



I due corpi del Divo

Le maschere del politico:

Andreotti, Thatcher, Elisabetta II

Il lavoro di Toni Servillo nel film di Paolo Sorrentino è paragonabile a quello di due dive come Meryl Streep in *The Iron Lady* e Helen Mirren in *The Queen*? E cosa si nasconde dietro le maschere dei potenti? Quei volti sono un enigma che ritorna costantemente a dispiegarsi per noi spettatori.

Pierpaolo Antonello

Recensendo il film di Steven Soderbergh *Che* (2008), John Patterson, critico di «The Guardian», sottolineava il debito esplicito che la cinematografia internazionale da tempo intrattiene con uno dei generi di maggiore centralità nella storia filmica italiana, il cinema politico: «Per fare un film su Che Guevara che fosse adatto al pubblico americano – scrive Patterson –, Soderbergh aveva pochi modelli da imitare nel cinema hollywoodiano, [...] il migliore esempio per questo tipo di cinematografia si trova nel cinema italiano. Sin dal principio di *Che*, si possono scorgere echi del capolavoro del 1962 di Francesco Rosi, *Salvatore Giuliano*. [...] Assieme a Gillo Pontecorvo, al primo Pasolini, ai Taviani, a Ettore Scola e Valerio Zurlini, Rosi è stato uno delle figure centrali del cinema politico del periodo post neorealista, fra gli anni '60 e gli anni '70, i film di

Il divo



The Queen

Rosi affrontano di petto alcuni episodi chiave della corruzione italiana del dopoguerra, come la morte misteriosa del magnate petrolifero Enrico Mattei (*Il caso Mattei*), o le macchinazioni politiche che hanno circondato il gangster Lucky Luciano, o la corruzione degli organi giudiziari in *Cadaveri eccellenti*. Sono film apertamente politici che hanno come obiettivo diretto lo Stato e le sue istituzioni»¹. Proprio per il costante corpo a corpo con la storia recente, con le amnesie collettive, i rimossi della giustizia, i troppi «cadaveri eccellenti» che affollano il proscenio dell'Italia repubblicana, le repliche in eccesso del modello machiavellico, il cinema italiano risulta così esemplarmente ricco e egemone a livello internazionale (anche quando la lezione politica e ideologica si nasconde tra le pieghe dei generi e dei filoni, come negli spaghetti western o nei poliziotteschi).

A riprova di ciò è il film che negli ultimi anni si è iscritto con maggiore autorevolezza all'interno di questa lunga e influente genealogia nazionale: *Il divo: La vita spettacolare di Giulio Andreotti* (2008) di Paolo Sorrentino, capace di condensare in maniera emblematica molti degli elementi visuali e ideologici che hanno attraversato il rapporto fra potere e storia nazionale, nonché le loro reciproche interferenze a livello rappresentativo. Essendo esso stesso una complessa costruzione ipertestuale, che recupera topoi e immagini stabilizzate della storia dei generi, sia in ambito nazionale (con ampi riferimenti a Rosi, Petri, Leone, Fellini), sia in ambito internazionale (da Scorsese a Tarantino), può essere certamente pertinente posizionare *Il divo* al centro di una costellazione di film storico-politici prodotti negli ultimi anni – da *The Queen* (2006) di Stephen Frears a *Frost/Nixon* (2008) di Ron Howard (entrambi scritti da Peter Morgan) fino a *The*



Il divo



Iron Lady (2011) di Phyllida Lloyd. La tessitura narrativa e cinematografica di questi film può infatti trovare illuminazione dal confronto con il film di Sorrentino e allo stesso tempo ci può permettere di mettere in risalto le peculiarità dell'opera del regista napoletano rispetto al panorama internazionale, peculiarità che rispondono sia alla particolare storia politica dell'Italia repubblicana, sia alla poetica cinematografica di Sorrentino da sempre interessato a indagare e descrivere figure e meccanismi del potere (in senso ampio), in particolar modo «la solitudine, l'arroganza, la tendenza ad instaurare una vita basata esclusivamente sui rapporti di forza»².

