



STRA TA GEM MI

Prospettive
Teatrali



Direttore:

Maddalena Giovannelli

Direttore responsabile:

Francesca Gambarini

Redazione:

Maddalena Giovannelli, Camilla Lietti,
Corrado Rovida, Francesca Serrazanetti

Revisione editoriale:

Camilla Lietti e Corrado Rovida

Comitato scientifico:

Alberto Bentoglio, Francesco Citti, Maria Teresa
Grassi, Giuseppe Lozza, Gianfranco Nieddu, Maria
Pia Pattoni, Raffaele Pugliese, Giovanna Rosa,
Giuseppe Zanetto

Progetto Grafico:

Liligutt Studio

Numero a cura di:

Martina Treu

Stratagemmi è una rivista PEER REVIEWED

fondata nel 2007 da Francesca Gambarini, Maddalena Giovannelli,
Francesca Serrazanetti e Gioia Zenoni.

Un progetto di Associazione Culturale Prospettive Teatrali
Via Fogazzaro 8, 20135 Milano

Stratagemmi è sempre disponibile presso:

Libreria antiquaria Pontremoli

Via Cesare Balbo 4 - 20136 Milano

Tel. 02 58103806 - Info@libreriapontremoli.it

www.libreriapontremoli.it

Prezzo di copertina:

Singolo numero: 20,00€

Abbonamento annuale (due numeri): 35,00€

On line:


www.stratagemmi.it

Info:

redazione@stratagemmi.it

Abbonamenti:

abbonamenti@stratagemmi.it



NUMERO
038 - 039

[2/2018 - 1/2019]



**SOM
MA

RIO**

SOMMARIO

Pag. 9 - EDITORIALE

Parte Prima: STUDI

POPULISMI CONTEMPORANEI Pag. 17 - Prefazione di Paolo Giovannetti / Pag. 23 - Perché (non) siamo popolo di Ferruccio Capelli / Pag. 37 - Popolo e populismi tra storia e immaginari di Massimo De Giuseppe / Pag. 45 - La buona politica e la nozione di popolo secondo papa Francesco: una doppia prospettiva di Massimo De Giuseppe, Guido Formigoni / Pag. 61 - Immaginari della crisi e comunicazione a bassa fedeltà di Nello Barile

ALL'ORIGINE DEL POPULISMO Pag. 97 - Il popolo e i suoi servi di Martina Treu / Pag. 113 - Populismo: da oggi alla scena originaria, comica e nera di Aristofane di Anna Beltrametti / Pag. 117 - Demagogia e populismo: dalla polis all'Europa contemporanea. Intervista a Luciano Canfora a cura di Martina Treu / Pag. 119 - I Cavalieri di Aristofane sulla scena contemporanea. Interviste a Roberto Cavosi, Mario Perrotta e Giampiero Solari a cura di Costanza Motta

Parte Seconda: TACCUINO

LO SPETTACOLO DEL POTERE Pag. 141 - Il re è nudo di Maddalena Giovannelli / Pag. 145 - Crisi della democrazia, nuova democrazia e dispositivi comicopolitici di Oliviero Ponte di Pino / Pag. 159 - Alla maniera greca. Progettare la scena della tragedia fra innovazione e consenso di Vittorio Fiore / Pag. 173 - Ridere è populista? La politica nella commedia cinematografica, tra vecchie figurine e nuove, spaventose maschere di Chiara Grizzaffi / Pag. 177 - Se questo è il popolo... Il plausibile ritorno sulla scena di Hitler e Mussolini in *Lui è tornato* e *Sono tornato* di Elena Gipponi / Pag. 181 - Petrolini nostro idiota di Massimiliano Civico / Pag. 185 - Brand new MYSS KETA di Alessandra Iachino / Pag. 193 - Quale pubblico per il teatro? Interviste a Antonio Calbi, Andrea Cerri, Franco D'Ippolito, Fabrizio Grifasi, Claudio Longhi, Luca Ricci a cura di Gabriele Orlandi e Michele Spinicci

VIVA IL POPOLO! Pag. 215 - Suite fotografica dedicata alle opere di Emilio Isgrò

EDI

**TO
RIA**

LE

Popolo e populismo sono parole presenti in modo sempre più pervasivo e ambiguo, nel nostro quotidiano. In queste pagine ci interroghiamo sui molteplici significati dei due termini, chiedendoci come, sulla scena artistica antica e contemporanea, si riflettano le dinamiche del palcoscenico politico. Pubblico teatrale e pubblico votante sono in realtà un'unica platea di fronte alla quale si gioca, secondo regole più o meno limpide, la partita del consenso e del dissenso politico.

