

IL BELLUSCONE

di Dario Cecchi

dario.cecchi@uniroma1.it

(Silvio) Belluscone?

Belluscone (2014) di Franco Maresco è un film enigmatico. Costruito come un percorso nella Sicilia berlusconiana, attraversata da mafie e folklore locale, il film si avvolge su se stesso dato che deve essere ricostruito in fase di montaggio non come un viaggio all'Inferno, bensì come un viaggio alla ricerca del suo Dante: Maresco – ideatore, regista e parziale narratore del film – è infatti scomparso, caduto preda di una crisi depressiva. Tocca allora a collaboratori e amici terminare il film. Tra questi spicca Tatti Sanguineti, a cui è dato il compito in parte di sostituire Maresco come narratore, in parte di istruire il secondo film che si sviluppa a partire dalla scomparsa del regista. Già questo breve e insufficiente riassunto dei fatti principali del film – ma *Belluscone* non è un film che si lascia raccontare a partire da un *plot* – fa capire la complessità che anima questa ultima prova, forse la più importante condotta da solo, di Franco Maresco.

Siamo soprattutto di fronte a una complessità della messa in scena che ci consente di formulare alcune ipotesi sulla progressiva trasformazione che il cinema probabilmente conoscerà negli anni a venire. Non è solo questione, però, di quella che un po' impropriamente ho definito la "messa in scena" di *Belluscone*. Questo termine, tipico più del teatro che del cinema, apparirà già meno inappropriato se si terrà conto della natura profondamente teatrale delle immagini e delle situazioni che Maresco crea. Ai personaggi principali il regista fa dire le loro verità in uno spazio che non è lo spazio della città, di Palermo, e dei suoi dintorni, del suo ambiguo *hinterland* che evoca radici contadine e collusioni mafiose. In questo spazio aperto, fatto dei luoghi a cui il palermitano Maresco appartiene e che vuole raccontare, si svolge buona parte del film. Ma i momenti di testimonianza non si possono svolgere nello spazio aperto della città e dei suoi dintorni. O meglio capiamo attraverso il dialogo tra il regista e Ciccio Mira, il suo Virgilio in questo viaggio, che quando ciò accade è fonte di grave imbarazzo.

Il dialogo si svolge ai margini di una festa religiosa popolare in un quartiere palermitano: Maresco vuole provocare Mira, impresario di cantanti neomelodici e per

questo motivo particolarmente coinvolto in queste manifestazioni, per fargli riconoscere che dietro l'organizzazione di queste celebrazioni c'è sempre la mano della mafia, che ne fa un punto d'onore e di prestigio sociale. A queste domande non si può rispondere in pubblico: bisogna allora creare le condizioni per una confessione "intima", che pure non mancherà di essere molto reticente. E infine occorrerà raccontare la vita dello stesso Mira per permettere allo spettatore di ristabilire i limiti del credito (e del discredito) entro cui è chiamato a riceverne la testimonianza. Lo stesso vale per l'incontro con il senatore Dell'Utri, intimo collaboratore di Berlusconi accusato di esserne il referente presso i circoli mafiosi. È importante notare che l'incontro con Dell'Utri costituisce l'unica sequenza del film in cui la vicenda del Berlusconi reale, e non la proiezione immaginaria e popolare su "Belluscone", emerge come tema del film stesso. La cosa ha tutt'altro che il sapore del ritorno al cuore tematico e documentario del film dopo una lunga digressione di costume, che serviva più che altro a mettere lo spettatore a proprio agio nell'ambiente della Palermo popolare, mafiosa e berlusconiana. Va anche notato che sono i *testimoni* più che gli *attori* dell'azione a essere i veri protagonisti del film. Ciò è vero per l'azione che si svolge tra i neomelodici, napoletani emigrati a Palermo o autoctoni, di cui Mira è agente e mediatore nel senso più ampio del termine; a questa azione di mediazione alla fine dovranno aggiungersi i comici palermitani Ficarra e Picone, i quali riusciranno a far fare pace a due cantanti, lanciando anche un appello a Maresco affinché si faccia vivo, facendo così coincidere per un momento i due piani del film. E va detto che anche l'atto di pace tra i due cantanti è fatto suggellare nel teatro dove Ficarra e Picone stanno facendo le prove del loro nuovo spettacolo. Di nuovo il teatro diventa la *dimensione intermediale*¹ dove far lavorare il senso del film che è, come ho appena detto, più un senso *testimoniale* che un senso *narrativo* (connesso allo svolgersi di fatti) in senso stretto.

