prima, *stringimi forte perché nessuna notte è infinta*, la moglie Livia prende la mano del marito Giulio. Questa inedita intimità è l'avanzare dell'oscurità nella coscienza della moglie. Nella seconda, *i migliori anni della nostra vita*, la sposa guarda attraverso un piano ravvicinatissimo il volto dello sposo. Sullo schermo sono visibili i pori della guancia del divo e la curva del collo. Questa prossimità è l'evidenza di un oscuro che non può essere attraversato, la notte della coscienza, il dubbio, il terrore. Il divo riprende la distanza nel monologo successivo, distanza come divieto di dubitare sulla volontà di Dio e del potere, quella di perpetrare il male per garantire il bene. "I fatti ideologici non sono mai stati delle semplici chimere, ma la coscienza deformata della realtà, e in quanto tali dei fattori reali che esercitano di ritorno una reale azione deformante" (Debord, 1967). Il monologo deforma il personaggio nel progressivo innalzamento del tono della voce, deforma il divo che, non più mondano né divino, ritorna uomo per un istante, per confermare che nulla di umano appartiene alla spettacolare vita di un divo. Nella società dello spettacolo il reale coincide con il politico e ogni slancio umano è rimosso a priori, come il divo precisa nella sequenza in cui riceve da Evangelisti un orologio in regalo. Per il divo ciò che conta è sempre la marca, mai il gioielliere. Infine è necessario notare come, nella scena che precede il monologo, Sorrentino passi con discrezione dalla scena alla messa in scena, attraverso un espediente che preannuncia il fuori registro del personaggio dall'asse comportamentale dell'intero film. Mentre vediamo Andreotti di spalle alla macchina da presa, nella parte alta dell'immagine entrano in campo quattro spot ancora spenti. Nella scena successiva, il monologo, il divo è seduto su una sedia al centro della stanza, gli spot sono accesi, la luce è abbagliante, quasi in attesa di essere raggiunta dal fragore vocale del protagonista. Nel silenzio che segue la fine del monologo, la luminosità è ancora intensa, poi gli spot si spengono di colpo e il divo è sospeso per qualche secondo in penombra prima che la scena si chiuda. Questa evidente cornice teatrale in aggiunta sottolinea, attraverso l'eccedenza del personaggio deformato, lo spazio di pensiero del regista. E' in questo punto che Sorrentino forza drammaturgia e ritmo filmico in virtù di un ingresso dell'autore a cui il protagonista del film presta il corpo, tra l'accensione e lo spegnimento degli spot. Un'altra forzatura è presente, nella scena precedente, attraverso l'utilizzo del brano di Renato Zero, *I migliori anni della nostra vita*, uscito in anni successivi all'unità di tempo dei fatti girati. Questo calcolato errore temporale spinge l'effetto di finzione verso un'irrealtà che fa saltare la coincidenza tra soggetto e soggetto, Andreotti e Servillo, così come tra storia e storia, reale e rappresentata, per ritrovarsi infine in quella parte di memoria che vive nel mezzo. Non più memoria storica, né memoria filmica, soltanto sentimento dell'immagine.

Nella società dello spettacolo infine l'umano è l'eccezione del disumano. Nella parte finale del film, il divo riprende difatti la sua natura divina e terrificata, fino all'ultimo primo piano, in cui con sguardo impassibile separa il vero dal falso, lasciando implodere nell'indeterminato ogni tentativo di verità precedente, attraverso quella schizofrenica successione di "non ricordo" che anima il processo di Palermo. "Bisogna ricordare che se il titolo di umano può e deve alternarsi con l'indeterminazione innata e la ragione costituita o costituentesi, lo stesso vale per quello di inumano. Ogni educazione è inumana poiché porta con sé obblighi e terrore" (Lyotard, 2003). Il gioco dell'umano e dell'inumano è una partita con il

potere. Al potere della storia subentra il potere delle immagini, come precipitato reale di un esperimento non politico. E al potere delle immagini storiche subentra il potere delle immagini cinematografiche, come soluzione astratta di un esperimento vitale senza tempo.

NOTA

Guy Ernest Debord è morto suicida la notte del 30 novembre 1994, a sessantadue anni, nella sua casa di Champot, villaggio dell'Alta Loira, dove si era ritirato in completa solitudine. Giulio Andreotti vive ancora nella sua casa di Roma, e la domenica solitamente riceve le persone comuni, o meglio spende il suo tempo con tutto ciò che non è legato alla politica. Sembra che possa parlare per tre ore senza dire nulla di significativo, come racconta in un'intervista il regista del film. Una volta Debord ha detto: "Quello che so fare meglio, è bere". Andreotti lo immagino un po' impacciato con il calice in mano, come quando brinda per la candidatura al Quirinale di fronte alla mozzarella di Mondragone. Forse è questa la causa per cui, ogni tanto, durante le abluzioni notturne, ha delle allucinazioni. Spero che dopo questo piccolo scritto Debord non prenda il posto di Moro, non fosse altro per non scomodare l'intellettuale francese, a cui va tutta la mia stima.