



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Le forme del discorso politico nel cinema italiano contemporaneo: *Il Divo* (2008) di Paolo Sorrentino¹

Massimiliano Coviello

1. Riconfigurare l'archivio della storia politica italiana

Prima ancora della comparsa sullo schermo dei titoli di testa, *Il Divo* (Paolo Sorrentino, 2008) presenta al suo spettatore un breve glossario italiano. Suono assente, su uno sfondo nero compaiono, a caratteri bianchi, le voci del glossario, ognuna delle quali è accompagnata da una concisa quanto efficace definizione: Brigate Rosse (B.R.), Democrazia Cristiana (D.C.), Loggia P2, Moro Aldo. Il glossario funge da breve prologo del film mostrandoci, a grandi linee, i suoi antefatti e alcuni dei suoi principali protagonisti di cui verranno messe in scena le vicende. Il titolo del film compare poco dopo, ma questa volta al testo si accompagna l'immagine, anzi, esso si inserisce all'interno di un montaggio alternato che lega insieme alcune delle principali stragi avvenute in Italia tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta: l'assassinio del giornalista Carmine Pecorelli (1979), detto Mino, fondatore del settimanale OP (Osservatorio Politico Internazionale), la morte dei banchieri Roberto Calvi (1982) e Michele Sindona (1986), l'omicidio del generale dei carabinieri, da poco trasferito in Sicilia, Carlo Alberto Dalla Chiesa e della moglie (1982), quello dell'avvocato Giorgio Ambrosoli che si occupò della liquidazione della Banca Privata Italiana (1979), l'assassinio di Aldo Moro (1979), la strage di Capaci in cui persero la vita Giovanni Falcone, la moglie e parte della scorta (1992).

Fin qui il film sembra costruire una riproposizione abbastanza fedele degli eventi storici e politici che macchiarono di sangue il capitolo conclusivo della Prima Repubblica, che terminò con Tangentopoli e la fine dei grandi partiti di massa. Ma già dal montaggio tra testo e immagini con cui viene costruito il prologo "stragista", sembrano emergere alcuni segnali di incoerenza rispetto a questa prima strategia rappresentativa. Infatti, l'uso di effetti speciali per svincolare le tracce grafiche dai loro limiti di orientamento e linearità, forzandone le componenti plastiche di natura topologica e facendole interagire con il resto della sostanza visiva di cui si compongono le singole inquadrature rientra, a mio parere, in un progetto di scardinamento delle modalità di costruzione tipiche del film documentario o del film di inchiesta. Per quest'analisi non è di stretta pertinenza inquadrare *il Divo* all'interno di un preciso genere². Piuttosto metterò in evidenza alcune delle modalità formali e le loro ricadute sul piano del conte-

¹ Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna, 23-25 ottobre 2009.

² Sulla ridefinizione dei generi all'interno del cinema italiano contemporaneo Cfr. Roy Menarini, "Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano", in *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, a cura di Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi, Le Mani, Recco 2009, pp. 42-50.

nuto, con cui si producono specifici effetti di testualizzazione. Ancora una precisazione riguardo alla sequenza analizzata. Se la natura referenziale delle immagini girate da Sorrentino è chiaramente finzionale poiché non si tratta di immagini di repertorio, anche l'ontologia dell'immagine cinematografica sembra perdere la sua importanza proprio perché non è pertinente considerare il valore testimoniale, politico e storico, sulla scorta di un legame imprescindibile tra la "realtà" e l'immagine cinematografica³, quanto piuttosto rinvenire un *discorso testimoniale* che è costruito dal testo d'analisi e che poi, eventualmente, si propaga all'interno di altre forme discorsive. In questo senso la sociosemiotica, di cui questo intervento cercherà di riprendere alcune delle metodologie di analisi, virandole all'interno di un testo a caratteri estetici, analizza le strategie discorsive e i loro meccanismi di traduzione all'interno dei testi che costruiscono e ridefiniscono costantemente la semiosfera⁴. Attraverso l'analisi del testo cercherò di mettere in evidenza i modelli di costruzione del discorso politico e il loro rapporto con la memoria collettiva.