Maresco guarda indietro, ma neanche troppo, per ritrovare un medium attraverso cui farci arrivare la testimonianza del film. Il suo teatro non è la tragedia greca o il dramma moderno: è il teatro di posa del cinema o lo spettacolo comico, il cabaret che ormai vive di una commistione naturale in primis con la televisione e poi con il cinema stesso – in questo modo è possibile non tanto risalire a una pretesa autenticità dei fatti narrati, quanto, per usare un'espressione di Pietro Montani, *autenticare le immagini*: in altre parole bisogna far lavorare l'immagine a predisporre un campo d'esperienza, uno spazio dentro

¹ Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

il quale lo spettatore non è chiamato a *capire i fatti*, ma a *sentire il film come una forma di vita*. In questa accezione, forse, *Belluscone* si riconnette al teatro nel senso più alto: è stata la tragedia la prima forma di rappresentazione che non si è limitata a “raccontare storie”, ma ha chiesto al pubblico di partecipare intimamente alla rappresentazione². Dovrò tornare nelle battute finali su questo punto, che è di capitale importanza per l’ipotesi che intendo sostenere e per chiarire come nel caso del cinema, in particolare di un filone di film di cui *Belluscone* costituisce un caso esemplare, non si possa più parlare di partecipazione dello spettatore come di una *katharsis* tragica, ma in tutti altri termini.

Concludo questa breve *ekphrasis* del film concentrandomi sulla sequenza in cui il senatore Dell’Utri è intervistato da Maresco. È una sequenza che ci offre una buona chiave di lettura per capire un buon numero di istanze presenti nel film. Come ho detto, la scena si svolge in un teatro di posa a Palermo. Maresco attiva un dispositivo intermediale nel quale non interessa tanto la sperimentazione di nuove tecnologie, quanto piuttosto si vuole sfuggire ai luoghi comuni sul documentario, i quali sono luoghi comuni, sia detto di passaggio, che hanno spesso a che fare con la pretesa di incontrare l’autenticità dei fatti o delle opinioni delle persone. *Belluscone* non è un documentario né nel senso che si prende la videocamera e si va in giro per Palermo a riprendere quello che accade e a conoscere personaggi, né nel senso che si incontrano i protagonisti della “Storia” e gli si chiede di esporre la verità dei fatti. In questo secondo senso *Belluscone* si distacca completamente da lavori recenti come quelli di Sabina Guzzanti, che hanno invece proprio la pretesa di restituire una verità, o almeno un punto di vista documentato, su fatti ben noti della vicenda politica italiana più recente. Ma *Belluscone* prende le distanze anche, almeno in parte, da un filone di cinema di documentario – chiamiamolo con espressione poco felice “documentario di creazione” – che, per usare la bella espressione di Dziga Vertov, tenta di “cogliere la vita sul fatto” per poi rielaborarla in sede di montaggio secondo una logica aperta e plurale, quella, sempre secondo la lezione di Vertov, di film che non si concludono come “opere”, ma che portano in sé, almeno virtualmente, il principio di “film che producono film”³. Con questo secondo filone di cinema documentario Maresco sembra instaurare un confronto implicito, mentre con il primo marca semplicemente, ma senza accenti polemici, una piena distanza.

² Cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, pp. 279-290; D. Guastini, *Prima dell’estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 77-122.

³ Cfr. D. Vertov, *L’occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

Si prenda il film di Federica Di Giacomo *Il lato grottesco della vita* (2006). La regista segue un gruppo di guide abusive che operano a Matera nella zona dei Sassi. Uno di loro, politicamente “impegnato”, sogna di poter dar vita a un comizio nel quale denunciare i mali di Matera e per estensione del Meridione e dell’Italia intera. Accade invece che quel comizio non si possa tenere, perché si deve tenere un comizio di Silvio Berlusconi, in tour elettorale nel Sud Italia. Mentre con la sua ben nota retorica il leader di Forza Italia andava magnificando i risultati da lui ottenuti al governo, il personaggio seguito da Federica Di Giacomo insorge e dalla piazza contesta da solo le affermazioni di Berlusconi. Ma il capo politico reagisce e comincia a dialogare con la guida abusiva, diventando inconsapevolmente uno dei personaggi del film di Di Giacomo, la quale non manca di segnalarlo nei titoli di coda. L’effetto scenico è notevole. Non è solo un’irruzione dell’attualità nel racconto filmico, ma è soprattutto il film che entra in modo del tutto inaspettato nel tessuto di quella narrazione collettiva che sembra essere ormai la politica. Chissà quanti avranno visto sui telegiornali altre immagini di quel comizio a Matera in cui Berlusconi ha interloquuto con un cittadino che lo contestava dalla piazza. Ma a Di Giacomo interessa mostrare l’altra piazza.

