

Blob ovvero il déjà vu

di ENRICO POZZI

Tra il 1989 e il 1993, il sistema politico italiano attraversa una crisi profonda. Le sue strutture e procedure sia formali che informali si avviano verso modifiche importanti. Equilibri trentennali sembrano rompersi, e ampi segmenti di una élite politica vengono delegittimati definitivamente. Ma un sistema politico è anche un campo immaginario e simbolico attraverso il quale passano la socializzazione politica e l'ancoramento profondo del consenso. L'immaginario e il simbolico sono i luoghi specifici nei quali si radica non l'adesione ad una specifica prospettiva politica, ma l'interiorizzazione delle categorie politiche a priori condivise da un intero sistema politico. È al livello dell'immaginario e del simbolico che un ordine politico, comprensivo dei conflitti che ritiene tollerabili, si innesta nella organizzazione emotivo-affettiva della personalità e si incorpora — letteralmente — nell'individuo, producendo la forma *tragica* dell'obbedienza definita da Weber: «La 'obbedienza' indica che l'agire di colui che obbedisce si svolge essenzialmente come se egli, *per suo stesso volere* [sott. nostra], avesse assunto il contenuto del comando come massima del proprio atteggiamento [...]».

Già nel 1791 Mirabeau aveva ripreso una indicazione di Rousseau, affermando la necessità di « impadronirsi dell'immaginazione » dei cittadini attraverso riti e simboli nuovi. Sulla scia di Mirabeau, Anacharsis Cloots chiede che la Repubblica si assicuri « il commercio esclusivo delle materie prime con le quali si fabbrica l'opinione pubblica ». Il 18 agosto 1792 la sezione del Ministero dell'Interno incaricata della propaganda prende il nome lungimirante di «Bureau d'Esprit». Per alcuni mesi, fino al Terrore, la Repubblica si appresta in modo esplicito a governare l'immaginario ¹.

In forma più povera, e più consona alla modestia degli attori e degli eventi, ci siamo chiesti in che modo la crisi politica italiana del periodo 1989-1993 si è espressa al livello dell'immaginario politico e delle sue rappresentazioni massmediali. Per questo abbiamo analizzato alcune trasmissioni televisive di quegli anni che presentavano a nostro parere tre caratteristiche fondamentali:

a) partecipare alla produzione dell'immaginario politico pur senza essere 'politiche' in modo esplicito e diretto (come potrebbe esserlo per esempio una *Tribuna politica*);

¹ Cfr. l'opera classica di A. Mathiez, *L'origine des cultes révolutionnaires (1789-1792)*, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, Paris, 1904.

b) esprimere il discorso politico, riprendendo la nota tipologia aristotelica, non solo come discorso deliberativo², ma come discorso giudiziario e soprattutto epidittico; cioè, nel caso di quest'ultimo, agganciando l'ordine politico al desiderio e al piacere;

c) avere un'audience elevata.

L'ipotesi di lavoro è diventata allora la seguente: se e attraverso quali forme variegate il medium principe della socializzazione politica — la TV — non avesse realizzato più o meno lucidamente l'aggancio di un ordine politico-sociale al piacere e al divieto, e dunque il radicamento della sovranità e del *pactum subjectionis* nel desiderio e nell'angoscia.

Le trasmissioni selezionate riguardano la fase in cui va culminando, ma senza ancora esplodere, la crisi strisciante della Prima Repubblica. Si tratta di *Crème Caramel*, *Blob*, *L'Istruttoria* e *Radio Londra*, *Cartolina*. Le prime due investono di piacere, e dunque di legittimità affettiva, l'ordine politico attraverso le procedure dissimulate dell'antifrasa (il comico, l'ironia): il corpo vi svolge un ruolo preponderante. Le ultime tre propongono invece la parola magica del discorso oracolare, e reinvestono di Potenza i fantasmi indeboliti del potere in difficoltà.

Le pagine che seguono hanno per oggetto *Blob*, il *Blob* del 1991, nel pieno del primo precipitare della crisi politica. La scelta ha due ragioni: a) la trasmissione esiste ancora, e la sua struttura discorsiva è diventata più manierata ma non è cambiata; b) meglio delle altre, *Blob* nasconde come critica corrosiva il suo contributo conservatore all'immaginario politico.

1. *Il déjà vu*

Nel 1991, ogni sera, su Rai Tre, tra il telegiornale regionale (dunque democratico) e *Cartolina* di Barbato (l'ironia in grigio), *Blob* propone ai suoi spettatori l'esperienza del *déjà vu*. Il perturbante freudiano si voleva «congiunzione del riconoscimento e dello spaesamento» [Kaufmann]. Con audacia meritoria, nel prime time per le famiglie, *Blob* organizza lo *Umheimlich* quotidiano, spesso politico. Purtroppo non sfugge all'ironia che mobilita. Dietro il perturbante e la sua capacità caotica si coglie presto l'ombra della legge, del potere e dell'ordine. Le procedure e le strategie discorsive che dovevano disordinare la percezione della realtà si rivelano portatrici involontarie di una legittimazione nuova di ciò che è così com'è. L'esercitazione di *Blob* mostra quanto è difficile evitare la dialettica dell'il-

² Per Aristotele, il discorso politico per eccellenza. Si veda U. Eco, «Il linguaggio politico», in *I linguaggi settoriali in Italia*, a cura di G.L. Beccaria, Bompiani, Milano, 198. Si veda anche R. Barthes, *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 1973, pp. 91-105.

luminismo. Non basta che la «cosa» venga da un altro mondo per salvarla dalle logiche di questo mondo. Non basta il gioco relativamente libero dell'immaginazione a salvarne i prodotti dalle strutture di un immaginario collettivo attraversato dal potere. La decostruzione e ricostruzione giornaliera dell'ipertesto televisivo non lo bonifica.

2. *Montaggio/smontaggio*

Prendiamo una lunga sequenza iniziale di scene da una qualsiasi puntata di *Blob* di quel periodo (18 febbraio 1991, durante la guerra del Golfo):

1. Trasmissione: tg1
Personaggio: Vittorio Orefice
Scena: collegamento da Montecitorio, Orefice dice: « Tiriamo le somme ».
2. Trasmissione: film di guerra
Scena: c'è un combattimento, un soldato steso a terra urla: « Spostati! Ferma quei bastardi » poi spara.
3. Trasmissione: Creme Caramel
Personaggio: Pamela Prati
Scena: Pamela Prati canta e balla. Si passa le mani lungo il corpo, infila una mano nella scollatura e carezza leggermente il seno proteso. La estrae e carezza i seni dall'esterno con le due mani sensualmente; poi la pancia con una sola mano, e la gamba destra mentre si piega in avanti.
4. Trasmissione: tg1
Personaggio: Fabrizio Del Noce
Scena: Servizio da Amman, Del Noce dice: «La proposta di Saddam Hussein suona ad un tempo come un grido di dolore...»
5. Trasmissione: film *Meri per sempre*
Personaggio: Michele Placido
Scena: Un gruppo di ragazzi in una classe [di un carcere] grida al professore [Placido]: «Mafia, mafia, mafia, mafia ».
6. Trasmissione: tg2
Personaggio: Forlani
Scena: Forlani intervistato afferma: « Quindi in un discorso lungo poi c'è anche qualche opinione ... diciamo ... libera ».
7. Trasmissione: film
Scena: Una donna invita un uomo in casa («dai entra») e hanno un rapporto sessuale intenso in piedi contro una parete del corridoio.
8. Trasmissione: tg1
Personaggio: Bruno Vespa
Scena: Sullo sfondo ci sono immagini dal Golfo, carri armati, Vespa dice: «Nes-

- sun giornalista, nessun testimone indipendente, nemmeno la Croce Rossa Internazionale ha potuto entrarvi liberamente».
9. Trasmissione: ?
Personaggio: Carmen Russo
Scena: Balletto. Carmen Russo ha il seno scoperto e offre verso il pubblico il sedere praticamente nudo.
 10. Trasmissione: ?
Personaggio: ?
Scena: Un uomo dice: «E` il momento di Miriam Pezzari»
 11. Trasmissione: *Ricomincio da due* (Raffaella Carrà)
Personaggio: Sgarbi
Scena: Sgarbi legge con aria ispirata: «E quando ti carezzi lo sguardo con le ciglia io, Ravenna e Pisa su un sedile, non so da dove cominciare ad ammirarle.»
 12. Trasmissione: ?
Scena: 3 inquadrature.
1a inquadratura: Primo piano di una ragazza che sorride e fa delle smorfie.
2a inquadratura: La ragazza dice: «E mi fa, ma tu sei Astrid allora? Allora io, timidissima perché io divento rossa subito...»
3a inquadratura: La ragazza apre la camicia e mostra il seno.
 13. Trasmissione: ?
Personaggio: Serena Grandi
Scena: Serena Grandi è ospite in un salotto e parla del suo metodo di lavoro (tono molto professionale). Dice: «È un allenamento che si fa su copione, secondo il metodo Stanislavski ». Commento pleonastico dell'intervistatore, che però sembra in qualche modo ironico.
 14. Trasmissione: film *Meri per sempre*
Scena: Una donna seminuda, matura e disfatta, è seduta sul bordo di un letto in un ambiente squallido. Un ragazzo giovane tira fuori il pene, lo avvicina alla bocca della donna e le dice: «Sucalo!». Sullo sfondo, un altro ragazzo più giovane aspetta il suo turno.
 15. Trasmissione: *Ricomincio da due*
Scena: Raffaella Carrà esce dalla scena sulla sinistra dello schermo. Rimane un microfono su uno sfondo celeste/grigio. Zoomata sul microfono. Allusione fallica insistita.
 16. Trasmissione: programma sportivo
Scena: Un giornalista sportivo dice: «Quindi un Genoa che guarda alla zona U.E.F.A...»
 17. Immagini di guerra: fumo, elicotteri che si alzano in volo e procedono in formazione.
 18. Trasmissione: tg1
Personaggio: Bruno Vespa
Scena: Sullo sfondo immagini di guerra. Editoriale di Vespa, che dice: «Una massa informe di argilla che ciascuno di noi nella sua personale parzialità può modellare come crede».

SIGLA. La «cosa»/blob nera che avanza. Titoli di testa. Immagini di guerra alternate con immagini di Pamela Prati che balla molto sensualmente con 1 poi con 2 ballerini (*Crème caramel*). Sottofondo musicale.