2. Fare i conti con la storia: il fantasma di Moro

Il Divo sfrutta differenti modalità di testualizzazione della storia politica italiana, con l'obiettivo di riattivare e rielaborare la memoria di eventi relativi al periodo compreso tra il VII Governo Andreotti e l'inizio del maxiprocesso per associazione mafiosa svoltosi a Palermo contro lo stesso Andreotti (1992-1993). Bisogna sottolineare che a livello diegetico non assistiamo alla pedissequa riproposizione di eventi ed esistenti, né ad una loro ricostruzione con l'obiettivo di valutare le colpe o smascherare presunti colpevoli, ovvero di mettere in campo le modalità discorsive tipiche dell'inchiesta o dell'indagine storica⁵. Piuttosto, il film costruisce il suo discorso sulla storia politica italiana attraverso una messa in discussione costante dei testi che la hanno precedentemente veicolata o che ne sono parte integrante, in una tensione costante tra documentazione e rilettura analitica di un passato traumatico.

È il caso emblematico degli inserti audiovisivi in cui si "dà voce" alle lettere scritte da Aldo Moro durante la sua prigionia ad opera delle Brigate Rosse. Le lettere non sono riprodotte nel loro contenuto originale ma subiscono delle modifiche funzionali ad inasprirne i toni e accentrare le responsabilità su Andreotti. Un primo elemento figurativo rilevante è lo spazio all'interno del quale appare la figura dello statista: dal portabagagli della Renault 4 (Fig. 1) in cui viene ucciso, alla "prigione del popolo" (Fig. 2), fino al bagno privato di Andreotti (Fig. 3), si tratta sempre di spazi angusti, che sottolineano il suo statuto di prigioniero.

³ Per una critica al concetto di ontologia dell'immagine sia sul piano filosofico che su quello dell'analisi del testo filmico Cfr. P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007, pp. 11-50.

⁴ Sulla centralità dei concetti di testo e di strategia discorsiva in ambito sociosemiotico Cfr. G. Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino 2001, pp. XIX – XXVII.

⁵ Lo storico Miguel Gotor ha messo in evidenza, in suo articolo uscito sul quotidiano "La Stampa", le ragioni di un interesse della ricerca storica nei confronti del film: "La forza dell'opera scaturisce dalla frizione tra lo zelo documentario e il surrealismo dei personaggi, tra le 11 lauree honoris causa affisse alla parete e i Telegatti tutti in fila a registrare l'egemonia culturale e politica di un'Italia ormai televisiva. Per questa ragione il dibattito sul film andrebbe sottratto alla perenne tenzone tra colpevolisti e innocentisti, giustizialisti e difensori a oltranza dell'uomo politico. Sorrentino non giudica, ma vuole raccontare. In effetti, questo non è un film contro Andreotti, ma su Andreotti come metafora del potere italiano, sulla noia e sulla solitudine del potere, e sull'obbligo che il pubblico ha di rispecchiarsi in esso, perché non ne è affatto estraneo, anzi. In realtà, nella pellicola di Sorrentino c'è più Fellini che Rosi, più Petri che Rossellini, e il grottesco documentario, cinico, graffiante, disincantato, appare l'unica risorsa credibile per mettere in scena l'eterno teatro dei caratteri e delle maschere italiane, la sola forma di dissenso possibile." Cfr. M. Gotor, "Il Grande Concimatore", *La Stampa*, 31 Aprile 2008.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Il sonoro della voce, metallico e ricco di interferenze, costituisce anch'esso una componente essenziale dell'allestimento figurativo di queste sequenze. La voce di Moro, dai toni perentori e accusatori, appartiene a una registrazione su nastro magnetico che viene riavvolto e azionato ogni volta che la figura dello statista appare sullo schermo. Quella di Moro è una presenza incompleta: la fonte sonora delle sue parole resta *off* anche quando il suo corpo è in campo, segno evidente di una figura che non possiede alcuni dei tratti necessari a definirlo come soggetto⁶. Questo espediente sonoro produce un effet-

⁶ L'unica eccezione a questa modalità rappresentativa è la sequenza del bagno in cui le labbra di Moro (Fig. 3) si muovono per mimare la voce, che però mantiene i toni "metallici" della registrazione.

to di ritorno, di riemersione del passato, che ricalca i tratti aspettuali tipici della ripetizione dell'evento traumatico: duratività – presentata sotto i tratti di ossessività e di incompiutezza – e imperfettività⁷. Nella fenomenologia della memoria proposta da Paul Ricoeur si tratta di una memoria censurata⁸, ossia impedita in quanto il ripetersi dell'evento si sostituisce all'assimilazione memoriale e il trauma si configura come una rottura dell'equilibrio necessario tra ricordo e oblio. Ecco allora che i giorni della prigionia di Moro non vengono “evocati” attraverso il ricordo volontario di uno dei personaggi o per mezzo di una narrazione extra-diegetica. Moro appare attraverso dei flashback e si impone sulla scena proprio nei momenti più difficili della gestione del potere non in quanto ricordo che attivamente viene richiamato alla mente ma come presenza fantasmatica che non può e non vuole essere obliata. Un passato che non passa, e che ripropone allo spettatore l'impossibilità di un'assimilazione dell'evento anche a livello della memoria collettiva⁹.