Qualcosa di simile avviene nel colloquio tra Maresco e Dell’Utri. Solo che il regista palermitano vuole mostrare una condizione, a mio parere valida anche nell’esempio della sequenza del film di Di Giacomo, che Maresco tematizza esplicitamente. La scena con Dell’Utri si svolge in un teatro di posa dove il senatore siede su un “seggio” degno della sua posizione, fortemente illuminato dalle luci di scena. Come si poteva immaginare, Dell’Utri mette in scena la tipica omertà siciliana di sapore mafioso: è reticente, non risponde in modo diretto e chiaro alle domande. Sembrerebbe che a un certo punto Maresco sia riuscito a fare breccia nel senatore e a convincerlo a raccontare le verità di cui è in possesso; non dimentichiamo che il bibliofilo Dell’Utri ha esemplarmente costruito il personaggio di custode dei segreti della storia d’Italia.

Su questa caratteristica del personaggio va a innestarsi una trovata di Maresco. Questa trovata diventa, in un certo senso, la matrice dell’intero lavoro di rielaborazione di questo immaginario collettivo palermitano, siciliano e italiano che è Belluscone. Belluscone significa dire e non dire, vivere e lasciar vivere, senza porre mai in questione le regole implicite di questa forma di vita. La trovata di Maresco mira a mettere in luce questo meccanismo, a spogliarlo di tutta la sua mistica; infatti, la mafia che vediamo (o meglio:

che intravediamo) nel film è tutta intrisa di una mistica del potere occulto. È il rapporto con la politica, così come è la benevolenza con i deboli. Non a caso il regista sceglie di raccontare questo mondo dal punto di vista della musica neomelodica – nata a Napoli, ma molto diffusa negli ambienti popolari e della malavita anche a Palermo – e delle feste religiose di quartiere: sono rispettivamente la narrazione epica e la ritualità tipiche di questo mondo. Di fronte a questo affastellarsi barocco di volti e storie Maresco deve fare necessariamente faccia piazza pulita da equivoci, ambiguità, perfino da possibili collusioni involontarie con questo mondo. Non dimentichiamo che Maresco stesso è palermitano e giocoforza si trova costretto a giocare il ruolo di concittadino, se non addirittura di compaesano, se vuole entrare in contatto con questi personaggi. Il rischio è quello di creare il personaggio di un narratore che ammicca contemporaneamente al suo interlocutore e al pubblico, che lascia intendere di sapere, ma di non volere o poter dire ciò che in fondo sia il suo interlocutore che il pubblico già sanno. Questo significherebbe lasciar vivere e operare pienamente nel film la mistica del potere occulto, dandole anche in qualche modo l’avallo di uno sguardo colto, intellettuale e critico (o che almeno ha la pretesa di esserlo).

Per evitare questo avvitemento nel meccanismo barocco della Palermo “bellusconiana” Maresco escogita la seguente trovata: quando sembrerebbe che il senatore Dell’Utri stia per fare vere e proprie confessioni o almeno confidenze sul ventennio berlusconiano e sulle sue personali implicazioni in questa vicenda come stretto collaboratore del “presidente”, proprio allora Maresco manomette il suono della ripresa, mettendo in scena la finzione di un guasto tecnico. Ne segue una scena tragicomica di imbarazzo e di confusione, in cui alla fine Dell’Utri decide di congedarsi. Noi non sapremo quali segreti il senatore possa mai aver rivelato al regista. Né questi, com’è ovvio, si prende la responsabilità di riferirli: per essere smentito una volta uscito il film? Per alimentare la “macchina del fango” delle insinuazioni e delle smentite che nascono, vivono e muoiono tutte nello spazio dei media e contribuiscono a rafforzare l’atmosfera bellusconiana che ci circonda? Maresco non compie solo una manovra di svincolamento che lo preserva – pur restando nello spazio mediatico, che costituisce il terreno di coltura di un film del genere – dalle logiche perversi di questo spazio. Maresco riesce in questo modo a esibire il dispositivo del film in una delle sue manifestazioni eminenti: tale dispositivo potrebbe essere definito come il principio di una fondamentale *diffidenza del narratore* nei

confronti della materia narrativa. È una diffidenza che non si costruisce per via di estraneità ma proprio per via di partecipazione alla materia medesima. Con una metafora biologica si potrebbe dire che Maresco ingenera una lotta “batteriológica” all’interno dell’organismo bellusconiano⁴.