Questo numero di “Stratagemmi - Prospettive teatrali” nasce da un incontro pubblico organizzato da Paolo Giovannetti all’Università IULM, in occasione di Bookcity Milano (16 novembre 2018). Il suo titolo programmatico e in qualche modo profetico – “Perché (non) siamo popolo. Discussiamo di populismo” – ha inaugurato un filone di discussione più ampio all’interno dell’Ateneo, tra vari colleghi interessati al tema: di qui l’idea di coinvolgere altre personalità di critici, registi e direttori artistici, per aprire su queste pagine un dibattito collettivo tra diversi am-

biti di studio, con il consueto spirito multidisciplinare della rivista.

Popolo e populismo sono due termini presenti, in modo sempre più pervasivo e insistente, sulla scena politica e sugli schermi, in saggi e volumi, convegni e seminari, spettacoli ed eventi pubblici. Appare logoro e inflazionato, per l’uso e abuso recente, il termine populismo: un’etichetta dal significato ambiguo e sfuggente che ormai ha fatto il suo tempo, e induce molti a analizzarlo, sezionarlo, evitarlo a ragion veduta in favore di altri.

Analoga diffidenza ispira quel **popolo troppo spesso chiamato in causa in modo ideologico, ancorché vago:** invocato a garante per partito preso, come fosse un corpo unico, un'entità ben precisa dal peso indiscutibile, senza però definirne di volta in volta la natura, la composizione, l'orientamento o le scelte. **A maggior ragione vale la pena di tornare alle origini, per ridefinire "aristotelicamente" termini e concetti, contestualizzarne l'uso e il senso, riconoscerne le varie accezioni anche coeve, ricostruirne le valenze simboliche e talvolta mitiche.**

Su queste basi la sezione **Studi** affronta il nodo del "populismo" sotto vari aspetti (si vedano Giovannetti, Capelli, Barile) e vi contrappone testimonianze di "buona politica" in una prospettiva storica internazionale (Formigoni, De Giuseppe). Alla radice del fenomeno risalgono i saggi di Canfora, Beltrametti e della sottoscritta per cogliere le contraddizioni e le ambiguità della democrazia più antica, quella ateniese, e le

insidie della demagogia: nel confronto tra passato e presente acquistano un nuovo senso le descrizioni del popolo e dei suoi *leader*, da parte di comici antichi e moderni, ma anche le possibili "soluzioni" o "risoluzioni" proposte da alcuni autori. Un caso esemplare in tal senso è una commedia di Aristofane, i *Cavalieri*, con la sua allegoria del Demos (coeva a certe derive o degenerazioni della politica che oggi si direbbero "populiste") che è non a caso oggetto di attenzione da parte dei registi contemporanei (Mario Perrotta, Giampiero Solari, Roberto Cavosi). Il successivo **Taccuino** si apre con alcune riflessioni sul **teatro e sul suo ruolo nella formazione del consenso e dissenso** (Giovannelli, Ponte di Pino e Fiore), specialmente attraverso la **satira** con la sua lente deformante: a partire da Petrolini, riletto qui da Massimiliano Civica, gli esempi si moltiplicano nel cinema di ieri e di oggi, e in ogni genere di arte capace, come già faceva Aristofane, di **demistificare gli slogan facendoli propri e piegandoli con occhio cinico, disincantato, irriverente** (si vedano i saggi

di Grizzaffi, Gipponi, Iachino). Infine pubblichiamo testimonianze di alcuni dei più importanti direttori artistici italiani a coronamento e a supporto delle analisi teoriche e storiche, completando un quadro d'insieme che vuole rendere conto in modo trasversale di fenomeni dilaganti

e persistenti, complessi e variegati, senza semplificarli o assolverli, senza ricorrere a etichette o ricette, ma offrendo spunti di resistenza, anticorpi e antidoti contro il dilagare del virus.

Martina Treu



Parte
Prima

The image features a complex geometric pattern of overlapping cubes and lines, creating a 3D effect. The pattern is composed of black lines on a white background, forming a grid of interconnected shapes that resemble a crystalline or architectural structure. The pattern is most prominent at the top and bottom edges, and also runs vertically down the right side of the page.