19. Trasmissione: *Ricomincio da due*
Personaggi: Pamela Prati e Giucas Casella.
Scena: Pamela Prati è sdraiata su una poltrona, Casella la tocca e dice: «Caldo, caldo, caldo, pulito e caldo, pulito e caldo, pulito e caldo, anche l'altra scarpa, pulito e caldo [Pamela Prati si muove sensualmente sfiorandosi il ginocchio e il seno], ti cominci a spogliare, ti cominci a spogliare...». Una voce di donna dice: «ma cosa fa, la spoglia?»
20. Trasmissione: tmc news
Scena: intervista ad un soldato americano nel Golfo: «Noi siamo pronti, prima si fa il lavoro e prima si torna a casa».
21. Trasmissione: Pubblicità
Scena: Una ragazza dice: «e dove c'è amore, dove c'è calore e dove c'è emozione lì c'è una cucina».
22. Trasmissione: tg2
Scena: Immagini del funerale al marinaio italiano morto nel Golfo, particolare del berretto sulla bara e della bara stessa.
23. Trasmissione: Più sani più belli
Personaggio: Rosanna Lambertucci
Scena: La Lambertucci dice: «Purtroppo c'è stato un problema, Cinzia ha perso il bambino, ecco quindi...» risponde ad una telefonata, appare emozionata e confusa, lo dice lei stessa.
24. Trasmissione: tg1
Personaggio: Bruno Vespa
Scena: Editoriale. Vespa dice: «Non sapremo mai con certezza quanti sono stati i morti e perché quella gente era lì».
25. Trasmissione: *Gala-goal*
Personaggio: Alba Parietti
Scena: Alba Parietti: «...le risposte possono essere tante, possono essere che la trasmissione piace, possono essere che il mio look piace, può essere che siano entusiasti di Altafini che ha cantato...».

Blob è costituita da una serie di frammenti televisivi («schegge») accomunati genericamente, nei termini della *Poetica* aristotelica, da una unità di tempo (spesso il giorno prima: *Blob/ieri*) o da una unità di azione (un tema unificante sia formale che contenutistico: *Blob/pause celebri*, *Blob/Parietti*, *Blob/Cossiga*, *Blob/Gladio*). Spesso i singoli frammenti scelti sono estrapolati dal loro contesto e non hanno un significato compiuto. Acquistano, o dovrebbero acquistare, il loro significato attraverso il montaggio dei curatori della trasmissione.

Questo ruolo centrale attribuito al montaggio rivela già al livello sin-

tattico le intenzioni della trasmissione. Pudovkin aveva scritto: «L'arte del film è il montaggio». Affermazione eccessiva, ma che riconosce quanto di specificatamente cinematografico è implicito nel montaggio. Con la sua narratività lineare, il montaggio televisivo è un'ombra pallida della ricchezza e complessità del montaggio filmico. La sua struttura è metonimica, e opera per contiguità dirette, spaziali, temporali, o causali. Solo al cinema sembra esser concessa la costruzione di legami metaforici e associativi che spezzino quelle contiguità.

Blob sceglie il montaggio filmico. Le singole 'schegge' di trasmissioni vengono organizzate in paragrafi filmici fatti di accostamenti insoliti tra materiali eterogenei. In una pagina celebre della *Interpretazione dei sogni*, Freud aveva scritto che nell'ambito dei processi mentali, se c'è A e poi B, si legge AB: ogni contiguità, anche la più insensata, costruisce un significato. Lo stesso può dirsi del montaggio filmico: la contiguità tra due 'scene' implica necessariamente una connessione di senso. *Blob* sfrutta in tutta la sua ampiezza la coazione al significato che è tipica del film e dell'inconscio. Le adiacenze di 'resti' televisivi che la trasmissione mette in atto assumono l'esistenza di un loro significato per lo spettatore.

Il primo fattore di questo assunto è la presenza evidente di un montaggio. *Blob* ha una sintassi, e dunque sia un senso che l'intenzione di comunicarlo. La trasmissione usa strutture sintagmatiche assai varie sul piano formale, e tende a variarle di continuo, a intrecciarle, a sostituirle bruscamente proprio quando diventano più regolari e prevedibili. Nei termini di una tipologia accreditata dei sintagmi filmici — quella proposta da Christian Metz —, prevalgono i sintagmi a-cronologici, e in particolare i cosiddetti «syntagmes en accolade» (sintagmi a graffa):

«Définition: une série de brèves scénettes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un meme ordre de réalités, en s'abstenant délibérément de les situer les unes par rapport aux autres dans le temps, pour insister au contraire sur leur parenté supposée au sein d'une *catégorie de faits* que le cinéaste a précisément pour but de définir et de rendre sensible par des moyens visuels. Aucune de ces évocations n'est traitée avec toute l'ampleur syntagmatique à laquelle elle aurait pu prétendre [...]; c'est leur ensemble, et non chacune d'elles, qui est pris en compte par le film [...]. Donnons à cette construction d'images le nom de *syntagme en accolade*, puisqu'elle suggère entre les événements qu'elle regroupe le meme type de rapports que l'accolade entre les mots qu'elle réunit»³.

Questi sintagmi a graffa si presentano come «sistemi di allusioni», in cui va visto «un balbettante equivalente filmico della concettualizzazione o della categorizzazione» [p. 184]. Ad es., la serie 18-25 nel segmento di *Blob* riprodotto sopra può essere letta come un unico sintagma a graffa che con-

³ C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972.

cettualizza visivamente l'idea della morte attraverso il gioco di contrappunto sesso/piacere/movimento/nascita *vs* lavoro/separazione/morte/immobilità (la bara). La concettualizzazione è introdotta e sintetizzata in apertura di sequenza dall'alternanza di immagini di guerra e di Pamela Prati che balla sensualmente. I frammenti successivi esplicitano e commentano lo stenogramma iniziale, articolandolo sui mitologemi della madre nutriente (la cucina: 21), della *mater dolorosa* (23) e della guerra come infanticidio rituale (il giovane marinaio morto: 22), con in conclusione la compresa profondità etica delle domande di Vespa e lo scetticismo metafisico della risposta della Parietti («...le risposte possono essere tante...»).

Spesso la struttura dei sintagmi è più complessa. Poiché manca un qualsiasi sistema di punteggiatura (la stessa sigla di apertura spesso non apre affatto la trasmissione, e non la scandisce), non è mai chiaro dove inizi o finisca la graffa del sintagma. Talvolta si ha l'impressione che l'intera trasmissione sia un unico grande sintagma a graffa, organizzato a sua volta in sottosintagmi di vario genere: ad es., nel *Blob* del 20 febbraio 1991, il sintagma alternato costruito su un duplice filo conduttore: il marinaio italiano che legge dal Golfo Persico una lettera per la famiglia a *Uno mattina*, il protagonista del film *Guerra senza fine. Evviva il nostro eroe* che elenca con tono malinconico/estasiato una serie di battaglie. Intorno ai singoli elementi del sintagma alternato si costruiscono delle 'graffe' autonome, che a loro volta entrano in rapporto producendo ulteriori declinazioni di significato. In altri casi, la puntata si presenta piuttosto come un «sintagma descrittivo», ovvero « un tipo sintagmatico in cui il rapporto tra *tutti* i motivi rappresentati successivamente è un rapporto di simultaneità» [p.], che 'descrive' in qualche modo un'area unitaria di significato: è il caso dei *Blob* a tema specifico (Cossiga, Parietti) o a dominante forte (la guerra del Golfo).

Questo montaggio invadente e di tipo non cronologico rimanda alla struttura associativa del testo filmico della trasmissione. *Blob* non racconta, ma costruisce legami associativi tra aspetti anche marginali di due scene per indicare (*deuten*) omologie nascoste o connessioni di significato altrimenti destinate a rimanere implicite. Prendiamo ad es. le scene 12-15 del brano di *Blob* citato in apertura. Nella 12, una ragazza dal viso simpatico e ingenuo fa delle boccacce infantili; nell'inquadratura successiva, una voce off la dichiara timidissima; nella terza inquadratura, la timida fanciulla apre la camicetta e mostra il seno nudo. A questa evocazione del tema della ipocrisia e della menzogna segue la scena 13, con Serena Grandi, ex-attrice di semi-hard core, che si presenta come una attrice professionista, allude al metodo Stanislavski, parla di tecnica... Già collocato nel campo della menzogna, lo spettatore pensa che la Grandi sta recitando *ora*, e male. L'adiacenza con la 12 ha indicato un significato latente della 13. Ma *Blob* non si fida, e decide di sottolineare questo significato con una *analogia* alla Pudovkin: nella scena di *Meri per sempre*, si assiste all'inizio di un rapporto

orale tra una prostituta e due giovani; è il *ritorno del rimosso* della scena precedente, nonché una ridefinizione della sua protagonista. Dopo la glosa analogica il guizzo metaforico: si intravede la Carrà che esce dall'inquadratura, e rimane sullo schermo un microfono potentemente fallico, un fallo-totem di grande plasticità. Improvvisamente la metafora finale ristrutturata i significati precedenti in una nuova rete di senso: il microfono come fallo, il rapporto con il microfono come un rapporto orale, la scena televisiva come la stanza della prostituta di *Meri per sempre*, l'uomo di spettacolo come *hypokrites* (attore) e come prostituto/a, il rapporto con il pubblico come un intreccio di seduzione/introiezione all'insegna della 'tecnica' (non esattamente quella di Stanislavski...).

Siamo agli antipodi del linguaggio televisivo tradizionale. *Blob* ne aggredisce in modo sistematico uno degli assiomi: la semplicità sintattica e la povertà della gamma dei suoi tropi, alla quale corrisponde la sua tendenza alla linearità narrativa. Da un lato la compattezza lineare dei testi di origine viene lacerata - usiamo volutamente immagini organiche: nelle loro rappresentazioni immaginarie, il significante come il testo hanno un corpo - e mutilata del frammento enucleato per farne una citazione. Una sequenza di significante che non era destinata ad una autonomia vi viene costretta; il suo significato era determinato dal suo contesto; ora può essere decostruito, ricontestualizzato e ricostruito. Dall'altro, lo spettatore viene messo di fronte ad un testo nuovo - la puntata di *Blob* - privo di punteggiatura, di indicatori sintattici e narrativi trasparenti, di una struttura emergente. Un testo doppiamente estremo, rispetto alle consuetudini linguistiche della televisione, e rispetto allo stesso discorso filmico in genere.