Dal punto di vista formale, *The Iron Lady*, ad esempio, deve a *Il divo* varie delle proprie invenzioni espressive e visive: i movimenti di macchina, i close-up su mani, piedi, bocche, sui i segni del potere e della conservazione, sul corpo del sovrano vivisezionato, magnificato in un dettaglio pantomimico, sono tutti sintagmi facilmente riconoscibili in entrambi i film. Una delle immagini più significative del film di Lloyd – la vestizione di una Thatcher che pur nell'immobilità di un corpo reso vulnerabile da una parziale nudità controlla chirurgicamente quanti le stanno attorno – potenzia il prestito da *Il divo* (Andreotti che raduna e gestisce la propria corrente mentre si fa fare la barba), dove Sorrentino sembra limitarsi a una sorta di vizzo citazionistico in accumulo³. La vestizione della «iron lady» corrisponde infatti esemplarmente alla vestizione del sovrano come portatore di un corpo simbolico, che richiama vestizioni rituali storicamente più famose e precipue, come quelle inscenate da Shekhar Kapur in *Elizabeth* (1998) attraverso il corpo di Cate Blanchett. Il parallelismo esplicito risuona storicamente con il vizzo thatcheriano, narcisisticamente autocelebrativo, ma pienamente consapevole delle forme simboliche e discorsive attraverso cui il potere si esercita, di usare l'autoriferimento regale della terza persona plurale e di definirsi «head of state» invece di «head of government».

Un altro ovvio prestito del film di Lloyd da *Il divo* sono i fantasmi personali o politici, le presenze «spettrali»⁴, che ritornano ad affollare una memoria emotiva confusa o malata o perversa (Aldo Moro nel caso di Andreotti, il marito David nel caso della Thatcher), anche se la demenza senile di quest'ultima deve forse qualcosa, in termini sia di strategia di genere che come ipotesto culturalmente condiviso, anche al *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) di Orson Welles o allo shakesperiano *King Lear*. Diverso è comunque il peso dato al discrimine tra privato e pubblico nei due film, dove la logica del sacrificio – da sempre prerogativa e compito del politico – e i fantasmi da esso prodotti, invadono Thatcher nell'ambito familiare (i figli e il marito trascurati per rincorrere il successo professionale, piuttosto che le vittime della guerra delle Falklands), mentre in Andreotti tutto afferisce al puro dominio politico (il sacrificio di Moro per questioni di convenienza politica, a cui palinodicamente corrisponde il macchiettistico «sacrificio» di Andreotti in quella simbolica ultima cena dove è costretto a bere il calice «effervescente» della possibile investitura a presidente della Repubblica). Ed è proprio nella gestione memoriale o

spettrale di questi sacrifici che emotivamente i due film si fanno più autenticamente densi, dove anche Andreotti per un breve momento, al ricordo di Moro, abbandona la propria caricatura. D'altro canto è proprio attraverso questa ipertrofia del personale che *The Iron lady* diventa un film per molti versi agiografico, soprattutto nel modo in cui racconta gli eventi storici mantenendo sempre fermo il punto di vista della Thatcher, dove la brutalità della sua politica viene levigata e restituita in forma depotenziata, senza alcun sarcasmo o ironia, come nel caso di *Il divo*, mentre i due film sono concordi nel rappresentare l'isolamento crescente delle due figure di stato, la loro crescente rigidità politica e intellettuale – pur nella diversa statura politica attribuita ai due leader, dove Andreotti appare come un semplice turista, o un passacarte, sulla scena politica internazionale⁵.

Ma a prescindere dai dati e dai giudizi storici specifici, la questione centrale che anima questi film è comprendere cosa si nasconde dietro la maschera del potere; dietro l'enigma (vuoto?) del volto del re, soprattutto quando questo viene colto in un momento di immaginaria debolezza, scrutato in quel momento elusivo in cui l'uomo o la donna di potere abbassa la guardia, mostrandosi vulnerabile (prima a sé stesso che al mondo). Anche se il corpo fisico decade, come nel caso di *The Iron Lady*, questo viene (ri)celebrato filmicamente, mediaticamente, glorificato in un mito postumo, redento in qualche modo dalla debolezza stessa, come una sorta di espiazione o di contrappasso⁶. Se è soprattutto la fragilità privata che interessa i registi inglesi, quando il corpo del sovrano si consegna alla propria decadenza fisica (*Iron Lady*) o alla propria contraddittoria e incoerente rete emotiva (*The Queen*, *Frost/Nixon*), dopo essere stato usato come sintagma del potere, l'Andreotti di Sorrentino si differenzia in maniera vistosa proprio nella sua "astoricità" di icona del potere, immutabile nella maschera funerea di un Nosferatu che rimane in vita a dispetto di tutti quei detrattori che gli ricordano la morte imminente⁷. Un *memento mori* che vale per altri, non per lui, che ha sempre aspirato al rango di imperitura divinità postmoderna («Questo lo sa Dio e lo so anch'io»), ma anche esatta espressione di una politica dello status quo, immutabile come immutabile deve essere la storia, foriera di caos e disordine se lasciata procedere indisturbata. Andreotti sembra in questo senso volere assurgere al ruolo di *katechon*, di "potere frenante", che impedisce l'arrivo di (im)probabili apocalissi: «Non possiamo consentire la fine del mondo in nome di una cosa giusta».