STUDI

Populismi contemporanei

Prefazione

di Paolo Giovannetti

In occasione dell'edizione 2018 di Bookcity l'Università IULM lanciò un premio letterario e organizzò un incontro pubblico, all'insegna del tema "Perché (non) siamo popolo". Quanto qui si legge è una specie di *spin-off* di quell'esperienza, dovuto alle cure di Martina Treu che aveva fattivamente sostenuto l'iniziativa fin dai suoi inizi. E il grande rilievo svolto dal teatro comico greco e dalle sue odierne attualizzazioni è la ricaduta più visibile di un certo tipo di impostazione culturale. Quasi fossimo di fronte a una specie di allegoria: essendo — almeno all'apparenza — i problemi della *polis* molto simili a quelli delle società post-industriali. Si parli di *demos* o di popolo (o magari, in modo ancora più marcato di *pueblo* e di *Volk*), si ha sempre l'impressione di assistere a un ricorrente (doppio) gioco o doppio legame che sia, fatto di investimenti ideologici e di criminalizzazioni, di aperture fiduciose ma anche di arroccamenti. Le masse dei diseredati sono spesso glorificate, corteggiate e blandite, per essere tolte poi velocemente di mezzo, nella migliore delle ipotesi attraverso gli strumenti della retorica tanto letteraria quanto politica. Qualcosa come la classe degli aristocratici, con i bravi cavalieri al seguito — sto appunto pensando ai *Cavalieri* di Aristofane, qui molte volte ricordato —, entrerà puntualmente in scena a sbeffeggiare e a reprimere ogni autonomia del *demos*.

Ragionare in questi termini, tuttavia, comporta rischi evidentissimi — su cui non è quasi il caso di insistere. Tenaci storicismi, accorti sociologismi, prudenze metodologiche ci tengono lontani da semplificazioni troppo scoperte, dalla difesa dei corsi e ricorsi storici. E poi, qui, abbiamo le parole di uno che in molti sensi (storico-letterari e politici) se ne intende, dico di Luciano Canfora, che *apertis verbis* ammonisce:

il termine “populismo”, sottratto a specifiche esperienze storiche (Russia e Stati Uniti nel XIX secolo), diviene una categoria inutilizzabile perché onnicomprensiva e dunque non connotante.

Tanto più se, come ricorda lo stesso Canfora, ciò avviene perché lo stigma di “populista” colpisce le forze politiche che hanno incanalato il malcontento (popolare?) contro una serie di strategie neoliberiste diffuse in tutto l’Occidente e assurte al rango di pensiero unico. Insomma, se da un lato facciamo un uso troppo allargato, improprio, di una parola — “populismo” — che oltretutto ha una connotazione dispregiativa, dall’altro lato bolliamo ideologicamente un realissimo popolo che ha reagito agli errori di una fazione politica riconoscibile. A trarne le debite conseguenze, saremmo indotti a chiedere una specie di moratoria: si smetta di parlare di populismo, di una nozione cioè che ha effetti subito falsificanti; e si proceda seguendo percorsi differenti.

A un livello di estremo diletterantismo, verrebbe voglia di fare un paio di osservazioni (la seconda coincide peraltro con il contributo da me fornito all’incontro pubblico di cui si è detto). Si tratta innanzi tutto, e in maniera leggermente paradossale, di partire da un’affermazione di papa Francesco commentata in questo volume da Guido Formigoni. La sua voce autorevolissima, che può e deve essere ascoltata sullo sfondo di una declinazione di populismo storicamente accertata (si legga anche il contributo di Massimo De Giuseppe), ci ammonisce a pensare al popolo come a una realtà da costruire, attraverso un «percorso» che deve essere realizzato «attentamente e faticosamente nella storia». Parole preziose, che intanto liberano il campo da ogni irrigidimento e ci consigliano all’azione; ma che — e forse soprattutto — consuonano con l’idea di un «*peuple qui manque*» di Gilles Deleuze e Félix Guattari, da loro ripresa più volte, e in Italia spesso citata nella forma di «un popolo che non c’è». Com’è forse noto, tuttavia, soprattutto in Deleuze la questione estetica fa premio su quella sociale, essendo il *manque* in oggetto l’effetto di una particolare strategia letteraria o cinematografica. Ma resta forte l’invito a non sedersi su uno stato di cose congelato in formula: tra gli autori dell’*Anti-Edipo* e il papa argentino intercorre un legame che suona come invito a lavorare con una realtà (diceva Deleuze) «doppiamente colonizzata» — tanto dal sistema economico globale quanto dalle agenzie politiche (ed estetiche) locali.