Improvisamente privo di una griglia di lettura e di un codice emergente - e la mancanza è resa ancora più intensa dal codice 'forte' che lo precede nel palinsesto: il telegiornale regionale -, lo spettatore vive una esperienza complessa. Il vuoto inatteso di indicatori riconoscibili genera il panico cognitivo, reso ancora più disturbante dal fatto che in qualche modo lo spettatore 'riconosce' quei frammenti che pure non riesce più a ricostituire in un discorso dotato di senso. Quella persona sullo schermo è Bruno Vespa, eppure io non so più bene cosa fare con quel significante che improvvisamente non ha più un significato netto e il suo contesto abituale a sostenerlo. Collocato in una situazione anomica, cerco di ridurre l'ansia cognitiva reinventando in qualche modo un senso a quel nuovo testo che ho di fronte. Ma nulla nel testo mi garantisce che il nuovo senso che vado costruendo sia *il* senso, anche se naturalmente devo costringermi a credere che vi sia un senso *vero*. Vivo perciò, in quanto spettatore, un'esperienza di libertà al tempo stesso carica di ansia e di sofferenza cognitiva, ma anche di gioco che destruttura una miriade di testi, e li ristruttura in nuove combinatorie sempre precarie e sempre da ritentare. Si delinea l'ambizione profonda di *Blob*: disorganizzare non solo, o non tanto, l'universo del discorso

televisivo, i suoi stilemi e i suoi mitologemi, quanto la forma stessa del rapporto tra lo spettatore e il mezzo: dalla «macchina influenzante» di Tausk⁴ allo spettatore che si impossessa dinamicamente del televisore e dei suoi testi, li aggredisce, li disintegra in «opera aperta» (Eco) e assume la condizione attiva di un lettore che inventa in una combinatoria permanente un suo testo sempre transitorio.

In qualche modo *Blob* organizza per il suo spettatore l'equivalente dell'esperienza del telecomando. Già molto è stato scritto sull'impatto del telecomando nella lettura del testo televisivo. Il telecomando trasforma di fatto l'intera programmazione televisiva in un ipertesto nel quale lo spettatore cerca un *suo* testo, personalizzato nei contenuti, nei ritmi interni, nelle scansioni e negli equilibri dei vari generi del discorso televisivo. Questa ricerca avviene attraverso un affascinante intergioco tra il caso e l'uso di indicatori impliciti: l'orario, quello che si è intuito delle tendenze del palinsesto delle varie reti, certi personaggi-chiave, ecc. Purtroppo l'indifferenza dei massmediologi per le tecniche osservative e etnometodologiche di indagine non ha ancora permesso di ricostruire eventuali 'testi-tipo' che i vari segmenti dell'audience inventano dall'ipertesto. Non si è colta perciò la quadratura del cerchio che lo spettatore tenta con il suo telecomando: da un lato deve tenere sotto controllo l'intero ipertesto, di cui qualcosa di rilevante potrebbe sfuggirgli; dall'altro deve ridurre in qualche modo la complessità intollerabile di questa infinità di significanti che pretende di essere trasformata in significati. *Blob* offre al suo spettatore - vorremmo dire: al suo complice - questa riduzione della complessità. Del tanto che accade e che diventa immagine, *Blob* fornisce una selezione che appare al tempo stesso casuale e strutturata: da una sintassi e da sequenze associative che ne fanno un testo 'aperto' eppure sempre un testo, una anamorfosi suscettibile di molti significati ma pur sempre dotata di una sua 'forma'; ma strutturata da un sistema di valori, da una sottocultura politica di riferimento, da una visione del mondo, da una rete di affetti, desideri e pulsioni abilmente stimolata. *Blob* è cattivo, *Blob* è di sinistra, *Blob* è volgare, *Blob* usa il sesso, *Blob* deride i potenti, *Blob* attacca la televisione: e l'ipertesto trova una sua organizzazione rassicurante, che diventa una appartenenza e una identità, un 'noi'. Riconoscere il *déjà vu* in *Blob* è riconoscersi.

⁴ V. Tausk, *Sulla genesi della 'macchina influenzante' nella schizofrenia*, in *Scritti psicoanalitici*, Astrolabio, Roma, 1979.

3. *La politica di Blob*

Un elemento centrale di questo 'riconoscersi' è dato dalla politica. L'immaginario politico, i suoi simboli e i valori della politica pervadono il *Blob* di quegli anni. Il suo sistema di valori, la sua ideologia, i suoi bersagli polemici, i suoi vezzi e birignao sono quelli del PCI-PdS e di due generazioni di sinistrese post-'68 e post '77. *Blob* è anti-DC e anti-PSI, è contro ogni 'capo' carismatico (in particolare Craxi) e contro tutti i divi (in particolare televisivi), è contro le istituzioni, la televisione e il 'sistema', è contro i mezzi-busti, i portaborse e i giornalisti di regime, è contro Bush; è pacifista, terzomondista, e forse femminista; è scurrile, ama il sesso; è disordinato, è anarchico, è catastrofico; è 'intelligente'.

Questa visione del mondo popolata di politica è presente in tutte le trasmissioni. Riprendiamo un frammento di un brano già citato:

1. Trasmissione: tg1
Personaggio: Vittorio Orefice
Scena: collegamento da Montecitorio, Orefice dice:«Tiriamo le somme»
2. Trasmissione: film di guerra
Scena: c'è un combattimento, un soldato steso a terra urla: «Spostati! Ferma quei bastardi» poi spara.
3. Trasmissione: *Crema Caramel*
Personaggio: Pamela Prati
Scena: Pamela Prati canta e balla. Si passa le mani lungo il corpo, infila una mano nella scollatura e carezza leggermente il seno proteso. La estrae e carezza i seni dall'esterno con le due mani sensualmente; poi la pancia con una sola mano, e la gamba destra mentre si piega in avanti.
4. Trasmissione: tg1
Personaggio: Fabrizio Del Noce
Scena: Servizio da Amman, Del Noce dice:« La proposta di Saddam Hussein suona ad un tempo come un grido di dolore... »
5. Trasmissione: film *Meri per sempre*
Personaggio: Michele Placido
Scena: Un gruppo di ragazzi in una classe [di un carcere] grida al professore [Placido]: «Mafia, mafia, mafia, mafia».
6. Trasmissione:tg2
Personaggio: Forlani
Scena: Forlani intervistato afferma: «Quindi in un discorso lungo poi c'è anche qualche opinione ... diciamo ... libera.»
7. Trasmissione: film
Scena: Una donna invita un uomo in casa («dai entra») e hanno un rapporto ses-

suale intenso in piedi contro una parete del corridoio.

8. Trasmissione: tg1
Personaggio: Bruno Vespa
Scena: Sullo sfondo ci sono immagini dal Golfo, carri armati, Vespa dice: «Nessun giornalista, nessun testimone indipendente, nemmeno la Croce Rossa Internazionale ha potuto entrarvi liberamente».
9. Trasmissione:?
Personaggio: Carmen Russo
Scena: Balletto. Carmen Russo ha il seno scoperto e offre verso il pubblico il sedere praticamente nudo.

Questo avvio senza sigla di *Blob* del 18 febbraio 1991 condensa molti elementi della sua visione politica e dello 'stile' adottato per rappresentarla. La scena 1 presenta Orefice, in quel periodo uno dei bersagli permanenti della trasmissione, immagine del giornalismo delle 'veline' e del birignao del Palazzo. La sua promessa (minacciosa e infida) di «tirare le somme» è commentata dalla scena 2. Il protagonista formula ciò che lo spettatore pensa, o meglio: che dovrebbe pensare secondo *Blob* quando vede Orefice e i suoi simili: fermare «quei bastardi» sparando. Siamo di fronte ad uno dei procedimenti discorsivi preferiti dalla trasmissione: concretizzare in una immagine esplicita il presunto punto di vista dello spettatore, mettendolo in scena per lui. In questo modo lo spettatore viene 'implicato' nel testo della trasmissione. È l'avvio di quel 'riconoscimento' in un 'noi' e in una comune sottocultura politica, sociale e generazionale di appartenenza che costituisce la strategia di *Blob*. Il 'riconoscimento' avviene spesso, come in questo caso, non attraverso un riferimento razionale/astratto o ideologico, ma attraverso la regressione al pensiero concreto consentita dal linguaggio filmico: come nel sogno e nel processo primario, l'analogia o la metafora perdono il loro 'come se' e diventano l'atto pensato; come nel processo primario del bambino il desiderio di uccidere il padre è già un averlo ucciso (onnipotenza del pensiero), così per lo spettatore di *Blob* l'antipatia aggressiva verso Orefice e i suoi pari è rispecchiata con l'immagine dell'atto concreto di sparare a quei bastardi per fermarli.

In realtà la scena 2 è anche una scena di guerra. Siamo durante la guerra del Golfo, ed è nota la posizione critica e pacifista presa da Rai Tre. La violenza distruttiva contro Orefice e il Palazzo diventa contemporaneamente una allusione alla guerra in corso, e fa scattare l'odio della specifica sottocultura politica dello spettatore verso l'istituzione militare, i soldati e la guerra. Meglio: attraverso questa 'condensazione' tipica del processo onirico e del discorso filmico, il Palazzo e la televisione dei vari Orefice, Pirrotta ecc. sono rappresentati associativamente come dei guerrafondai. Si ricordi la affermazione di Freud su A e B che si leggono AB. Il Palazzo e poi la guerra si legge: il Palazzo ha causato e voluto la guerra: «Ferma quei bas-

tardi!»). Il soldato della scena 2 era lo spettatore che sparava contro Orefice. Ora esso spara ancora contro il Palazzo, ma forse spara anche contro il Nemico che il Palazzo gli ha messo di fronte; era la violenza della ragione e dell'etica, ora è anche l'invasato della distruttività guerriera e maschile. La scena condensa per lo spettatore la sua ambivalenza di vittima della violenza dei potenti, e di portatore di violenza e di distruttività piacevoli e catartiche in quanto tali: al tempo stesso l'orrore della guerra, ma anche quel desiderio di guerra cui, contro ogni evidenza, la cultura di sinistra continua a negare esistenza autentica⁵.

Nella scena 3 il guerriero si riposa in fantasie voyeuristiche. Il repertorio di allusioni autoerotiche di Pamela Prati appare imponente ora che la procedura della citazione lo isola dal contesto del balletto di *Crème caramel*. D'altra parte, le immagini erotiche della soubrette vengono subito dopo la raffica del fucile del soldato. L'equazione fucile/fallo colora di sadismo la rappresentazione sensuale del corpo femminile, desiderato per lacerarlo; quest'ultimo investe a sua volta di erotismo - maschile: così vuole lo stereotipo⁶ - la guerra. Ma per contiguità narrativa e temporale (le prime tre scene hanno preso non più di 40"), il corpo di Pamela Prati investe di eros anche la politica, il Palazzo e il potere sia politico che televisivo.