Le apparizioni momentanee di Moro producono sugli altri personaggi degli effetti patemici che sono in sintonia con i caratteri traumatici evidenziati in precedenza. Il personaggio di Andreotti è costruito secondo una struttura che ricalca i tratti principali della maschera grottesca, così come si è sviluppata all'interno del cinema politico italiano tra gli anni Sessanta e Settanta¹⁰. Una maschera caricaturale in cui si mettono in evidenza i dettagli per esagerarli: non solo i particolari fisici come la gobba che non gli permette di “stare dritto” sulla sedia, ma anche i tic, come il modo di gesticolare e di camminare, nonché le modalità enunciative (il divo Giulio utilizza sempre delle battute, sembra conoscere solo l'ironia). La maschera andreottiana non rilascia alcuna espressività se non quelle già fissate: il suo volto non è quindi un rivelatore dei moti dell'animo, non permette di figurativizzare la passione se non quel-

⁷ Per una rilettura in chiave semiotica del concetto di trauma, Cfr. A. Mengoni, “Accumulare prove. Trauma e lavoro memoriale in Muriel di Alain Resnais”, in *Racconti della memoria e dell'oblio*, a cura di Angela Mengoni, Protagon, Siena 2009, pp. 187-231. Dal punto di vista semiotico è pertinente sottolineare il modello aspettua le soggiacente al dispositivo traumatico poiché è quest'ultimo ad influenzare la distribuzione delle figure, in particolare quella di Moro, lungo la superficie discorsiva del testo filmico, *Ivi*, p. 197.

⁸ Cfr. P. Ricoeur, *La memoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000; trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003, pp. 100-115.

⁹ Sul passaggio dalla patologia traumatica della memoria soggettiva alla dimensione collettiva del trauma Cfr. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, op. cit., p. 114. Con la dovuta cautela che lo sguardo semiotico impone nella definizione del corpus, queste riflessioni possono ricollocarsi all'interno di una prospettiva più ampia per mettere a confronto alcuni dei “luoghi notevoli” della parabola cinematografica del “Caso Moro”. Alcuni film del cinema italiano da quaranta anni a questa parte hanno coniugato la riflessione sulla rappresentazione del potere politico – il cinema dell'impegno politico degli anni sessanta e settanta – alla complessa e travagliata gestione dell'omicidio Moro. Attraverso la rappresentazione di questa tragedia sono proprio le strategie del discorso politico ad essere state evidenziate nei loro meccanismi di funzionamento. Le maschere grottesche del potere in *Todo Modo* (Elio Petri, 1976) praticano, attraverso gli esercizi spirituali, un connubio sinistro tra corruzione politica e pratica confessionale con l'obiettivo palese di individuare e sacrificare il “capro espiatorio” e garantire così al gruppo, alla setta, il mantenimento dei propri privilegi. In *Buongiorno, notte* (Marco Bellocchio, 2003) l'utilizzo delle tracce del passato storico (trasmissioni televisive, le lettere di Moro, estratti dalla storia del cinema) diventano un modello statuaria e non uno strumento operativo per effettuare una rilettura degli eventi. Tracce storiche a cui opporre la “verità rivoluzionaria” – è il caso delle trasmissioni televisive a cui i brigatisti del film rispondono con lo slogan, ripetuto ossessivamente: “la classe operaia deve dirigere tutto” – o con le quali nutrire e giustificare l'azione presente – i filmati in bianco e nero del cinema di propaganda. Cfr. M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 176-192. Scegliendo le estremità di un continuum diacronico ho cercato di aprire una breve riflessione sulle modalità adoperate dal cinema – ma lo stesso si potrebbe fare all'incrocio tra media diversi (Cfr. I. Pezzini, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica del visuale*, Laterza, Bari-Roma 2008, pp. 70-83) – per “nutrire” l'immaginario sociale che si è costruito attorno a uno dei capitoli più oscuri della Prima Repubblica.