In questo processo, insomma, tutto è in divenire, e “popolo” non è “populismo” perché i suoi profili sono collocati nel futuro.

D'altronde, se proviamo a percorrere una strada molto più limitata e anzi settoriale, ci accorgiamo che culture come quella italiana, in particolare nel versante letterario (che ha per secoli svolto un ruolo dominante nell'immaginario collettivo), hanno fatto un uso molto, anzi troppo prudente, delle immagini del popolo. «Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia»: se lo chiedeva nel 1856 il manzoniano Ruggiero Bonghi. E, certo, fra le molte risposte possibili (tutti ne conosciamo alcune, suppongo...), una importantissima sarà quella che si richiama alla diffidenza nei confronti delle iniziative autonome del popolo, del suo protagonismo. Atteggiamento che peraltro, in Italia, gode di una precisa ascendenza manzoniana. Si veda ad esempio come l'autore dei *Promessi sposi* racconta, nel XIII capitolo, i comportamenti di un “vecchio mal vissuto” appartenente alla folla dei rivoltosi. Costui,

spalancando due occhi affossati e infocati, contraendo le grinze a un sogghigno di compiacenza diabolica, con le mani alzate sopra una canizie vituperosa, agitava in aria un martello, una corda, quattro gran chiodi, con che diceva di volere attaccare il vicario a un battente della sua porta, ammazzato che fosse.

E si osservi a quale illustrazione si accompagna questa descrizione, nell'edizione detta “quarantana”:



Il “popolaccio”, realisticamente rappresentato, si contrappone in modo fin troppo visibile a un Renzo, inquadrato di profilo, idealizzato nei suoi sentimenti di stupore e reso quasi angelico.

Non è un'eccezione, sia chiaro. Se prendiamo un altro classico della narrativa ottocentesca, *I Malavoglia*, assistiamo a una sfiducia totale nella capacità dei pescatori di Aci Trezza di elaborare un pensiero politico che non sia condizionato da un pesante retaggio di ignoranza e superstizione. Nel cap. VII, una certa legittima protesta contro tassazioni comunali esose viene da Verga retrocessa a una ridicola “rivoluzione delle mogli” — essendo quello misogino un pregiudizio che agevolmente fa il paio con quello antipopolare, e lo rafforza. Basti vedere con che facilità la narrazione vira alla farsa, si teatralizza in uno spettacolo comico, come tale privo di ogni affidabilità ideale:

Allora le comari si affacciarono sull'uscio, colle conocchie in mano a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce, e alla casa dove le tenevano. Gli uomini, come tornavano dal mare, lasciavano gli arnesi ad asciugare, e stavano a guardare dalla finestra la rivoluzione che facevano le mogli.

Del resto, come forse è noto, l'Ottocento romantico e post-romantico italiano (vale a dire il periodo che va dal 1814 all'Unità, e oltre) se da un lato esalta anche con gli strumenti della letteratura l'idea e la prassi di nazione, dall'altro è molto prudente e circospetto nei confronti del popolo. Il secondo cioè è ricondotto alla prima, non senza scarti e residui. In fondo, lungo tutto il secolo, il popolo che si poteva seriamente prendere in considerazione era la borghesia; il resto, i livelli più bassi, era relegato allo stato di plebe.

Gli esempi potrebbero continuare. Ancora nel 1980 l'Umberto Eco del *Nome della rosa*, allegorizzando in modo sin troppo trasparente l'Italia rivoluzionaria degli anni settanta, mostra profondo scetticismo per l'eccesso di spinta politica di quelle frange che altri avrebbe detto di “operai massa”. Ma ancora più sintomatico è che uno dei libri che hanno “fatto” il Sessantotto sia stato *Scrittori e popolo* (1965) di Alberto Asor Rosa, che si scaglia con acuta forza polemica contro gli episodi populistici della letteratura italiana recente. In Italia, in modo leggermente paradossale, il meglio del pensiero critico prende le forme di un'interpretazione del mondo capace di problematizzare l'eccesso di simpatia per la sensibilità popolare.