È quest'ultimo che si manifesta di nuovo nella scena 4, questa volta in collegamento esplicito con la guerra del Golfo. Fabrizio Del Noce è colto in una delle consuete espressioni al tempo stesso enfatiche e stereotipe che erano e sono una cifra del linguaggio giornalistico-televisivo Rai: «La proposta di Saddam Hussein *suona* ad un tempo *come un grido di dolore...*». Il manierismo linguistico è messo in contrappunto con la violenza autentica della guerra, e sta alla situazione di Bagdad come il corpo patinato della *immagine* della Prati sta all'erotismo. Contemporaneamente, il «grido di dolore» di Saddam Hussein sta in un rapporto metonimico (prima/poi = causa/effetto) con la raffica sparata dal soldato della scena 2 contro dei «bastardi» che sono anche, nella rappresentazione dello spettatore idealtipico di *Blob*, i 'nemici' inventati dai mass media manipolati per una guerra fatta da soldati a loro volta manipolati dalle istituzioni militari, dal potere e dai loro modelli sadici di mascolinità.

Di nuovo, nella scena 5, i ragazzi commentano per lo spettatore la

⁵ Cfr. Roger Caillois, «Le vertige de la guerre», in *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Perin, Paris 1951, poi rielaborato nell'importante *Bellone ou la Pente de la guerre*, Bruxelles 1963; ma anche E. Pozzi, *La psicoanalisi e il desiderio della guerra*, in *Guerra e movimenti di pace*, a cura di F. Battisti, Franco Angeli, Milano, 1992.

⁶ Il rapporto tra donna e guerra è uno strano buco nero nella storiografica e delle scienze sociali. Solo da poco tempo si cominciano a non dare più per scontate le banalità su una sorta di opposizione intrinseca tra donna e guerra. Cfr. J.B. Elshtain, *Donne e guerra*, Il Mulino, Bologna, 1991 (1987); *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, a cura di Anna Bravo, Laterza, Bari, 1991.

scena precedente. Del Noce è 'mafia' come lo è Orefice, e come lo sono ancor di più coloro che stanno dietro i due giornalisti. La mafia giornalistica delle veline è il contraltare della vera mafia, il potere politico, che appare finalmente in prima persona nella scena 6 sotto forma di Forlani intervistato dal Tg2. Il segretario DC parla di «qualche opinione ... diciamo ... libera», che palesemente non apprezza affatto (il riferimento è ad alcune posizioni dissenzienti della sinistra DC). Su questa libertà assai vigilata *Blob* scatena le associazioni. Nella scena 7, «libertà» è tradotto in un'abbandono alla sessualità irruenta, incapace di arrivare fino ad un letto, che costringe i due protagonisti ad afferrarsi in modo spasmodico e ad accoppiarsi con il muro di un corridoio. Nella scena 8, il «liberamente» si riferisce invece alla libertà politica e di stampa in Iraq sullo sfondo della guerra del Golfo: «nessun giornalista, nessun testimone indipendente...». Dalla istintualità, la libertà si sposta sul terreno dell'ideologia, e proprio sulla bocca di un rappresentante (secondo il sinistrese di *Blob*) di quel giornalismo di regime e di quel partito (la DC) attaccati nelle scene precedenti. E nella scena 9 la 'libertà' torna di nuovo sulla scena come corpo/immagine, attraverso il seno e il sedere di Carmen Russo.

In realtà nelle ultime tre scene corre un altro filo linguistico di collegamento, un'altra 'graffa' di senso. Nella scena 7, la donna invita l'uomo ad entrare in casa, ma il suo «dai, entra» seguito subito dopo dal rapporto sessuale si chiarisce come un invito a penetrarla, immediatamente trasformato in atto dalla onnipotenza del pensiero concreto del film come dell'inconscio. Anche la citazione successiva di Vespa contiene la parola 'entrare', questa volta come diniego: «nessuno ... ha potuto entrarvi liberamente». Si tratta dell'Iraq, ma siamo ancora nell'aura penetrativa sessuale dell'accoppiamento precedente. Viene poi Carmen Russo, e quell'insistito piano ravvicinato sul suo sedere. Dov'è allora che, secondo *Blob*, ai fallici detentori del potere - *ma anche agli spettatori* - non è consentito penetrare liberamente pur volendolo molto? Lasciamo la risposta al lettore.

Questo frammento particolarmente felice di *Blob* è rappresentativo di una organizzazione discorsiva e tematica che caratterizza l'intera trasmissione e il suo modo di 'dire' la politica. Tentiamo alcune indicazioni.

3.1. Il frammento sintetizza la visione politica di *Blob*: il pacifismo, la polemica conto il 'potere' e il 'sistema', la denuncia del ruolo dei media e delle loro corporazioni, gli attacchi alla Democrazia cristiana, la critica dello *star system*, il ruolo eversivo della immaginazione, ecc. A questo si aggiungono le allusioni frammentarie ad un corpus ideologico, una vera e propria visione del mondo unitaria che legge in forma politica i micro- e i macroeventi, l'alto e il basso della vita quotidiana, gli atti individuali e le azioni collettive, nonché le strutture dell'immaginario: il rapporto guerra-fallicità-sadismo, il rapporto potere/repressione dell'istintualità, il rapporto

dionisiaco/anarchia/ liberazione, lo sfruttamento massmediale del corpo femminile, e così via. *Blob* disegna attraverso il suo discorso per immagini una sottocultura politica che è anche il simbolo di una serie di appartenenze sociali.

3.2. *Blob* si colloca nel paradigma antifrastico. Costruito sul montaggio di spezzoni di immagini già esistenti, *Blob* è costretto a dire senza dire. Nei vincoli del linguaggio scelto come linguaggio dominante, non sono le singole scene a parlare ma i rapporti che il montaggio stabilisce tra loro, e che nessun metalinguaggio sta lì a spiegare e a confermare. Le connessioni che abbiamo colto tra le scene della puntata citata sono interpretazioni e non hanno possibilità di verifica diretta (l'unica verifica possibile sta nella loro congruità con quanto avviene nel seguito della puntata, e con la ricorrenza di connessioni e immagini simili in altre puntate). Quando il celebre *Blob/Cossiga* accosta nel montaggio Cossiga e il nano del *Twin Peaks* di Lynch, sta dicendo che Cossiga è matto (interpretazione vilipendista), oppure che Cossiga parla a vanvera e troppo (interpretazione falsamente non vilipendista)? Nessuno lo saprà mai, nessuno potrà dire che *Blob* ha detto, e neppure che *non* ha detto. Grazie al linguaggio e alla forma del suo discorso, la trasmissione realizza il sogno di ogni satirico, una anamorfosi in cui ognuno possa leggere ciò che vuole senza nessuna pretesa di verità, un *double-talk* orwelliano, di cui però va ricordato che è la forma discorsiva del totalitarismo e dell'assoggettamento estremo.

3.3. Apparentemente, il genere di questo dire/non dire è il comico. Negli stessi mesi, in *Crème caramel* il comico politico carnevalesco ci si era presentato nella duplice forma della *libertà* e del *corpo*. Vediamo ora il suo destino nell'universo *gauche caviar* di *Blob*.

Blob è *libero* nella forma del suo discorso. I suoi frammenti si susseguono in una terra di nessuno tra senso e non senso: libero lo spettatore di andarveli a ripescare, se, quando e quali vorrà. La sua struttura non sembra oppressa da regole grammaticali o sintattiche. Il gioco dei suoi sintagmi li intreccia nelle combinatorie più diverse, le loro scatole cinesi si contengono reciprocamente in rimandi incrociati, i giochi di specchi organizzano le *mises en abîme*. La sua narrazione non ha un inizio o una fine (del racconto). le stesse 'soglie' (Genette) del testo sono incerte. La sigla non è quasi mai all'inizio, e appare nei momenti più imprevedibili; a volte non si capisce neanche bene se la trasmissione è cominciata (a meno di non tenere d'occhio l'angolo in alto, con quel «*Blob/ieri*»). Non vi è una 'storia', con un suo sviluppo interno e una logica dinamica degli eventi. Si va da un frammento all'altro per metafora o per metonimia, lungo il filo di associazioni spesso marginali, e sempre con la sensazione che prima o dopo avrebbe potuto esservi un frammento del tutto diverso. Questo universo senza

cogenza non sembra neanche avere un suo repertorio stabile di unità elementari di significato da cui attingere (l'asse paradigmatico). Il linguaggio filmico ha come 'lessico' la realtà intera, e anche se *Blob* la riduce alla realtà rappresentata dalla TV italiana il giorno precedente, questo ipertesto contiene pur sempre una quantità infinita di morfemi e sintemi⁷. La scrittura di *Blob* non ha un codice forte con le sue regole, non ha un genere con i suoi vincoli, non ha i limiti di una lingua e di un dizionario specifico, e neanche le necessità di una coerenza narrativa. *Blob* è anomico: si vuole momento di libertà e di anarchia nelle griglie di significato particolarmente fitte che caratterizzano il discorso televisivo.

Questa libertà è la libertà del processo primario e del sogno, che non incontrano nessun limite normativo o di realtà nella loro produzione di rappresentazioni. Su un piano più concreto, è anche la libertà della caricatura, cui abbiamo già accennato. Edmond de Goncourt ha lasciato pagine affascinanti sulla mano di Gavarni che, seduto per la strada o in piedi tra la folla, schizza caricature sul suo taccuino: una mano libera, distaccata da percorsi precostituiti, flessibile e mimetica, pronta a cogliere con segni impreveduti e quasi miracolosi aspetti non visti di una persona, o stenogrammi compiuti di un'altra. *Blob* può credere, e far credere, che gode della stessa libertà. Con indifferenza sovrana, smonta e lacera testi altrui, e li ricompona a volontà in configurazioni nuove, ignorandone il senso e il contesto: come un bambino che smonta e rimonta per gioco i significanti per esplorare i limiti di un codice. Con la stessa indifferenza annulla le gerarchie tra i testi: il film softcore ha lo stesso peso di una immagine di guerra o delle dichiarazioni di Forlani, l'immagine di Carmen Russo 'vale' il reportage da Amman. Diversamente dal segno verbale, l'icona ha un rapporto non convenzionale con la realtà: in ogni immagine c'è sempre in qualche modo una connessione necessaria con qualche frammento del reale. Aggredendo il significante, *Blob* mina questa connessione. L'immagine è solo una immagine, indifferente al suo significato-referente. Meglio, la realtà stessa non è forse altro che una rete di rappresentazioni (televisive), la presunta cogenza delle connessioni della realtà forse è solo ideologia; smontando il legame necessario tra significante iconico e referente, *Blob* mostra che il presunto ordine

⁷ Il termine «sintema» è stato proposto da André Martinet nel 1967, e corrisponde approssimativamente alle «synapsies» di Benveniste, alle «unités de signification» di Guilbert, ecc. Questi concetti nascono dalla insoddisfazione verso la parola come unità elementare di significato nelle analisi di contenuto, e rimandano a unità di significazione definite su base sintattico-semantiche. E' evidente il conflitto tra chi vede nei sintemi (o equivalenti) una possibile unità elementare d'analisi del testo, e le tecniche usate del calcolo delle frequenze.

delle cose è solo un ordine delle loro rappresentazioni. Dislocando le reti delle rappresentazioni, è una libertà rispetto alla 'realtà' che *Blob* promette ai suoi spettatori.