¹⁰ Per una riflessione più articolata sul rapporto tra grottesco e rappresentazione del potere nel cinema italiano Cfr. M. Grande, *Eros e Politica*, Protagon, Siena 1995, pp. 67-88; R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 87-97. Per un'accurata disamina storica e formale del grottesco, soprattutto in ambito letterario, Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rebelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

le già previste dalla sua drammaturgia¹¹. Tony Servillo, attore feticcio di Sorrentino che ne *Il Divo* interpreta il personaggio di Giulio Andreotti, indossa una maschera-calco dalla quale non possono “trasparire” le passioni ma solo un insieme di stereotipi che si sono impressi sul volto-maschera. Ma esiste una strategia differente, mi sembra, di “dar figura” a quelle passioni connesse alla dinamica traumatica che la comparsa di Moro innesca¹². Almeno una volta, nel finale, accade una trasformazione della maschera. La sequenza è ambientata all’interno del tribunale in cui sta per incominciare il processo di Palermo per associazione mafiosa. L’imputato entra in aula e, dopo aver salutato i giudici, prende posto. La m.d.p., dopo averlo seguito di spalle, lo inquadra frontalmente con un lento movimento di macchina che passa dalla figura intera, al mezzo busto, sino al primo piano del volto. Al sopraggiungere del suono *off* del nastro (voce e rumori) su cui Moro ha inciso le sue lettere, ossia il suo testamento, si accompagna la cancellazione del suono ambientale e soprattutto la sottrazione cromatica che giunge sino al bianco e nero del volto: la maschera si è trasformata in cadavere pallido (Figg. 4-6).



Fig. 4



Fig. 5

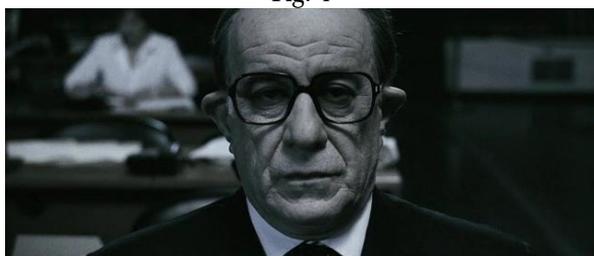


Fig. 6

3. Pratica confessionale e discorso politico: strategie di manifestazione del Potere

Dopo aver affrontato alcune delle modalità di rappresentazione della storia all’interno del film, vorrei ora proporre alcune riflessioni sulla confessione, perché mi sembra essere questa la pratica che meglio di altre mette in luce le strategie che sono alla base del discorso politico “prodotto” dal film. Discorso che a sua volta dovrebbe garantire la gestione della memoria a livello collettivo.

L’esercizio della pratica confessionale si ripete diverse volte all’interno del film. Andreotti confida al suo confessore, Don Mario, mire politiche e paure private, mostrando come l’esercizio della confessione abbia un ruolo centrale nella costruzione del soggetto politico e dei suoi discorsi.

¹¹ Da questo punto di vista è possibile rilevare una differenza fondamentale con la pratica attoriale di Gian Maria Volontè. Pur non interpretando mai la figura di Andreotti, le maschere del potere da lui indossate in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Petri, 1970) e in *Todo Modo* (Petri, 1976) presentano delle “fessure”, laddove il personaggio, un commissario di polizia nel primo film e M (Aldo Moro) nel secondo, è costretto a cedere il posto alla drammaturgia dell’attore che “lo indossa”. In questi interstizi il gioco tra la maschera e l’attore si fa più sottile e la sintassi passionale del volto ne risulta gratificata. Cfr. M. grande, *Eros e Politica*, op. cit., p. 70; R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, op. cit., pp. 89-90.

¹² Per un’analisi dei dispositivi passionali all’interno dei testi letterari e cinematografici Cfr. T. Lancioni, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori Università, Milano 2009, pp.149-152 e pp. 163-168.

Il legame tra dimensione privata e cariche istituzionali non è prodotto soltanto dall'elevata esposizione mass-mediatica del corpo dei politici¹³. Un altro elemento fondamentale per determinare i rapporti esistenti tra costruzione della soggettività ed esercizio del potere all'interno del film è la pratica della confessione, ossia un esercizio privato e intimo di natura religiosa.