In questo senso, per dipanare il nodo simbolico ritessuto dalla cinematografia contemporanea ci verrebbe da chiedere soccorso teorico al celebre testo di Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*⁸, per cui il sovrano possiede un corpo naturale, biologico, soggetto a malattie, sofferenze e a morte, e un corpo spirituale, mistico, che trascende ogni limitazione mondana e rimane eterno simbolo dell'ufficio regale, del diritto al dominio divinamente legittimato: «The king is dead. Long live the king». Ed è proprio attraverso una teologia politica che probabilmente si riesce a rendere conto di film come *Il divo*, o *The Iron Lady*, o *The Queen* – in questo dimostrando, se ce ne fosse ancora bisogno, come il cinema diventi il grande sistema rivelativo delle strutture antropologiche che attraversano in maniera inconscia o ipotestuale l'immaginario moderno, riarticolarlo in chiave contemporanea il dialogo da sempre esistente fra i due «corpi» che definiscono la sovranità, due presenze che si sovrappongono sul palcoscenico della Storia, storia individuale e storia collettiva, storia evenemenziale e storia simbolica. In questa direzione si può scavalcare ogni questione relativa alla effettiva storicità documentale di ogni ricostruzione cinematografica. Come ha dichiarato Peter Morgan a proposito, «sia per *Frost/Nixon* che per *The Deal* ho incontrato quasi tutte le persone coinvolte; erano tutti lì nella stessa stanza e non erano in grado di essere d'accordo su nessun particolare storico. E si tratta di storia recente, non dei Tudor. Mi chiedo che speranza possa avere lo storico. C'è una buona probabilità che qualcuno di esterno che entri e realizzi un'opera di finzione risulti più accurato»⁹. Dovendo per proprio statuto espressivo deliberatamente evitare di diventare semplice testimonianza o riscrittura di un passato più o meno recente, non di meno si fa strumento di interrogazione sulle strutture stabilizzate proprie del potere (e dell'immagine condivisa che si ha di esso), visto che il cinema meglio di altre forme artistiche riesce a recuperare i sottotesti o le grammatiche di cui questo simbolico si nutre.



The Queen



Anche la scelta di chiedere a grandi talenti dello star system internazionale di impersonare queste figure politiche – Helen Mirren, Meryl Streep, o Toni Servillo –, risulta in questo senso particolarmente perspicace, non solo e non tanto per la eccezionale bravura degli attori, ma proprio perché rendono al loro personaggio una doppia valenza: quella divistica, e quella della maschera, entrambi elementi propri del politico. Queste performance, così straordinariamente efficaci nel loro intento (pseudo)mimetico¹⁰, non cancellano mai e anzi esaltano la presenza dell'attore dietro la maschera del sovrano. Lo spettatore non dimentica mai la finzione alla quale sta assistendo e in questo senso tali film lavorano sulla loro dimensione politica più attraverso il corpo dell'attore, che attraverso qualsiasi costruzione di plot.