Si tratta di un dono danaico. Certo, la distruzione dei discorsi visivi già strutturati che costruiscono per noi la realtà apre al lettore dell'«opera aperta» la possibilità di una reinterpretazione di questa realtà. Ma la rottura eccessiva delle connessioni tra rappresentazione e realtà rende quest'ultima in qualche modo irraggiungibile. È vero: proiettato nella libertà della caricatura e nella anamorfosi dei sintagmi iconici, il *lector in fabula* potrà inventare nuove inedite narrazioni. Rimarranno pur sempre *fabulae*. Albrecht Dürer aveva scritto: «Chi vuole creare un'opera di sogno deve fare una mescolanza di tutte le cose», ma alla fine si troverà tra le mani un sogno. *Blob* tenta di fare un discorso sulla realtà attraverso operazioni di destrutturazione della sua rappresentazione televisiva, di cui viene mostrata la irrealtà ideologica. Ma alla fine si trova tra le mani solo un gioco. Può credere che le nuove narrazioni - sue o di un lettore ormai attivo (ma sarà poi vero?) - siano almeno in parte delle nuove interpretazioni. Di fatto saranno soprattutto degli indovinelli. Il piacere del riconoscimento cui la struttura di *Blob* invita i suoi spettatori non ha nulla a che fare con una anamnesi platonica o con il perturbante del *déjà vu*, ma solo con la risoluzione di indovinelli visivi. I cattivi psicoanalisti confondono l'interpretazione con la soluzione di enigmi: un atteggiamento che è una difesa dal contatto con il mondo profondo dell'altro. *Blob* propone lo stesso atteggiamento difensivo alla sua *audience*: la riduzione dell'ipertesto televisivo ad una rete di enigmi e rebus visivi che tengono a distanza la sua intollerabile complessità trasformandola nell'oggetto di un gioco. E poiché nella sottocultura politica della trasmissione riportare il discorso istituzionale alla gratuità del gioco è già compiere un atto politico, *Blob* può non chiedersi se questo suo gioco è eversivo rispetto ad un sistema di potere che si ponga l'obiettivo di «governare l'immaginazione»; oppure se in qualche modo esso non partecipi appunto alla costruzione e socializzazione di un immaginario politico più moderno ed efficace come strumento del consenso.

3.4. «Il riconoscimento del simile nel dissimile produce l'effetto comico» scrive Kris a proposito della caricatura. La 'libertà' di *Blob* si traduce nei generi e nelle forme del comico. Nei suoi montaggi e smontaggi, gli effetti che prevalgono hanno a che fare con il frizzo, il lazzo, lo sberleffo, lo scherzo crudele, la parodia, l'insulto, l'iperbole caricaturale. Questi effetti vengono ottenuti attraverso adiacenze inattese di frammenti di discorso televisivo, ovvero attraverso la tecnica abituale del comico di situazione⁸. Essi sono costruiti intorno al processo di *abbassamento* (Bachtin): l'alto viene riportato al basso, l'astratto al concreto, il nobile al volgare,

l'aulico allo scurrile, il drammatico al ridicolo; con sempre il *corpo* a incarnare il basso.

Qualche esempio. Talvolta l'abbassamento viene messo in atto rispetto al sublime per eccellenza, la morte autentica, ricondotta qui a spettacolo tra altri spettacoli. Le immagini del funerale di un giovane marinaio morto nel Golfo sono precedute da un frammento pubblicitario su una cucina, che è parodia dell'amore materno. Pochi minuti dopo, nella stessa puntata, il Ferrara/macellaio della sigla de *L'istruttoria* è seguito da una scena di *Ricomincio da due*, in cui una donna piangente racconta della morte del marito investito da un camion rimasto sconosciuto (il camion Ferrara). Nella scena seguente, frammento di TG sulla slavina che ha investito un gruppo di sciatori a Courmayeur, uccidendone diversi; il giornalista chiede notizie di un bambino, che non è stato ancora ritrovato. Appare poi Bush che elogia le armi americane. Due morti autentiche vengono 'abbassate' a veicolo di una analogia con due uccisori, uno metaforico, l'altro reale, resi in questo modo equivalenti e attaccati contemporaneamente.

Ma il vero protagonista dell'abbassamento comico rimane il corpo. Come in *Crème caramel*, con un coraggio apparentemente maggiore, *Blob* apre i corpi, evoca i loro orifizi, porta sulla scena le loro emanazioni e secrezioni, i loro fluidi, le loro malattie e miserie. Tre puntate a caso:

18 FEBBRAIO 1991: Pamela Prati che si carezza il seno, la pancia e le gambe. Il già citato accoppiamento selvaggio nel corridoio. Il seno e il sedere di Carmen Russo a distanza ravvicinata, praticamente nudi. La lingua, poi il seno di una tale Astrid. Il pene di un giovane avvicinato alla bocca di una prostituta. Sempre la Prati in divaricazione, e poi in intreccio con ballerini. Evocazione e tocco del corpo della Prati da parte di Giucas Casella: «caldo, caldo, caldo, pulito e caldo... ti cominci a spogliare». Bambino perduto di Cinzia (*Più sani più belli*), seguito da lacrime della Lambertucci. Primo piano di Giucas Casella che si sfilava un ago dal pomo di Adamo. Lacrime (forse) di Sgarbi a *Ricomincio da due* durante la telefonata disperata di una donna. Gene Wilder viene invitato ad annusare e toccare un copione che puzza, che è «sterco puro». Piano ravvicinato sulle gambe di Alba Parietti. Giovane che parla dei suoi organi genitali definendoli «'sta campana stonata in mezzo a' e cuosce». Il sonetto del Belli sul «cazzo». Clarissa Burt che parla di « rabbrivire di freddo e di piacere».

20 FEBBRAIO 1991: Un uomo coperto di sangue esce da un ascensore. Piano ravvicinato su una schiena di donna bella e sensuale. Donna che fa uno strip tease: primo piano sul seno. Donna di colore che si denuda il seno. Un uomo passa la mano ripetutamente sulla pancia, mostrando dolore. Una voce fuori campo che dice « mangiato in fretta? Mangiato troppo? », e dettaglio su una compressa effervescente che si scioglie nell'acqua. Si discute delle mestruazioni dolorose (dismenorrea). Gocce di sangue su delle piastrelle

⁸ Nel comico di situazione i singoli segmenti narrativi possono essere anche non comici o addirittura drammatici; l'effetto di comico nasce dalla loro adiacenza.

(esperimento di *Telefono giallo*). Si discute ancora delle mestruazioni irregolari delle adolescenti. Film: dei 'cattivi' quasi castrano il 'buono' con un coltello. Accoltellamento con una siringa. Augias parla di spruzzi di sangue fuoriusciti dal foro d'entrata di un proiettile. Spruzzi di sangue di un 'cattivo' ucciso con un colpo di pistola.

21 FEBBRAIO 1991: Corpo di Alba Parietti in piano ravvicinato dalle gambe su fino al volto. Ulteriore carrellata sul corpo della Parietti. Serpente/pene che si avvicina a Kim Basinger. Corpi feriti di iracheni adulti e di un bambino. Uomo che cerca di urinare dietro un muro, ma le espressioni ambigue del volto fanno pensare all'attesa di un orgasmo. L'uomo urina poi abbondantemente e si asciuga il sudore dal volto. Saddam Hussein si lava le mani (abluzione per la preghiera). Compresa che si scioglie nell'acqua, mentre una voce off dice «mangiato in fretta? mangiato troppo?». Un uomo vicino ad un proiettore si tocca lo stomaco e la pancia con una smorfia di dolore. Donna uccisa con un colpo di pistola alla testa; sangue. Gamba di Kim Basinger. Ancora la gamba della Basinger. Bambini che rompono delle uova con violenza e appaiono macchiati di sangue. Corpi feriti.

In tre puntate casuali: sperma, sangue, urina, sudore, mestruazioni dolorose o irregolari, mal di pancia e bruciori di stomaco, sterco, puzza, lacrime, aborto, ecc. Il corpo perde i suoi contenuti. La pelle è incapace di contenerlo ma anche di proteggerlo. Il dentro fuoriesce, ma il fuori entra dentro. Dopo le effusioni, le effrazioni sembrano il destino dei corpi di *Blob*. Aghi che vanno e vengono nel collo, pallottole che entrano, coltelli che amputano, siringhe che bucano, falli che penetrano. *Blob* impone il corpo come presenza ossessiva e come fisicità. Attraverso la tecnica della citazione, isola, sottolinea e rivela. Chi assiste al *Blob* del 18 febbraio 'vede' per la prima volta l'autoerotismo intenso della soubrette Pamela Prati, che non aveva visto 'vedendo' *Crème caramel*. Eucleati dal loro testo, l'accoppiamento selvaggio già citato o il rapporto orale di *Meri per sempre* acquistano una forza che non hanno nel loro contesto originario. All'ora di cena, nello spazio temporale e simbolico della famiglia riunita, *Blob* si diverte a buttare addosso a un milione e mezzo di spettatori corpi disturbanti perché carichi di fisiologia e di piacere, di malattia e di degrado, di minaccia e, in fine e per tutti, di morte.

L'ondata di fisicità investe anche il Palazzo e i suoi dintorni, trascinandolo tra le secrezioni e le penetrazioni: in ogni caso, in basso. Nel frammento analizzato sopra, il segretario della DC Forlani, espressione fisiologica e istituzionale del mondo della beghina, viene accostato ad un furibondo accoppiamento sessuale e al successivo gioco visivo e verbale sull'entrare liberamente in 'luoghi' assai diversi. Sempre all'interno dello stesso «entrare liberamente» all'insegna dell'eros, il poco amato Bruno Vespa, che rappresentava allora la concorrenza televisiva di Rai Tre nonché una sottocultura politica agli antipodi, viene sottoposto nella scena successiva alla 'mossa' di Carmen Russo, variante educata ma pur sempre esplicita della

‘mossa’ fisica e sonora dei guitti di Callot (fig.1). Nella stessa puntata, un solenne intervento ufficiale di Craxi sulla crisi del Golfo è preceduto da Michele Placido che legge, in *Meri per sempre*, il sonetto del Belli «Er cazzo se ppo’ ddi’...». Non c’è bisogno di spiegare l’accostamento, anche perché lo stesso lazzo goliardico è stato ripetuto molte volte con il giornalista politico Pirrotta, preceduto o seguito da frasi stentoree di Gassman su «questa gran faccia di cazzo!», fino alla querela che ne è seguita. Non se l’è cavata meglio De Michelis. Il suo primo piano mentre parla a *Mixer* sulla guerra del Golfo, è seguito da una sequenza del film *Ho sposato un’aliena*: Kim Basinger guarda alternativamente uno schermo sul quale un comandante elenca a dei soldati i loro doveri, e un alieno a forma di serpente che si agita nella sua direzione e che sembra un pene eretto con un occhio/prepuzio... Sempre nella stessa puntata, De Michelis viene collocato in piano medio in un contesto di sadismo omicida (nella scena precedente Rita Della Chiesa stava parlando del «mostro di Pantelleria»). A Spadolini spetta una connessione scatologica: il suo piano medio segue un frammento del Maurizio Costanzo Show in cui il presentatore informa gli spettatori che la trasmissione è andata in onda per tre minuti senza audio; il frammento si concludeva con la frase «a stronzate è ripartito»; e poi Spadolini... D’altra parte anche la carne di Spadolini è debole e forse un poco ridicola: la sua scena si conclude con un «questo è il mio sogno» e appare la bella gamba della



Fig. 1: JACQUES CALLOT, *I due Pantaloni* (1616).