In questa sede esporrò brevemente alcune delle riflessioni di Foucault a proposito delle *tecnologie del sé* all'interno delle quali si inserisce anche la pratica confessionale. Lo sguardo semiotico verrà poi esplicitato nell'analisi della sequenza del monologo di Andreotti in cui la confessione si manifesta pienamente come meta-discorso in cui il Potere diventa il valore centrale, se non l'unico, nella costruzione del discorso politico.

Per Foucault il sé è da intendersi come vero e proprio costruito semiotico e culturale, ossia non come dato rinvenibile a priori, ad esempio attraverso l'applicazione della teoria psicoanalitica, bensì come forma di esperienza e di rappresentazione a cui la stessa psicoanalisi ha fornito un modello di costruzione¹⁴. Le diverse forme che la cultura occidentale ha prodotto per costruire una rappresentazione del sé prendono il nome di tecniche disciplinari e sono strettamente connesse all'esercizio del potere. Si tratta di compiere un'evoluzione epistemica del concetto di potere che cercherò di riassumere. Foucault supera la concezione giuridica del potere, che si realizza attraverso le leggi ossia un insieme di divieti, proibizioni e concessioni.

“L'Occidente ha avuto, come unico sistema di rappresentazione, di formulazione e di analisi del potere, il sistema di diritto, il sistema della legge. Credo che sia questa la ragione per cui, fino a tempi recenti, abbiamo potuto analizzare il potere soltanto utilizzando le nozioni elementari e fondamentali di legge, di regola, di sovrano, di delega del potere”¹⁵.

La dimensione deontica del potere, che sanziona il fare del soggetto politico in relazione al dovere, sembra non essere del tutto sufficiente alla comprensione dei meccanismi sociali. A partire da questa insufficienza si sviluppa il progetto foucauldiano di ricostruzione della storia delle tecnologie politiche che hanno avuto come obiettivo non il divieto ma l'assoggettamento¹⁶. Foucault individua, nel periodo storico compreso tra il XVII e il XVIII secolo, due macro-categorie di tecnologie del potere: la disciplina o anatomo-politica e la bio-politica¹⁷. “La disciplina è il meccanismo di potere con cui riusciamo a controllare gli elementi più sottili del corpo sociale, a raggiungere gli stessi atomi sociali, cioè gli individui. Tecniche di individualizzazione del potere”¹⁸. L'educazione, da quella militare a quella scolastica, è “una tecnologia che investe gli individui anche nel corpo, nel comportamento”¹⁹. Perciò Foucault si propone di analizzare quelle forme di potere che agiscono sull'individuo e lo assoggettano. In termini foucauldiani la *singularità somatica* (l'individuo, il singolo) viene a coincidere con una *funzione-*

¹³ Il film reca come sottotitolo “La spettacolare vita di Giulio Andreotti”.

¹⁴ Cfr. P. H. Hutton, “Foucault, Freud e la tecnologia del sé”, in *Un seminario con M. Foucault. Tecnologie del sé*, a cura di L. H. Maritn, H. Gutman e P. H. Hutton, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 113: “Mentre Freud cercava di fornire un metodo per indagare il funzionamento della psiche, Foucault cerca di far vedere come quel metodo stesso sia in realtà un'antica tecnica di costruzione del sé che lungo secoli ha plasmato la mente dall'esterno.”

¹⁵ Cfr. M. Foucault, “Le maglie del potere”, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 3. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998², p. 158.

¹⁶ *Ivi*, p. 160: “bisogna considerare i meccanismi di potere, procedimenti del potere come delle tecniche, come dei procedimenti che sono stati inventati, perfezionati e che si sviluppano continuamente. Esiste una vera e propria tecnologia del potere o, più esattamente, dei poteri, con una loro storia specifica. [...]”

¹⁷ *Ivi*, p. 164: “Il secolo XVIII ha scoperto una cosa capitale: che il potere non si esercita semplicemente sui soggetti, come presupponeva la tesi fondamentale della monarchia, secondo cui esistono il sovrano e i soggetti. Si scopre che il potere si esercita sulla popolazione. Che cosa vuol dire popolazione? Non significa soltanto un gruppo umano numeroso, ma esseri viventi attraversati, comandati e retti da leggi e processi biologici”. Foucault considera la bio-politica come un'evoluzione, un perfezionamento della tecnologia disciplinare in quanto anatomo-politica. Dal comportamento il bersaglio si sposta verso la vita, che diventa l'oggetto di esercizio del potere.