In questa genealogia contemporanea il film di Sorrentino è forse il più prescrittivamente enigmatico, perché non risolve mai in senso storico l'ambivalenza della maschera andreottiana; ovvero ne celebra la lugubre, funerea coincidenza fra maschera e uomo, in un esempio quasi innarrivabile di sovrapposizione fra i due corpi del re, dove Andreotti diventa totem di se stesso; dove le uniche esitazioni che si riscontrano sul suo volto, gli unici lievi sussulti del suo sismografo emotivo, sono da una parte il faccia a faccia con la sfinge immobile e enigmatica del gatto bianco incontrato nel sontuoso salone di Palazzo Chigi, simbolo di un potere dai contorni pagani¹¹, dall'altra la confessione fatta alla moglie e agli spettatori, consegnata esplicitamente al rango di gesto teatrale compensativo, versione blasfema del *Confiteor* che corrisponde al desiderio inconscio di una parte del pubblico italiano, o al giudizio che ne potrà dare a un certo punto la storiografia ufficiale, ma che si nutre di un sottotesto anch'esso filmico e teologico: il «*Todo modo... para buscar y hallar la voluntad divina*» di Ignazio di Loyola e di Elio Petri. Un ulteriore punto di entrata per rendere conto di come la dualità della regalità si estrinsechi in questi film (come in generale nella corrente temperie politico-culturale) è far riferimento al costante e intrinseco *embeddedness* del resoconto massmediale nel rappresentare e raccontare la politica – che rimanda ai vari riferimenti che si sono fatti al debordiano *La società dello spettacolo* in riferimento a *Il divo*¹². Tutti questi film non mancano di rivelare come la macchina mediale sia consustanziale all'espressione del potere e alla sua sopravvivenza, in un legame assolutamente «integrato». La mediatizzazione diventa una forma supplementare sia di sopravvivenza che di critica al politico; è la macchina attraverso cui il politico estende il suo potere simbolico e ideologico sui propri sudditi, ma allo stesso tempo lo rende esposto alle proprie contraddizioni. Da questo punto di vista la cinematografia internazionale si è a lungo interrogata sulla natura ambivalente dei «guardiani» del potere, alternativamente «*heroes and villains*»¹³. Questo è anche il sottile confine che attraversa per esempio *Frost/Nixon*, dove centrale all'azione drammaturgica è l'esercizio di gestione dell'immagine del potere e della sua diffusione attraverso i media, che assumono sempre un ruolo ambivalente, da una parte appunto nella sua costruzione fittizia e scenica (i vari spin doctor che seguono da vicino le fortune di Nixon, di Thatcher o di Tony Blair), dall'altra, nella sua critica, dove David Frost (Michael Sheen) riesce a estorcere una confessione che Sorrentino ha potuto solo immaginare per Andreotti.



The Iron Lady

Da questa prospettiva comparata, *Il divo* evidenzia una carenza tipica del sistema italiano. A differenza del contesto anglosassone, il giornalismo italiano viene inteso da Sorrentino come al puro servizio della costruzione divistica del potere, evidente nell'esuberante fantasmagoria di flash fotografici nel giorno dell'insediamento del settimo governo Andreotti, o dalla fila di Telegatti che troneggiano nello studio del divo Giulio, o dalla lista di nomignoli appiccicatigli addosso dalla stampa negli anni, alimentandone il mito, anche tra i detrattori. Anche il dialogo serrato con Eugenio Scalfari (Giulio Bosetti), che dovrebbe o potrebbe dispiegare un momento di verità, rivela la stretta interconnessione e complicità fra politica e stampa, la loro mutua implicazione, e alla fine quello che resta nella bocca del giornalista sono una serie di cliché, di frasi memorabili come quelle lasciatici da Montanelli e che Scalfari prende a prestito, senza riuscire a scalfire minimamente il mito di Andreotti, consegnando ogni giudizio a una vacua complessità della storia, all'impossibilità di definire precise responsabilità storiche o giudiziali. Del resto tutta la dimensione di giustizia supplementare di cui si sono fatti carico il cinema, il teatro o la letteratura contemporanei¹⁴, è dovuta anche a questa carenza sostanziale del giornalismo ufficiale italiano, incapace di svolgere un vero lavoro di inchiesta, e ormai confinato a destreggiarsi tra improbabili neologismi e triti luoghi comuni. Non è un caso che le immagini di repertorio siano quasi del tutto assenti nel film su Andreotti, limitandosi essenzialmente al pianto straziato nella chiesa di San Domenico a Palermo di Rosaria Costa, vedova ventiduenne di Vito Schifani, uno degli agenti di scorta di Giovanni Falcone, morto nella strage di Capaci. È chiaro il tentativo di evidenziare lo scollamento tra possibile documentazione evidenziale e ricostruzione immaginifica. Le immagini di repertorio vengono usate spesso come sistema di validazione documentale, un tipico sintagma filmico a volte abusato nei biopics (e di cui *The Iron Lady* e *The Queen* abbondano), che ricorda allo spettatore la rilevanza epocale dei fatti narrati più che la loro storicità. La scheggia cronachistica non è mai risorsa di ricomposizione storica, ma frammento memoriale che risuona in maniera sempre differente sia per gli spettatori che per i protagonisti. Le vicende contemporanee vengono riavvolte in un manto di memorie, che si affollano spesso in maniera confusa nella coscienza storica dei protagonisti come degli spettatori (dove, nella percezione distorta e malata della Thatcher, il nuovo terrorismo di matrice religiosa è un eco di quello nazionalpolitico dell'Ira). In questo senso, essendo interessato più al mito che alla storia, Sorrentino vuole avvicinare la realtà storica sempre obliquamente, attraverso i residui immaginifici che questa lascia al suo passaggio, *per speculum in aenigmate*.