Basinger in *Ho sposato un'aliena*. E si potrebbe continuare a lungo, con Occhetto e Cossiga, con Andreotti e De Mita, con Cariglia e tutta la leadership socialdemocratica, con Ferrara, ecc.

Abbassamenti grotteschi, un lavoro distruttivo sul corpo del potere. Con una differenza fondamentale: *Blob* non fa ridere. Gli spettatori della trasmissione possono sorridere, li 'vediamo' con la bocca spesso arcuata dal sarcasmo e dallo scherno. Non riusciamo ad immaginarli con la bocca dilatata dallo spasmo di una risata liberatoria. *Blob* utilizza le forme, i contenuti e le dinamiche del comico, ma per organizzarli in un discorso ironico. Dice tutto quello che un comico direbbe, ma nella modalità sfuggente dell'ironia. Il comico non può nascondersi. C'è sempre il fragore di una risata a tradire la natura e le intenzioni del suo discorso; e se non c'è, non è più un comico. In qualche modo il comico dice sempre 'io': per questo ha bisogno di farsi 'stolto'. *Blob* non dice 'io'. Come l'afasico di Jakobson, lavora sui resti dei discorsi altrui, che lacera e seziona con un piacere carico di invidia; parassita la loro capacità di esserci e di avviare un *loro* discorso. I frammenti di immagini che *Blob* manipola appartengono a discorsi che hanno avuto il coraggio di esistere a tutto tondo, anche nel ridicolo. *Blob* preferisce il gioco delle citazioni, la strizzata d'occhio delle allusioni, la chiamata in correità degli indovinelli e degli enigmi. *Blob* non costruisce discorsi, ma solo meta-discorsi. *Blob* è sempre meta-, altrove. Il comico evita i rischi del suo mestiere fingendosi stolto. *Blob* lo fa fingendosi troppo intelligente. Non sappiamo mai cosa *Blob* pensi. Il manierismo del suo linguaggio gli consente tutte le scappatoie del *trompe-l'oeil* e della anamorfosi. *Blob* pratica intensamente la «dissimulazione onesta» senza che vi sia un tiranno spietato da ingannare. In questo modo inventa un Leviatano laddove vi era solo la Dc, o un Direttore generale. Fingendosi costretto a maschere complicate, conferma nel suo pubblico la fantasia persecutoria di un Potere onnipotente e distruttivo che imprime senza tregua il suo ordine sulla realtà.

3.5. Non abbiamo però ancora risposto a una domanda centrale: perché i corpi di *Blob* non fanno ridere? Meglio: perché non fanno ridere del potere?

Il modo in cui *Blob* presenta il corpo sta al punto d'incrocio tra la percezione del corpo tipica della piccola borghesia intellettuale e la logica della macchina discorsiva messa in piedi dalla trasmissione. L'una e l'altra convergono in un risultato paradossale: quel corpo che doveva 'abbassare' il potere nel comico grottesco finisce col diventare un supporto dell'immaginario collettivo di quello stesso potere.

Storicamente sospesa tra la stitichezza e la colite, la piccola borghesia intellettuale non sa ancora bene che fare del corpo, suo e altrui. Di volta in volta lo esalta come luogo del piacere assoluto o come spazio per agire

privatamente i propri conflitti attraverso le somatizzazioni e l'ipocondria; come strumento di una vitalità dionisiaca o come nemico interno da domare riducendolo ad una macchina e a performance; come orizzonte utopico (la palingenesi attraverso il corpo) o come limite 'basso' alla propria onnipotenza narcisistica (in ogni piccolo borghese c'è un angelo decaduto dell'alta borghesia). Il risultato di questa triste condizione è che la piccola borghesia insegue continuamente riti, cantori, miti e precetti re-lativi al corpo. «Ils se pâment sur Bakhtine» diceva Barthes a lezione, e prendono per una scoperta storico-critica il mitologema bachtiniano del corpo carnevalesco. Poco prima giuravano su Wilhelm Reich o su Henry Miller; poco dopo giureranno su Bukowski o sui cascami della «factory» newyorchese di Warhol; ora basta qualche foto di Mapplethorpe. Intanto abbattano sui loro corpi l'ascetismo salutista, le diete, miriadi di piccoli ri-tuali insensati che si diffondono in modo fulmineo, sullo sfondo di una ipocondria di massa probabilmente senza precedenti nell'era contemporanea⁹. Costretta a conquistarsi la sua identità precaria e i suoi micropoteri tutti simbolici attraverso la manipolazione intensiva dei sistemi di segni, la piccola borghesia è esiliata dalla realtà che conta, e dunque dal proprio corpo. In versi celebri, Swift scopre con ironia che la sua amata Celia caca («Thus finishing his grand survey, / Disgusted Strephon stole away / Repeating in his amorous fits, / Oh! *Celia, Celia, Celia* shits», *The Lady's dressing room*, versi 115-118¹⁰). Il piccolo borghese (intellettuale) è costretto di continuo alla stessa 'scoperta'. Il corpo 'naturale' di cui parla senza tregua è una costruzione sempre pensata: non solo mediata simbolicamente e animata da rappresentazioni mentali di origine culturale, com'è inevitabile, ma costruita con la testa, e che trova se stessa solo attraverso l'ausilio e la cassa di risonanza delle parole o delle immagini. La sessualità piccolo borghese è invasa da toni perversi, se per perversione si intende la sostituzione di un comportamento istintuale con un programma dell'intelletto (la perversione è una asceti e un lavoro: Sade è noioso).

Per il profilo di audience che si è scelto, *Blob* ci pare l'erede di questo corpo piccolo-borghese. Da un lato la trasmissione condensa nelle sue puntate una insolita quantità di riferimenti visivi e verbali al corpo, fino a farne una delle sue 'cifre' più vivide di riconoscimento. A questo va

⁹ Esistono tuttavia testimonianze (anche statistiche) di grande interesse sulla ipocondria della *Lumpenbourgeoisie*, e in particolare di quella intellettuale, durante la Repubblica di Weimar. Grosz la ha sintetizzata in rappresentazioni grafiche di grande intensità e lucidità, in particolare riguardo alla analità (fig. 2).

¹⁰ Sulla corporeità in Swift si veda Attilio Brilli, *Swift o dell'anatomia*, Sansoni, Firenze 1974. Questo breve scritto offre molte intuizioni a chi voglia riflettere sui rapporti tra corpo, potere e linguaggio attraverso lo specchio della satira, in particolare scatologica o oscena.

aggiunta la qualità di questa presenza: il corpo messo in scena lo è prevalentemente nei suoi aspetti negati o censurati - il sesso, le funzioni fisiologiche, il decadimento e il disfarsi della morte - sempre carichi di attrazione intensa per gli angeli decaduti. Nel *prime time*, all'ora dell'ascolto 'familiare', su una rete di stato, *Blob* trasmette immagini raccattate sull'intera programmazione televisiva e che la Rai spesso non trasmetterebbe mai come proprie, oppure immagini che la procedura della citazione isola esaltandole e moltiplicandone l'impatto. *Blob* si carica del 'fascino' del 'basso' che irrompe nel luogo e nel momento meno opportuno. Lo si aspetta così come si aspetta la prevedibile battuta, gesto o suono sconveniente di un invitato - peraltro invitato apposta - in un salotto un poco formale. Un accoppiamento frenetico all'ora di cena, un rapporto orale, il termine « cazzo » che va e viene, un po' di mestruazioni...: non è forse questa la vitalistica libertà piccolo borghese? Quante parole se ne possono dire... Da un altro lato, questo corpo esibito con invadenza non trasmette quasi mai una sensazione di 'naturalità', di un qualche star bene con il corpo proprio e altrui. Prevalgono lo scherno, l'ironia e un ridicolo beffardo. Le rappresentazioni degli aspetti 'bassi' dei corpi di *Blob* non mirano alla risata grassa, vogliono prevalentemente degradare. Il corpo è tutto lì, nei bruciori di stomaco, nelle mestruazioni dolorose, nelle gocce di sangue, negli orgasmi che confondono sperma e urina, negli accoppiamenti irreali, nell'autoerotismo narcisista, in qualche parolaccia. Oppure il corpo è quella 'cosa' che rimane lì sulla scena quando si rompe una connessione logica o di senso tra l'azione e la sua meta, tra la parola e l'atto della comunicazione: il corpo inceppato e svuotato delle «pause celebri» o delle sequenze di mezzibusti in attesa di collegamento, il vero 'blob' di *Blob*. Siamo agli antipodi del corpo comico. Il corpo di *Blob* è piuttosto il corpo del manierismo, algido e cerebrale, sempre incapace di contatto e scisso da se stesso, colto in spezzoni disarticolati d'esistenza, privo di autentica vitalità anche quando mima il vitalismo. Come il corpo del perverso, esso è costretto a ritrovare nella propria mente il proprio senso perduto. Eppure ogni immagine o rappresentazione di un corpo, ogni mestruazione o sedere o stomaco sofferente o pantalone che si apre, lo riporta alla nostalgia della possibilità di un altro modo di essere il proprio corpo. È questa oscillazione tra un corpo costruito dal discorso (il corpo perverso) e un corpo denso di 'naturalità' (il corpo comico) che *Blob* ripropone ogni sera ai suoi spettatori. Giocando uno contro l'altro questi due corpi, li inchioda in uno stallo permanente che solo l'ironia e lo scherno risolvono in qualche modo, negandoli e conservandoli tutti e due. Grazie al paradigma antifrastico, le contraddizioni del suo corpo continuano ad offrire al piccolo borghese i piaceri degli angeli decaduti: l'esilio dalle cose nei segni, e la «coscienza infelice» della 'cosa' perduta.