¹⁸ *Ivi*, op.cit., p. 162.

¹⁹ *Ivi*, p. 163.

soggetto. La funzione-soggetto non sarà altro che l'insieme dei dispositivi di rappresentazione e di organizzazione strumentali all'applicazione del potere disciplinare: in primo luogo la scrittura, attraverso la quale si registra, si codifica, si schematizza²⁰. Sorvegliare e punire: il potere disciplinare *proietta* le sue tecnologie (la scrittura, il Panopticon) sul soggetto.

Nel suo studio sulla storia della sessualità, Foucault individua un altro potere disciplinare, la confessione che viene definita come una tecnica disciplinare utilizzata per produrre la verità²¹. Questa disciplina nasce in ambito religioso e poi si diffonde in altri campi della società²². La sua "migrazione" verso altri ambiti di applicazione ha come obiettivo quello di sfruttare l'effetto di individuazione e di assoggettamento (omologazione della singolarità somatica alla funzione soggetto)²³. Produrre la verità su se stessi, Foucault descrive il funzionamento discorsivo e semio-narrativo alla base della pratica confessionale:

"La confessione è un rituale discorsivo in cui il soggetto che parla coincide con il soggetto dell'enunciato; è anche un rituale che si dispiega in un rapporto di potere, poiché non si confessa senza la presenza almeno virtuale di un partner che non è semplicemente l'interlocutore, ma l'istanza che richiede la confessione, l'impone, l'apprezza ed interviene per giudicare, punire, perdonare, consolare, riconciliare; un rituale in cui la verità mostra la sua autenticità grazie all'ostacolo e alle resistenze che deve eliminare per formularsi; un rituale, infine, in cui la sola enunciazione, indipendentemente dalle conseguenze esterne, produce in colui che l'articola delle modificazioni intrinseche: lo rende innocente, lo riscatta, lo purifica, lo sgrava dalle sue colpe, lo libera, gli promette la salvezza."²⁴

Quello della confessione è un *discorso efficace* che ha l'obiettivo di produrre un *effetto di verità* e, di conseguenza, un adeguamento del soggetto penitente al sistema dei valori rispetto al quale egli cerca di conformarsi. Attraverso la confessione si *estrae* dal penitente un discorso, si "estorce la verità" che verrà sanzionata da chi detiene il potere di giudizio rispetto a un sistema di valori. All'"estrazione" della verità segue l'assoluzione, ossia l'assoggettamento dell'individuo all'insieme di regole a cui quest'ultimo dovrà conformarsi²⁵. Agendo sul credere del Soggetto Destinante, il Soggetto del fare dovrà compiere una performance – confessare i propri peccati – al fine di ricevere una sanzione positiva che, sul piano discorsivo, si concretizza con l'assoluzione ottenuta secondo la formula rituale pronunciata dal confessore: "Io ti assolvo". La verità confessata non è libera, bensì sottoposta a un discorso del potere che si propone come tecnica di costruzione e manipolazione del sé²⁶.

²⁰ Cfr. Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973-1974*, Seuil/Gallimard, Paris 2003; tr. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France 1973-1974*, Feltrinelli, Milano 2006², p. 57.

²¹ M. Foucault, *La volontà de Savoir*, Gallimard, Paris 1976; tr. it. *La volontà di sapere. Storia delle sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 54.

²² La confessione, nelle società occidentali, diventa uno dei riti fondamentali per la produzione della verità, almeno a partire dal Medioevo: il sacramento della penitenza viene sancito dal Concilio Laterano nel 1215, per poi diffondersi in moltissimi ambiti della società, Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia delle sessualità 1*, op. cit., pp. 54-55.

²³ *Ivi*, p. 54: "L'individuo si è per molto tempo autenticato in riferimento agli altri e attraverso la manifestazione del suo legame con essi (famiglia, rapporto di vassallaggio, protezione); in seguito lo si è autenticato attraverso il discorso di verità che era capace o obbligato a fare su se stesso. La confessione della verità si è iscritta nel seno delle procedure di individualizzazione da parte del potere".

²⁴ *Ivi*, p. 57.

²⁵ La confessione e i sistemi educativi hanno funzionamenti diametralmente opposti e, al contempo, perfettamente connessi. Infatti, le discipline del potere espungano da ogni parte, sia dall'esterno e che dall'interno, la soggettività. Mentre i sistemi educativi (la disciplina militare, l'educazione nei collegi scolastici) si propagano dall'esterno verso l'interno, proiettando un sistema di regole e di attese sul comportamento degli individui, la confessione agisce dall'interno verso l'esterno, estraendo una verità dal soggetto e imponendo, in seguito, le regole di comportamento da seguire.