Il senso che lo spettatore ricava da questa sequenza e dal suo mostrare la macchina narrativa del film rinvia alla sensazione che questa macchina non sia affatto una “macchina della verità”: non c’è propriamente inchiesta in *Belluscone*, né ricerca di verità nascoste. Piuttosto la macchina narrativa del film deve arrivare a mostrare la *machina* (in senso teatrale) che è lo stesso mondo bellusconiano. Di più: deve mostrare che l’epilogo e la morale di questo mondo, che si presenta come favola, coincide con il fare esperienza del fatto (se si vuole del “non evento”) che nessun *deus* risolleverà le sorti del dramma sortendo *ex machina* sulla scena del mondo. Non a caso Berlusconi resta solo un’evocazione; vedremo meglio nel prossimo paragrafo di che natura. Non a caso il film inserisce verso la fine l’apparizione di un “nuovo eroe” dell’epos bellusconiano, posto che il primo eroe non è mai propriamente apparso sulla scena: è il Renzi che va da Maria De Filippi, nella sua nota trasmissione popolare (bellusconiana) trasmessa dalle reti Mediaset. Ma è un’apparizione indecidibile, in un certo senso disattivata dal film: Renzi è un nuovo Berlusconi? O rappresenta piuttosto la fine del ventennio berlusconiano? La prospettiva “bellusconiana” messa in luce da Maresco ricolloca tutti questi eventi sotto un punto di vista che revoca la validità delle narrazioni politiche correnti in virtù del suo non opporre alcuna contro-narrazione cinematografica, bensì il puro esercizio critico sulle e attraverso le immagini.

Bellusconis communis

Appare ormai chiaro che il Belluscone del film di Maresco non è né un personaggio storico (o di romanzo) né una maschera prodotta dall’immaginario popolare, come potrebbero essere Arlecchino o Pulcinella. Il richiamo alle maschere tradizionali della Commedia dell’Arte ha alimentato, ad esempio, l’analisi sociologica e antropologica di fenomeni politica come la Lega Nord, vista come il processo di politicizzazione di tratti

⁴ Per la convergenza tra prospettiva biopolitica e prospettiva estetica, in particolare sotto il profilo dell’esemplarità dell’immagine, cfr. P. Montani, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007 (tr. fr. *Bioesthétique*, Paris, Vrin 2014).

percepiti come tipicamente lombardi o settentrionali fissati in alcune di queste maschere⁵. Una simile concezione appare del tutto riduttiva quando si parla di Belluscone. Forse sarebbe più appropriato parlare di *belluscone* piuttosto che di *Belluscone*, pensandolo come un oggetto e non come una persona. Ciò significa non solo ripensare le modalità della “rifi gurazione del tempo” della narrazione: quella *Mimesis III* su cui Ricoeur concentra il carico di transito esperienziale dal tempo del racconto al tempo del mondo⁶. Si è già detto che *Belluscone* sfugge alla cronologia dell’attualità politica italiana, in cui l’emergere della figura di Matteo Renzi corrisponde alla sensazione della fine dell’epoca berlusconiana. Il film sfugge anche al rovesciamento di questa prospettiva secondo l’adagio che vuole che bisogna che tutto cambi affinché nulla cambi (formulato da un altro grande palermitano). Il tempo del racconto di *Belluscone*, come si è detto, *ci sospende in una temporalità nella quale nessun evento può avvenire, nessun dio può risolvere i conflitti sulla scena*. Ma, in virtù di questa sospensione del tempo dell’attualità, il film esercita un potere di rifi gurazione sulla temporalità della politica italiana: ci fa capire qualcosa sul senso di questa temporalità.