In questa tensione sempre aperta fra storia e mito, il film *The Queen* di Frears propone invece un percorso diverso, dal momento che non rivolge l'attenzione solo alle forme sostitutive della regalità in chiave moderna e democratica (Tony Blair con indosso la maglietta del Newcastle United è comunque un'immagine impagabile), ma sceglie un esempio storico di potere monarchico, quello inglese, dove lo sdoppiamento del corpo del sovrano avviene in maniera asimmetrica, per così dire. La regina nelle sue esitazioni decisionali e personali, tra protocollo e frigidità

tà emotiva, incarna la parte mortale, transiente, storica, della regalità, mentre quella simbolica, pseudodivinizzata, è impersonata da Lady Diana, presente nel film nella sua pura e apparentemente trasparente dimensione biografica e documentale. L'immagine della Diana storica in realtà è espressa nel film di Frears proprio come esempio della sacralità degradata della società dello spettacolo¹⁵. *The Queen* infatti trascura totalmente il corpo storico, mortale di Diana Frances Spencer, recuperando solo quello puramente regale di icona globale, di mito contemporaneo: «The people's princess» come astutamente riscritto dallo spin doctor di turno, Alastair Campbell (Mark Bazeley), e ripetuto da un ispirato Tony Blair (Michael Sheen). Risulta evidente la scollatura antropologica avvenuta in epoca postmoderna dove il divismo, le vedette, ostruiscono il posto del religioso e del simbolico, dove il corpo mistico del re è costruito dallo spettacolo. Ecco perché il titolo del film di Sorrentino è assolutamente coerente e preciso: perché definisce in termini sintetici questa sovrapposizione tra mitologia mediatica e religiosità secolarizzata, dove il corpo del sovrano è l'enigma che ritorna costantemente a dispiegarsi e a spiegarsi a noi spettatori.

1. John Patterson, *Made in Italy*, «The Guardian», 14 febbraio 2009.

2. Edoardo Zaccagnini e Giovanni Spagnoletti, *Intervista a Paolo Sorrentino*, «Close up», XII, 23, 2008, p. 116.

3. Nella fattispecie quello con *The Untouchables* (Gli intoccabili) di Brian De Palma. Come è stato argomentato la costellazione di riferimenti cinematografici presente in *Il divo*, non ha valenza di pura espressività metafilmica, ma si presenta come uno dei modi attraverso cui Sorrentino esprime il proprio giudizio politico sulla storia andreottiana. Cfr. Millicent Marcus, Pierpaolo Antonello, Alex Marlow-Mann, *Il Divo: A discussion*, «The Italianist», 30.2, 2010, pp. 245-272.

4. Su questo si veda Nicoletta Marini-Maio, «Non confesso, dunque sono. Il divo di Paolo Sorrentino», in Christian Uva (a cura di), *Strane Storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

5. L'unica scena dove si fa riferimento all'epocale «guerra fredda» – in una incongrua dislocazione storico-temporale (tutti gli eventi narrati sono relativi agli anni '90) –, è infatti restituita sotto forma di cartolina comico-grottesca: un Andreotti immobile, in colbacco, in una Mosca notturna e nevososa, a cui fa seguito una telefonata notturna alla moglie che gli ricorda il cappotto regalatogli da Saddam Hussein.