²⁶ *Ivi*, p. 56.

Ma quali sono i rapporti tra discorso politico e confessione nella sequenza del Divo²⁷? Come si costruisce questa confessione? E soprattutto perché in essa si esplicita un meta-discorso sul Potere, un discorso che “svela”, porta alla superficie, i meccanismi di funzionamento del discorso politico? La sequenza si pone in un momento centrale dell'intreccio del film: subito dopo l'avviso di garanzia per associazione mafiosa e poco prima dell'interrogazione della giunta del Senato per decidere sull'autorizzazione a procedere nei confronti di Andreotti. Una confessione a cui seguirà un interrogatorio: due momenti in cui il protagonista dovrà difendere la sua verità. Vediamo nel dettaglio come è costruita la sequenza. Nella prima inquadratura il protagonista è girato di spalle, la presenza in campo di una tenda e delle luci di scena denunciano fin da subito il carattere meta-cinematografico della sequenza, una sorta di film nel film, o meglio una sospensione dell'intreccio e, al contempo, una sottolineatura di quanto sta per accadere (Fig. 7).



Fig. 7

Nelle sequenze in cui è in campo Andreotti predomina la frontalità, ottenuta con una serie di lenti movimenti di macchina, dalla figura intera al primo piano del volto. Andreotti occupa costantemente il centro dell'inquadratura, ha le mani giunte, il corpo seduto e il volto rivolto verso la m.d.p.²⁸ (Fig. 8).



Fig. 8

²⁷ Sulla confessione nel cinema di Sorrentino vedi anche l'analisi de *Le conseguenze dell'amore* (2004) in G. Tagliani, “Le conseguenze del vissuto”, in *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, op. cit., pp. 102-103.

²⁸ Non si tratta di un vero e proprio sguardo in macchina poiché il mento è leggermente rialzato rispetto all'asse di ripresa.

Gran parte della sequenza è costruita su un montaggio di campi e contro/campi tra il volto di Andreotti e una serie di immagini che utilizzano gli stilemi dei filmati d'epoca: muti, girati in bianco e nero²⁹, ci mostrano un giovane Andreotti che passeggia al Verano con la sua futura moglie Livia (Fig. 9).



Fig. 9

La scena si libera del confessore che viene incluso all'interno del discorso del penitente, il quale non solo chiama in causa direttamente il sistema di regole a cui vuole conformarsi, ma si spinge oltre, asserendo una condivisione piena tra il suo sapere e quello della legge divina ("Questo Dio lo sa e lo so anche io"). "Le responsabilità" possono essere prese in considerazione all'interno di un discorso politico e perciò sanzionate negativamente attraverso la destituzione dalle cariche istituzionali e la condanna giudiziaria, ma il "mandato divino", di cui Andreotti si fa portatore e interprete anche sul piano dell'azione politica, lo giustifica. In questo modo si assiste al completo adeguamento del Soggetto del fare al sistema di valori (religiosi) del Soggetto Destinante: Andreotti può confessarsi e assolversi³⁰. Si può delineare un'evoluzione della forma della confessione che attraversa tutto il film e che sfocia in questa sequenza. Se nelle scene precedenti non c'era mai stata un'assoluzione, segno evidente che Don Mario, più che essere il confessore, rappresenta un confidente a cui bisbigliare i propri segreti, adesso quest'assoluzione si realizza attraverso un *forfait* del programma narrativo soggiacente alla pratica della confessione. Attraverso il passaggio da una strategia discorsiva all'altra e l'adeguamento al nuovo sistema di valori, il potere politico non si assolve ma si auto-assolve. Le verità enunciate da Andreotti sono inconfessabili al di fuori dello spazio privato della propria soggettività: ad esse, attraverso un esercizio di verbalizzazione caratterizzato da toni drammatici, il soggetto si conforma assumendo su di sé non tanto delle responsabilità – dimensione che richiederebbe un processo pubblico di valutazione delle colpe –, quanto piuttosto conformandosi a una postura del potere che promuove la connivenza, la complicità e che si giustifica sul piano del discorso divino. La complessa conformazione del soggetto si ripercuote nella costruzione della figura di Andreotti all'interno della sequenza. Se il corpo resta immobile, seduto, sottoposto a una forza che preme dall'esterno verso l'interno e che induce la figura alla compostezza e alla sottomissione (la mani giunte, il capo chino, la gobba), un'altra forza si esercita verso l'esterno attraverso la voce, che assume, in un crescendo, tratti di incontenibilità e rabbia. Si genera un conflitto tra le forze in gioco il cui risultato sarà una deformazione temporanea della *forma a riposo*³¹. Alla fine della sequenza, infatti, la figura di Andreotti ritorna al suo equilibrio e si ricompone nella sua postura iniziale, il respiro torna ad essere regolare e le luci si spengono.