Lo stesso può dirsi per il classico meccanismo dell’*identificazione*, che tradizionalmente governa le modalità di partecipazione del pubblico alla rappresentazione sulla scena (al film o a un testo). Hans Robert Jauss ha lavorato a fondo sulle trasformazioni moderne del concetto di *katharsis*, da non intendersi più solo come identificazione con l’“eroe”, ma come la modalità fondamentale di elaborazione del *pathos* prodotto in noi dalla rappresentazione artistica. Jauss mostra come sia un atteggiamento intrinseco della modernità il fatto di lasciare allo spettatore (o al lettore) un ampio margine di libertà nella scelta dell’atteggiamento da assumere di fronte alle imprese dell’eroe: il lettore può assumere un punto di vista ironico, perfino scettico, oppure aderire alla storia narrata. In ogni caso la definizione del senso della narrazione non dipende più dal riferimento a criteri oggettivi di genere, ma alla complessa vicenda della storia della ricezione dell’opera: un criterio *estetico*, dunque, più che poetico⁷. Questa opzione a favore della centralità dell’estetico nella costituzione dell’esperienza

⁵ Cfr. L. Dematteo, *L’idiota in politica. Antropologia della Lega Nord* (2008), tr. it. di M. Schianchi, Feltrinelli, Milano 2011.

⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1 (1983), tr. it. G. Grampa, Jaca Book, Milano 1986, pp. 117-118.

⁷ Cfr. H.R. Jauss, *Apologia dell’esperienza estetica* (1972), tr. it. C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, pp. 38-42; H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1982), 2 voll., tr. it. B. Argenton, il Mulino, Bologna 1987-1988.

artistica dà conto anche del non completo accordo di Jauss con la prospettiva ermeneutica gadameriana⁸. Jauss porta il concetto di *katharsis* sulla soglia dal potersi affrancare dal riferimento necessario a una qualche forma di identificazione con l'eroe quando, in particolare nell'*Apologia dell'esperienza estetica*⁹, individua il suo criterio determinante non tanto nella relazione immaginaria che si instaura tra il personaggio e lo spettatore (o il lettore) quanto, seguendo la lezione kantiana, nella ricerca di una *regola intersoggettivamente condivisa di giudizio*. Il criterio-guida dell'elaborazione estetica del *pathos* prodotto dall'opera d'arte si situa allora al livello del grado e della modalità della *comunicabilità* che regola tale elaborazione.

Un aspetto importante da rilevare, e di cui Jauss si avvede bene, è che una simile riconfigurazione della *katharsis* prodotta da un'opera d'arte non investe solo la dimensione strettamente estetica dell'esperienza artistica: l'estetico di cui parla Jauss si apre alla dimensione etica (e politica) della vita umana. Anche la classica identificazione con un personaggio ha una chiara valenza etica. La possibilità teorizzata da Jauss di concepire l'acquisizione di modelli normativi attraverso l'esperienza estetica anche prescindendo dal riferimento a meccanismi di identificazione diretta, ma mettendo l'accento soprattutto sull'attività di reperimento delle forme per rendere condivisibili tali modelli normativi, consente tuttavia di rafforzare fortemente una prospettiva *moderna* sull'etica (e sulla politica). In gioco ora nell'esperienza estetica è propriamente l'*autonomia del soggetto*, colto nell'atto di *istituire la regola del suo agire*. Il concetto di *katharsis* teorizzato da Jauss, in altre parole, valorizza tutti gli aspetti più decisamente etici e politici, insieme al collegamento di questi aspetti con la sfera estetica, del concetto kantiano di *sensus communis*, che costituisce la regola ideale, non determinabile *a priori*, ma da affermare esemplarmente caso per caso, dei singoli giudizi di gusto che ci troveremo a pronunciare: su questo punto vanno ricordati i §§ 21 e 22, nonché i §§ 39, 40 e 41 della *Critica della facoltà di giudizio*.

Belluscone non ci parlerebbe, dunque, di un personaggio ma di una (perversa) regola etica: non il personaggio Belluscone bensì il belluscone come cifra comune a un'epoca, a un popolo e a un luogo: il *bellusconis communis*. Ma le analogie con l'esemplarità kantiana finiscono qui: lungi dall'essere un modello esemplare (intersoggettivamente

⁸ Cfr. H.R. Jauss, *Estetica della ricezione*, tr. it. A. Giugliano, Guida, Napoli 1988.