Fig. 2: GEORG GROSZ, *L'ipocondriaco Otto Schmalhausen* (1921).

Sulle ambiguità del corpo piccolo borghese si innesta la macchina narrativa messa in piedi dalla trasmissione. Il corpo di *Blob* è una necessità della sua retorica. *Blob* ha scelto il montaggio filmico, e una modalità prevalente di montaggio che è particolarmente artificiosa e insostenibile se viene prolungata per molti minuti. Ma il montaggio non consente facilmente l'equivalente filmico del *Witz*, la forza del gioco di parole. Nel *Witz* come nel *calembour* lo spostamento degli affetti e dei significati è al servizio di un processo di condensazione che li concentra in un'unica unità significante. Ma questo piacere è assai difficile in un testo costruito su immagini, che consente soprattutto spostamenti degli affetti lungo una catena associativa piuttosto che il corto circuito tra catene associative diverse. È ancora più difficile in un testo costruito con immagini già esistenti. Il significante filmico non gode della «doppia articolazione del linguaggio» (Martinet) tipica del linguaggio verbale. Non ha le 'lettere' di un alfabeto filmico come numero limitato di unità discrete combinabili per formare tutte le possibili 'parole' di una lingua. Ha solo, nel migliore dei casi, delle 'frasi' relativamente complesse. Il *calembour* disarticola il significante elementare e lo trasforma in condensazione di vari significati. Ma come può fare questo il discorso filmico? Come si disarticola una immagine senza distruggerla irrimediabilmente? E se la disarticolazione del significante è teoricamente pensabile - con problemi che non stiamo a vedere qui - quando questa immagine viene creata dall'autore, diventa impossibile quando si dovrebbe agire su immagini o frammenti di discorso filmico già dati. A *Blob* rimane perciò quasi unicamente la tensione di significato che il montaggio riesce a produrre attraverso l'adiacenza di frammenti di testo ben scelti: appunto il corto circuito metaforico che ferma per un attimo lo spostamento incessante dei significati e degli affetti lungo la catena associativa visiva, e lo immobilizza in una transitoria condensazione di significati talvolta simile a quella del *Witz* o del *calembour*. Con una differenza: mentre un fuoco di fila di battute o di giochi di parole è concepibile e frequente, un fuoco di fila di metafore visive - ammesso che sia possibile giorno dopo giorno, minuto dopo minuto - è probabilmente al tempo stesso quasi impossibile da produrre e da *capire*. Allo spettatore rimane soprattutto la sensazione talvolta dolorosa di una *Ideenflucht*, una fuga delle idee visiva dove la catena delle associazioni visive su ritmi di montaggio serrati espelle la metafora/*Witz* dalla percezione prima che possa essere elaborata mentalmente e interpretata fisicamente attraverso la risata.

A questo si aggiunge un problema strutturale dell'antifrasì¹¹, e a maggior ragione dell'antifrasì visiva. Mentre il comico si segnala attraverso

¹¹ L'antifrasì è una modalità comunicativa che dice *p* dicendo il suo contrario *non-p*, prevalentemente tramite l'ironia e l'eufemismo.

indici pragmatici abbastanza certi, l'ironia e le sue varianti usano indici ambigui. Un discorso continuamente ironico logora la funzionalità di questi indici, e costringe a renderli sempre più espliciti. Allo stesso modo, le difficoltà dell'ironia visiva basata sull'assemblaggio di citazioni spingono a forzare sempre più le spie dell'antifrasi. *Blob* si trova a dover accentuare progressivamente tutti i segni dell'ironia del suo testo: i contrasti tra le 'schegge' si faranno via via più stridenti, gli indici più didascalici (la « faccia di cazzo » già citata), gli effetti di shock più diretti e brutali. Giocare in modo beffardo su morti recenti e dolorose è solo volgare, costruire associazioni visive tra il sangue della dismenorrea e le gocce di sangue di una donna uccisa è 'divertente' solo per pochi eletti, o per i molti sadici. Ma nella maggior parte dei casi la volgarità frequente di *Blob* non è tanto TV spazzatura, quanto il corollario di un discorso ironico che si avvita su se stesso e deve inseguire con mezzi sempre più drastici l'usura dei suoi indici.

Lo spettatore di *Blob* vive la duplice esperienza a) di una *fuga delle idee* in forma visiva, una fluidità di frammenti significanti che scorre lungo una catena associativa senza che nessuna risata li selezioni, li ordini in gerarchie di senso e di valore, e li fermi; b) di un sovraccarico di segni didascalici e di indici che gli devono spiegare il genere, il registro e il senso di quello che sta vedendo. *Blob* doveva ridurre la complessità dell'ipertesto televisivo. Preso nelle spire della forma del proprio discorso, inventa nuovi testi che non semplificano l'ipertesto, ma lo condensano talvolta fino all'aforisma. *Blob* sostituisce alla complessità altri modi della complessità. *Blob* è troppo intelligente.

La trasmissione produce un testo in cui le connessioni significative tra le varie 'schegge' possono esser colte nella maggior parte dei casi solo da una analisi alla moviola. Preso tra queste connessioni poco afferrabili e il flusso di immagini pregne, lo spettatore si rifugia nelle percezioni elementari. Il balletto delle immagini lo confonde. La frantumazione sistematica dei testi originari in citazioni manipolate gli dà la sensazione che non esiste alcun rapporto tra l'immagine e la realtà. L'intero sistema televisivo delle immagini è solo una sequenza di *phantasmata*. Morte e vita, potere e sessualità, guerra e film di guerra, ecc: tutto è rete di apparenze. Inchiodato nel neoplatonismo, allo spettatore rimangono solo i punti fermi di alcune emozioni e pulsioni di base *reali*: la paura, la ripugnanza ('blob'), il piacere dell'aggressività senza pericolo, il sesso, la parolaccia. Vi si aggrappa per restituire senso e realtà al reale. Non si guarda *Blob* per capire qualcosa dei meccanismi televisivi, o per smontarli. Lo si guarda perché si vedrà forse qualche immagine strana o orripilante, qualche donna nuda o qualche scena soft core, si sentirà qualche battuta volgare, si vedrà prendere in giro coloro che la propria sottocultura di gruppo o il proprio qualunque chiedono di prendere in giro. Oppure perché si spera confusamente di ritrovare in

Blob qualcosa che il giorno prima ci aveva colpiti, o che non eravamo riusciti a vedere. Alla fin fine si guarda *Blob* perché, in forma concentrata, esso ci dà una selezione di sesso, morte, potere, sport e spettacolo; esattamente ciò che la *gauche caviar* immagina che cerchiamo quando accendiamo un televisore.

3.6. All'interno di questa macchina televisiva complicata si muovono i *phantasmata* del potere, ma anche il potere reale.

Il *Blob* di quel periodo popola le sue trasmissioni di personaggi politici, e li inserisce organicamente in una rete di « celebrities » di vario genere, soprattutto divi dell'intrattenimento e dello sport, 'mediatori' e giornalisti, personaggi della fiction pura e della fiction televisiva. L'esame di tre puntate (18, 21 e 22 febbraio 1991) dà queste presenze:

a) intrattenimento/sport: Sandra Milo, Moana Pozzi, Mike Buongiorno, Raffaella Carrà, Sgarbi, A. Parietti, Raffai, M. G. Elmi, R. Lambertucci, G. Lollobrigida, P. Prati, C. Russo, S. Grandi, Gino Paoli, Renzo Arbore, Greggio;

b) mediatori/giornalisti: M. Costanzo, F. Del Noce, A. Buttiglione, E. Fedè, R. Battaglia, G. Lugato, M. G. Maglie, G. Ferrara, G. Castaldo, Frajese, B. Vespa, M. Santoro, M. Cocuzza, Orefice, C. Lasorella;

c) uomini politici: Forlani, Craxi, Martelli, Spadolini, De Michelis, Cossiga, Saddam Hussein, Bush.

Questo elenco è deformato dal peso della guerra del Golfo, e dall'uso che Rai Tre ne stava facendo per consolidare una sua identità autonoma. Una volta cessato l'allarme Golfo, la presenza dei politici italiani è aumentata progressivamente: nel trimestre febbraio-aprile 1991, Cossiga è comparso 87 volte (più di una volta a trasmissione), Occhetto 36 volte, Andreotti 31, Martelli 9, ecc., per un totale almeno 250 'apparizioni' di personaggi politici. A questo va aggiunta la pervasività dell'immaginario politico attraverso altri segni e simboli meno diretti: la guerra, con i suoi corollari di bandiere, identità di gruppo e nazionali, nemici, capi militari, patriottismo; la mafia, che nel contesto italiana rimanda immediatamente al potere politico; le allusioni ad altri sistemi simbolico-politici (il nazismo, il comunismo); le immagini del Parlamento, del Quirinale, di funerali di stato, di congressi di partiti; i leader di altri paesi; la comparsa di personaggi che, pur non essendo direttamente politici, sono associati a valori di ufficialità e di collegamento con il Palazzo (Vespa, Ferrara, ecc.).

Questa presenza intensa del mondo della politica a *Blob* è accentuata da altri fattori. Nel palinsesto del 1991, *Blob* sta tra il Tg regionale di Rai Tre e *Cartolina* di Barbato. Questa collocazione trasforma le sue allusioni

politiche in 'commenti' che si inseriscono in un ipertesto già dominato dalle rappresentazioni della politica. Quelle che, in un contesto diverso, sarebbero rimaste delle 'battute' isolate diventano ora una declinazione ulteriore di una rappresentazione unitaria della politica che assume forme diverse, ma pur sempre politiche, prima e dopo *Blob*. Per adiacenza, *Blob* contagia di politica e ne è contagiato.

Lo spettatore televisivo che si avventuri nel palinsesto di Rai Tre tra le 19 e le 20.30 passa attraverso il ritmo mortifero dei TG per ritrovarsi, dopo *Blob*, nel *common sense* molto 'common' di *Cartolina*. *Blob* lo aggredisce e seduce con una immagine della politica e dei suoi personaggi che è dinamica (il ritmo del montaggio), ironica fino allo scherno, aggressiva, 'abbassante', non ideologica, disancorata dalla logica dei partiti e rivolta contro l'intero Palazzo. Al suo pubblico *Blob* spiega che la realtà è solo un sistema di immagini, e la politica solo una delle forme del « più grande spettacolo del mondo ». Non esiste differenza di toni, di forme, di posture e di contenuti tra i giornalisti televisivi, gli anchorman, gli inviati speciali al fronte, i conduttori di spettacoli vari, gli illusionisti, i maghi, i cantanti, le soubrettes, le etere di regime, gli attori e attrici più o meno nude, e i politici. Al massimo questi ultimi sono più impacciati degli altri, meno belli, parlano peggio l'italiano, divertono poco, diventano ridicoli, possono essere insultati senza pericolo: simulacri assai pallidi della presunta maestosità del potere. Nei telegiornali precedenti, o in corso su altre reti, si manifestano nel pieno della loro arroganza. Basta un pulsante del telecomando, ed eccoli burattini un po' ridicoli, mestieranti dello Stato-spettacolo non diversi dagli altri guitti che si agitano sulla scena.