²⁹ Gli unici elementi a colori sono i fiori del cimitero.

³⁰ Il Destinante non scompare ma permane all'interno del programma narrativo in quanto gerarchia di valori che, nella struttura figurativa della confessione, può assumere gradi e forme di figurazione variabili. Cfr. T. Lancioni, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, op. cit., p. 159, nota 10.

³¹ Deleuze ha analizzato la pittura di Bacon per indagare le modalità di figurativizzazione di quelle forze che producono delle deformazioni nella Figura. Un esempio di forza deformante in Bacon, contrapposta alle forze di trasformazione, è il grido. Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981; tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2002⁴, pp. 117-126.

Effetti di assoggettamento al potere politico sono anche i comportamenti e le posture di Andreotti: il modo di camminare, di gesticolare, ma anche il tono ironico delle sue dichiarazioni, sono tutte componenti di una retorica dell'immagine del potere politico che il film ascrive a uno dei principali protagonisti della classe politica italiana della Prima Repubblica. "Riempendo" la soggettività andreottiana di questi elementi retorici, si produce un personaggio filmico che è completamente asservito alla macchina del potere politico. In quest'ottica è possibile rileggere anche gli effetti di soggettività prodotti a livello dell'enunciazione. Se la frontalità dei primi piani favorisce un regime di parziale complicità con lo spettatore, a livello verbale si passa dal soggetto collettivo, definito genericamente come "il potere", a una presa in carico da parte del soggetto iscritto nel discorso ("quel potere che per troppi anni sono stato io"). Passaggio che implica un'assunzione, una sottomissione ("Le malefatte che il potere deve compiere per assicurare il benessere e lo sviluppo del paese [...] a tutti i famigliari delle vittime io dico: sì, confesso [...], è stato anche per mia colpa, mia colpa, mia grandissima colpa [...]").

In un testo pionieristico sulla semiotica del discorso politico, Fabbri e Marcarino individuano come orizzonte d'indagine, da affiancare a quello sulle "modalità di organizzazione delle pratiche discorsive" (i discorsi pubblici e mediatici dei politici), anche "un'analisi nella pratica sociale sulle *regole di applicazione delle regole*, quindi sulle condizioni e restrizioni entro le quali i discorsi si programmano e sono orientati secondo una necessità di conservazione del Potere"³².

L'analisi della sequenza ha portato allo scoperto le mire di conservazione del Potere che, a livello discorsivo e semio-narrativo, hanno mostrato la trasformazione della confessione in luogo privilegiato per la comprensione dell'intelligenza politica. Se il programma politico è la lotta per il Potere allora, dal punto di vista narrativo, la modalità del "potere" non sarà tanto strumento pragmatico per passare dalla competenza alla performance, quanto piuttosto un valore in sé da preservare e mantenere a tutti i costi³³. La strategia della tensione si trasforma in "strategia della sopravvivenza". Le stragi mafiose, al pari degli accordi tra correnti e fazioni politiche sono mali minori tollerabili alla luce di un calcolo strategico in cui ogni scelta politica trova la sua giustificazione etica³⁴. Cambiando il punto di vista sulla sintassi e sulla semantica del discorso politico la tensione tra parti sociali e estremismi politici si traduce in stabilità, in una strategia conservativa: ecco come il "potere" del Potere si rafforza, o meglio si preserva.

pubblicato in rete il 29 marzo 2010

³² Cfr. P. Fabbri, A. Marcarino, "Il discorso politico" in *Carte Semiotiche*, n. 1, settembre 1985, La Casa Usher, Firenze, p. 19.

³³ Cfr. G. Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, op. cit., pp. 235-236.

³⁴ Cfr. E. Weizman, *Il male minore*, a cura di N. Perugini, Nottetempo, Roma 2009.