⁹ H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 45.

valido) su cui confrontare le nostre azioni e credenze, il belluscone è semplicemente il referente di qualsiasi istanza privatistica che attraversa le vite dei personaggi che popolano il mondo del film di Maresco, dall'impresario amico dei mafiosi alla nutrita scuderia di cantanti neomelodici di cui questi cura gli interessi. Si potrebbe dire che il belluscone rappresenta la perfetta cristallizzazione del senso comune che non funziona più come istanza ideale di comunicabilità, così lo intende Kant, o come insieme più o meno plasticamente modificabile di opinioni e credenze condivise che accomuna una comunità, secondo la comprensione corrente, condivisa anche da parte dell'empirismo (si pensi alla nozione di regola del gusto in Hume). Il senso comune "bellusconiano" va inteso come l'attestazione di liceità di qualsiasi istanza, purché essa rinunci ad affermare un qualche valore normativo. Il belluscone ammette tutto, a patto che avvenga "tra amici", ossia secondo una modalità che nega la dimensione dell'"altro" (e dunque di una differenza che chiede rispetto) secondo la nota formula di Jauss del piacere estetico come godimento di sé nell'"esperienza dell'altro"¹⁰.

Il belluscone funziona perciò non come *sentimento comune* di una normatività condivisa, bensì come *referente puro* di una simile etica senza regole. "Meno male che Silvio c'è", come recita il *refrain* dell'inno del partito di Berlusconi; e non è un caso se anche uno dei cantanti del film di Maresco dedica una canzone al "presidente". Referente puro, dunque, senza alcuna pretesa semantica che inevitabilmente delimiterebbe il campo del consenso possibile. Si rivela necessario allora comprendere il film di Maresco come il punto di crisi dell'esemplarità estetica, più che come una sua possibile ripresa. In questo senso *Belluscone*, sia detto solo di passaggio, si colloca agli antipodi dell'altro geniale film su Berlusconi, realizzato non a caso in tutt'altra temperie culturale e politica, che è *Il caimano* (2006) di Nanni Moretti¹¹. Per comprendere come possa funzionare un simile dispositivo simbolico, in cui evidentemente l'operazione di collegare significante e referente non può contare sulla mediazione della significazione, bisogna trovare dei punti di riferimento in filosofi che abbiano sondato le possibilità di una simile condizione con particolare riferimento alla sfera dell'arte e dell'immagine.

Una simile impostazione è rintracciabile nel lavoro di Jean-François Lyotard, il quale è non a caso uno di quei filosofi che hanno operato una ripresa non convenzionale

¹⁰ Ivi, p. 6, p. 34.

¹¹ Per un'analisi del film di Moretti, cfr. F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano 2013, pp. 203-212.

dell'estetica kantiana¹². Lungi dal voler sostenere un'estetica dell'irrapresentabile, tutta orientata verso la categoria del sublime, come potrebbero far pensare le lezioni che il filosofo francese svolge su questa categoria capitale dell'estetica kantiana¹³, Lyotard pensa a un'estetica capace di superare la contrapposizione tra piacere del bello e piacere negativo del sublime. Oltre questa dicotomia si colloca un'estetica capace di pensare il gioco non risolvibile (ma casomai riattivabile in modo virtuoso) tra astrazione e sensibilizzazione in vista di una presa sempre più salda della "materia" dell'immagine. Questa materia non corrisponde affatto al puro dato sensibile: questa opzione estetica è stata percorsa, ad esempio da Cézanne. Essa però non costituisce un punto definitivo nella storia della ricezione dell'immagine, ricezione che si presta al contrario a continui rivolgimenti. Le stesse posizioni critiche del filosofo francese possono apparire anche molto distanti in ragione di un'intesa frequentazione delle arti visive e dei loro sommovimenti interni¹⁴. Così ad esempio, per restare nel campo del cinema, all'opzione teorica a favore di un cinema "astratto" formulata nel famoso saggio *L'acinema*¹⁵ può essere contrapposta l'interpretazione del lavoro di Andy Warhol che Lyotard svolge nel saggio «Abbozzo di un'economica dell'iperrealismo», che è dello stesso anno, ma che assume posizioni molto lontane da qualsiasi ipotesi "astrattista"¹⁶.