Già *Crème caramel* aveva assimilato i politici alle *celebrities*, ma conservando loro l'aura del potere; le sue *celebrities* spesso erano tali come effetto collaterale del loro potere, e nell'equilibrio dell'insieme dei personaggi le star vere e proprie - ovvero i prodotti puri e semplici dei media - erano poche. *Crème caramel* cercava l'effetto comico, e il comico consente al tempo stesso la derisione aggressiva e i gesti della deferenza; da sempre la comicità intorno al potere si è del resto presentata come la comicità del farsi vittima di fronte al potente. Pippo Franco ha sempre la schiena curva, il 'burino' perde sempre la sua donna, i loro guizzi di ribellione aggrediscono i *phantasmata* del potere ma intanto confermano la sua sovranità. *Blob* persegue l'ironia sotto apparenze comiche. L'atteggiamento verso il potere ne esce trasformato. L'ironico non tollera la deferenza autentica che il comico può avere verso chi sbeffeggia. Poiché è lui che manipola gli indici del discorso, si sente sempre in qualche misura superiore a chi deve 'interpretare' il suo discorso. Nel momento della comunicazione ironica, l'ironico è transitoriamente più intelligente dell'interlocutore e dell'eventuale bersaglio dell'irrisione. Il metadiscorso dell'ironia gli serve per non dover riconoscere in modo esplicito un rapporto di potere che tuttavia percepisce

con chiarezza, se sceglie la forma dell'ironia per amministrarlo con il minor rischio possibile. *Blob* ricalca questa logica dell'ironia. La sua macchina rappresentativa gli consente - e consente allo spettatore - di deridere senza deferenza i personaggi politici che compaiono nelle sue puntate. Chi potrebbe mai pensare che quegli uomini - e in alcuni casi quei simboli - sono (erano) tra i più potenti del paese? Lo stesso gioco di equivalenze con il sistema delle *celebrities* lo conferma. I politici di *Blob* sono messi sullo stesso piano di celebrities che non derivano la loro visibilità pubblica da un potere autentico, ma dallo *star system*. Dunque sono simulacri di potere. A meno che *Blob* non pensi che il potere sta nel controllo sulle parole e sulle rappresentazioni, ergendosi a paladino implicito del suo target - la piccola borghesia intellettuale - e della propria corporazione - il sistema televisivo -, mentre sembra voler aggredire con durezza almeno la seconda.

Nelle decine di puntate del febbraio-aprile 1991 che abbiamo ripercorso, non una volta figure centrali del potere italiano sono state 'blobbate' accanto ai politici. Eppure esse appaiono abbastanza di frequente nell'ipertesto televisivo. La *gauche caviar* sa bene cos'è la prudenza. Eliminando ogni riferimento al potere strutturale, il discorso di *Blob* rompe la possibilità di connettere i politici all'esercizio del potere effettivo. La trasmissione trasforma il personaggio politico in una variante del mezzobusto, dell'anchorman, della mezza star, del giornalista di regime. Non si ha mai la sensazione che quel politico così ridicolo possa gestire aspetti decisivi del sistema di potere nella società italiana. Ancor meno viene voglia di attribuirgli un qualche carisma. Un poco patetici, commedianti e in fondo paciocconi, i politici di *Blob* appaiono lontani da qualsiasi « volto demoniaco del potere ». Ma allora cos'è il potere? Esiste? È qualcosa di diverso dalla messa in scena di spettacoli ben fatti? o dalla TV? Alla audience blobbata di *Blob* è concesso di dubitarne.

Tuttavia non si gioca impunemente con le anamorfosi e con le antifrasi. Il testo di *Blob* rifiuta di lasciarsi costringere in un solo livello di lettura, e la macchina testuale visiva che lo sorregge glielo consente. *Blob* elimina la realtà riducendola ad un ipertesto televisivo che può essere smontato e rimontato a volontà, dicendo di ogni cosa qualsiasi enunciato possibile. *Blob* elimina il potere come *daimon* e libido illimitata, o più semplicemente come la più scarsa e preziosa delle risorse; non ha letto Durkheim e non intuisce nel potere l'epifania del Sacro sociale; preferisce ridurlo a pantomima e in ogni caso a puro spettacolo. *Blob* elimina la politica risolvendola nella sua rappresentazione. Ma il suo testo televisivo, per essere spettacolare, deve mettere in scena temi pericolosi e delineare connessioni poco controllabili. Il sesso, la morte, la politica, la televisione e lo sport fanno spettacolo, e *Blob* non può non includerli come schegge nel suo discorso. Inseriti in un testo, essi cominciano a vivere di una vita propria. De Michelis, Craxi, Forlani navigano in un contenitore dove circolano immagini della

guerra, fucili che sparano, resoconti di massacri di civili, corpi sepolti dalle valanghe, donne uccise in un mare di sangue, ecc. La politica ridotta a rappresentazione televisiva ritrova senza volerlo la sua contiguità strutturale con la morte. Il potere torna a dirsi come Potenza e recupera il suo volto demoniaco. Andreotti, Martelli, Occhetto, Altissimo e altri vagano tra seni e sederi, rapporti orali e accoppiamenti irruenti, orgasmi scatologici, donne che si offrono o si masturbano, e stupende gambe in piano ravvicinato. Nel gioco delle associazioni di immagini, la sessualità investe di sé la politica, e la politica si carica di sessualità. La perdita del limite tipica dell'eros ricorda al potere che la sua « sacra fames » è inesauribile. La Potenza si incarna nel desiderio, e al potere politico viene restituito da *Blob* un aspetto centrale del suo immaginario: il potere è realizzazione illimitata del desiderio, è accesso illimitato ai corpi e al piacere; il potere si traduce e si monetizza in sesso. De Mita, Cossiga, Spadolini, La Malfa, Occhetto, Andreotti, ecc., sono lì sulla scena davanti a milioni di persone: presi in giro, ma in ogni caso prescelti, *eletti*. Per lo spettatore di *Blob* il potente irriso rimane quello che il potente è sempre stato: unico, cospicuo, e la politica torna ad essere la forma dell'identità forte e della individualità estrema. Il sesso, la Potenza, l'Io: con una torsione tipica della dialettica dell'illuminismo, la troppa intelligenza di *Blob* offre allo spettatore il potere nella sua configurazione più arcaica, al tempo stesso più efficace al livello emozionale e più invisibile alla ragione.

Con un ultimo giro di vite. Eco ha scritto che «il modo simbolico esige sempre un processo d'invenzione applicato ad un riconoscimento»¹². Una ruota è una ruota. Ma alla ruota io posso attribuire, nel modo simbolico, il valore di 'simbolo' di una concezione ciclica del tempo, o del Cosmos geometrico e in possesso di un centro rispetto al Caos privo di centro. Questa invenzione di un senso è vissuta come il ritrovamento di un significato che già ineriva alla ruota. Il simbolo è sempre oggetto di un riconoscimento, e quando viene inventato la memoria e la pensabilità della sua origine sono subito cancellate per collocarlo fuori da un inizio e nell'area del riconoscimento di qualcosa che c'è dall'eternità. *Blob* è un sistema di riconoscimenti. Il suo *déjà vu* sta lì a dirci che il senso che noi stiamo attribuendo ora alle immagini che vediamo oggi è solo un *riconoscimento* del senso autentico di quelle immagini di ieri. Ma attraverso questa torsione del suo discorso, *Blob* si rivela una potente macchina simbolopoietica. Senza saperlo, *Blob* ha costruito come gioco una struttura e un processo narrativo capaci di sospingere nella dimensione simbolica le schegge di realtà che vanno smontando e rimontando. Quando i personaggi politici vengono immessi in questo gioco per distruggerli ironicamente, essi accedono, senza merito alcuno da parte loro e senza che i blobbisti se ne

¹² U. Eco, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 198 , p. 252.

accorgano, alla possibilità di diventare simboli. La caricatura ironica li rende dei tipi. Il processo di riconoscimento (ribadito nel tempo da una puntata all'altra, e spesso con delle sequenze eponime fisse: si veda la ripetizione dello scontro tra Pilliteri e i tranvieri di Milano) li trasforma in simboli. Quando Marco Giusti, uno dei due padri fondatori della trasmissione, dichiara che «Achille Occhetto è uno che si presta molto al gioco di *Blob*. È un personaggio tipo Pulcinella, uno che prende sempre le bastonate sulla testa», il collegamento con una maschera canonica rivela bene l'intenzione tipizzante della trasmissione. Come *Crème caramel* e altre satire televisive, anche *Blob* contribuisce ad inventare una classificazione dei tipi di personalità basata su personaggi politici. La trasmissione propone una caratterologia a sfondo politico, che entra in un sistema di rappresentazioni tipizzate già esistente (Bettino/Benito), lo conferma, lo rafforza e lo proietta verso ulteriori segmenti della audience. *I politici entrano nei quadri cognitivi del sistema sociale*, e in un punto-chiave: l'atlante che consente di orientarci rapidamente nelle interazioni quotidiane. Ma *Blob* vi aggiunge del suo: attraverso le conseguenze simbolopoietiche del 'riconoscimento', fa di questi personaggi politici dei simboli. Dal sistema cognitivo essi entrano nel sistema simbolico, ovvero nell'immaginario collettivo, là dove i rapporti sociali di potere si coniugano con l'immaginazione e la memoria e tendono a costruire il consenso implicito ad un ordine sociale. *Blob* l'iconoclasta regala al sistema politico un ulteriore spazio per il suo tentativo di restituire legittimità al *pactum subjectionis* attraverso il «governo dell'immaginazione». Questo è il dono danaico che la *gauche caviar* ci fa con qualche coito, qualche seno, qualche «faccia di cazzo» nel prime time. È il caso di dirlo: siamo stati blobbati.

ENRICO POZZI è sociologo (Università di Roma) e psicoanalista (Società Psicoanalitica Italiana). Ha pubblicato di recente *Il carisma malato* (Liguori, Napoli, 1992), sulla setta del People's Temple e sul suicidio collettivo di Jonestown. Si occupa ora del corpo come costruito sociale, e sta lavorando a un volume su tre corpi 'politici' dell'Italia contemporanea: Mussolini, Berlinguer e Moro.