6. I critici inglesi non hanno mancato di notare come la scena di apertura di *The Iron Lady*, dove una ottuagenaria Margaret Thatcher allunga la mano tremante verso una mezza pinta di latte, rimandi a uno degli epiteti usati dai suoi avversari politici: «The milk snatcher», dopo che aveva abolito la distribuzione gratuita del latte nelle scuole del Regno Unito.

7. Eloquentemente la monografia di Franco Vigni su Sorrentino si intitola: *La maschera, il potere, la solitudine* (Aska, Firenze 2012).

8. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957. Le categorie esposte da Kantorowicz sono risultate così produttive nell'analisi delle responsabilità e delle forme di esercizio dell'ufficio regale che gli storici le hanno applicate anche a casi di sovranità non dinastica, come nel caso del papato o della presidenza degli Stati Uniti. Si veda a proposito: Peter Burke, *Sacred Rulers, Royal Priests: Rituals of the Early Modern Popes*, in *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pp. 168-182; Laurie Nussdorfer, *The Vacant See: Ritual and Protest in Early Modern Rome*, «Sixteenth Century Journal», 18, 1987, pp. 173-189; Michael Rogin, *The King's Two Bodies: Lincoln, Wilson, Nixon, and Presidential Self-Sacrifice*, in *Ronald Reagan, The Movie: and Other Episodes in Political Demonology*, University of California Press, Berkeley 1987, pp. 1-43.

9. Philip Kemp, *Royal Blues*, «Sight & Sound», ottobre 2006. Traduzione mia. Marcia Landy, nella sua introduzione a *The Historical Film: History and Memory in Media* (Rutgers University Press, New Brunswick 2001) ha sottolineato come «più che riflettere la storia attraverso il verosimile, il cinema riflette le nostre nozioni preconcepite del passato ed offrire, in maniera riflessiva o obliqua, una comprensione di come la storia nel cinema venga costituita in maniera monumentale, di ricostruzione retrospettiva, o critica, assieme ai modi che resistono gli eccessi di queste stesse modalità rappresentative» (p. 5). Morgan fa riferimento anche a *The Deal* (2003), un film per la televisione diretto da Stephen Frears, scritto dallo stesso Morgan e prodotto da Channel 4.

10. Rispetto agli altri film, *Il divo* – nominato agli Oscar proprio per la categoria «make-up and hairstyling» – accentua anche gli aspetti caricaturali e grotteschi della figura di Andreotti. Dovendo radiografare non tanto l'uomo ma il mito, Sorrentino si preoccupa di integrare nella rappresentazione dello statista italiano

quel precipitato di immagini (da *Nosferatu* alle vignette di Forattini, Giannelli o Paziienza) che sono parte del repertorio memoriale e proiettivo dello spettatore italiano medio.

11. «Se Andreotti, ci dice il regista, è diventato il più influente uomo politico dell'Italia repubblicana, è perché egli è stato capace di identificarsi totalmente con quella sfinge rappresentata dal Potere. Il quale proprio facendo di sé un mistero [...] riesce a preservarsi dall'estinzione a scapito della vita di quanti non si dimostrano in grado di comprenderne i segreti e anzi, nel tentativo, di decifrarli, altro non trovano che la morte»; Antonio Tricomi, *La Repubblica delle Lettere*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 489.

12. *Ibid.*

13. Cfr. Brian McNair, *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.

14. Pierpaolo Antonello, Florian Mussgnug, a cura di, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009. Si veda in particolare il capitolo di Sergia Adamo, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*.

15. «Lo spettacolo è la ricostruzione materiale dell'illusione religiosa. La tecnica spettacolare non ha dissipato le nubi religiose, in cui gli uomini avevano collocato i propri poteri distaccati da se stessi: essa li ha semplicemente ricongiunti a una base terrena»; Guy Debord, *La Société du Spectacle* (1967), Gallimard, Paris 1992, p. 24.

Pierpaolo Antonello insegna letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Cambridge (Uk). Si interessa di storia intellettuale, di cinema italiano contemporaneo, di filosofia francese, nonché del rapporto fra letteratura e scienza. Fra i suoi libri: *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia e tecnica nella letteratura italiana del Novecento* (Le Monnier, Firenze 2005); *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009* (Legenda, Oxford 2009), con Alan O'Leary; *Contro il materialismo. Le "due culture" in Italia: bilancio di un secolo* (Aragno, Torino 2012); *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea* (Mimesis, Milano 2012).