Ai pittori iperrealisti, i quali negli anni Settanta identificano il ritorno a una pura mimesi del reale con la possibilità di una nuova avanguardia, Lyotard oppone il lavoro di Warhol, che solo in apparenza sembra sposare una simile opzione. In fondo i pittori iperrealisti fanno degli oggetti che riproducono ciò che qui ho definito a proposito del belluscone un referente puro: la superficie inscritta pittoricamente non deve rimandare ad altro che all'oggetto riconoscibile attraverso la sua immagine. Nessun valore, se non il valore oggettivo della cosa, deve essere comunicato allo spettatore. Warhol secondo Lyotard compie ben altro lavoro critico attraverso la sua arte. L'interesse per le icone pop

¹² Cfr. J.-F. Lyotard, *Anima minima*, tr. it. a cura di F. Sossi, Pratiche, Parma 1995.

¹³ Cfr. J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, Paris 1991.

¹⁴ Su questo punto è illuminante il volume 1 dei *Textes dispersés* raccolti e ripubblicati da Herman Parret nella serie di scritti estetici di Lyotard, *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*, edita dalle Presses Universitaires de Louvain. Mi sia consentito di rimandare all'edizione italiana del volume 1 dei *Textes dispersés*, di prossima pubblicazione a mia cura, con il titolo di *Rapsodia estetica*, per i tipi della Guerini.

¹⁵ J.-F. Lyotard, "L'acinema", in *A partire da Marx e Freud*, tr. it. di M. Ferraris, Multhipla, Milano 1979, pp. 233-246.

¹⁶ Nella Prefazione a *Rapsodia estetica* Parret parla dell'estetica lyotardiana come di un pensiero che si muove sempre tra "estetica" e "anestetica" dell'immagine. Per un discorso più generale su estetizzazione e anestetizzazione dell'immagine contemporanea, cfr. P. Montani, *Bioestetica*, cit.

e per gli oggetti di consumo può arrivare in Warhol al punto che anche questo artista si limita, come nel caso dei *Brillo Boxes*, a riprodurre in maniera fedele un oggetto. In Warhol, però, il *riferimento alla cultura* del consumo – cosa diversa dalla semplice adozione di un referente – non smette mai di lavorare dietro l’opera di riproduzione fedele del singolo oggetto. L’oggetto riprodotto non sta mai per se stesso nell’opera d’arte, ma è trasformato in *superficie di iscrizione*; e l’artista a sua volta si trasforma in *superficie sensibile* che entra in contatto con la superficie dell’opera. Lo scopo di questo scambio tra tessuti sensibili (l’artista e l’opera) sta per Lyotard nel fatto che Warhol desidera realizzare il desiderio più recondito dell’operaio che nella società dei consumi è diventato classe media: trasformarsi egli stesso nella macchina che produce – e che scarica, secondo una perfetta logica economica – le sue energie pulsionali. Diventare la macchina di questo dispositivo pulsionale costituisce il contrassegno dell’etica paradossale che attraversa l’opera di Warhol: criticare l’economia capitalistica dei consumi senza con ciò rinunciare alle sue attrattive, essere fino in fondo questa macchina per mostrarne il meccanismo¹⁷.

In *Belluscone* Maresco sembra fare qualcosa di non molto diverso. Il belluscone che domina l’intero film sembra essere una perfetta *machina* teatrale che risucchia il suo stesso *deus* (Berlusconi) all’interno del funzionamento del suo meccanismo per portare, infine, alla stessa sparizione del regista. L’unica strategia perseguibile per rendere esperibile un simile meccanismo non può essere allora quella, ormai esautorata di senso, dell’esemplarità. Bisogna al contrario attraversare l’intera superficie del belluscone, senza precludersi nessuna delle esperienze (anche la più ambigua, inverosimile e kitsch) riferibili a questo oggetto del desiderio indefinitamente riproducibile e modificabile. Solo in questo modo questo *referente puro* delle pulsioni può tornare a essere esperito per quello che è: un *significante puro*, il quale non fa altro che interpretare di volta in volta i nostri desideri. Il belluscone non funziona in fondo diversamente dal celebre “sarchiapone” che permetteva a Walter Chiari in una memorabile gag di protrarre all’infinito lo spettacolo ridicolo dell’idiozia e della meschinità che attraversano le relazioni umane. Ma solo con un tale gesto radicale di saturazione l’immagine ci consente di prendere le distanze dall’oggetto perverso e polimorfo dei nostri desideri.

¹⁷ La questione dell’etica delle immagini in età contemporanea richiederebbe un’ampia discussione: mi limito a rimandare a M. Carbone, *Essere morti insieme*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; P. Montani, *L’immaginazione intermediale*, cit.