È un discorso, come si può intuire, molto complesso. Ma due fattori sono indubitabili, e un doppio retaggio è accertato: da un lato la cultura italiana si è aperta con fatica ai gusti e alla sensibilità di pubblici ampi; dall'altra, è probabile che le migliori rappresentazioni del popolo siano quelle che vi si rapportano con prudenza e sospetto. Usando le categorie che nel nostro volumetto sono agitate da Nello Barile, l'“alta fedeltà” applicata al popolo italiano tradizionalmente ne restituisce un'immagine di subalternità ineluttabile. Quando invece si vuole raccontare una massa insorgente si cade nella “bassa fedeltà”, nella retorica, nella cattiva letteratura. Nel populismo estetico — appunto.

Credo che la proposta di Barile, applicata alla realtà del *web 2.0*, sia di straordinaria utilità perché consente di venire a capo di molte delle aporie che abbiamo sin qui incontrato. In sintesi: se è vero che le relazioni messe in piedi in rete pertengono al mondo degli scambi deboli, a bassa definizione, la politica che — da Renzi in poi — usa internet come strumento per costruire senso e consenso, non può che proporre contenuti esemplarmente *lo-fi*. Di bassa fedeltà sarà la cosa e il nome: sia il tipo di politica sia l'etichetta tanto dispregiativa quanto impropria (populismo, appunto) che la politica definisce. In uno scenario postmoderno qual è quello in cui viviamo, le risposte di certa politica sono “mediaticamente determinate”. In qualche modo, quella populista è la scorciatoia meglio praticabile: banalizza e semplifica, e si porta dietro anche l'etichetta più pertinente.

E qui mi fermo. Il rischio è quello di scimmiettare l'avversario. Mai come in questo momento proliferano intellettuali antipopulisti, impegnati in proclami totalizzanti, la cui reboanza ahimè spesso assomiglia all'effato che Ugo Tognazzi ci ha insegnato a battezzare come “supercazzola”. Quante narrazioni distopiche che tanto riscuotono successo hanno le carte in regola per essere qualificate con il saporoso epiteto! Il catastrofismo vende bene, un tanto al chilo. E tutti sono felicissimi — pare — di immaginarsi tristissimi. Lasciamo perdere. Oppure — e meglio, molto meglio — accogliamo l'invito di Oliviero Ponte di Pino: si tratterebbe cioè di pensare a pratiche altre di esperienza artistica, che l'attuale condizione condivisa affrontino in modo obliquo, se non proprio utopico. Da qui una domanda: le “moderne esperienze partecipative” del teatro possono educare minoranze consapevoli a un'idea non banalizzata di democrazia? E poi: sono in grado, certe forme d'arte e di poesia installative, provocatoriamente povere, di invitarci a riflettere in modo autentico (alto!) sui profili bassi del nostro vissuto? Si può tornare a un ascolto impregiudicato della babele di suoni campionati in cui viviamo, recuperando idee e prassi risalenti a John Cage? E che il mio, nostro lettore abbia la bravura di moltiplicare le questioni...

Perché (non) siamo popolo

di Ferruccio Capelli

Il mio breve intervento prende le mosse dalla necessità di problematizzare una delle parole da sempre più usate nella discussione sul populismo e nella battaglia politica: il popolo, termine dal significato incerto che può subire molte, decisive, variazioni¹.

Ci aiuta a organizzare la riflessione l'articolo 1 della nostra Costituzione che recita: «L'Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro». E aggiunge: «La sovranità appartiene al popolo», ma precisa «che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione». Perché i padri costituenti hanno ritenuto necessario introdurre queste delimitazioni? Il problema, al fondo, è che definire il popolo è tutt'altro che semplice. Chi è il popolo di cui si parla? Chi ne fa parte? Come, in che modo, questo popolo può esercitare il suo potere? Si tratta di una delle più impegnative questioni attorno a cui, da sempre, ruota la lotta politica e su cui si esercita il pensiero politico.

¹ A introduzione del capitolo che segue, tratto dal libro *Il futuro addosso. L'incertezza, la paura e il farmaco populista*, edito nel 2018 da Guerini e associati, proponiamo qui alcuni spunti di riflessione dell'autore esposti in occasione dell'incontro pubblico *Perché (non) siamo popolo* nell'ambito di Bookcity 2018.

Tre definizioni di popolo

Si può pensare al popolo come *demos*. In questo caso la parola “popolo” si riferisce a tutti i cittadini. Ovviamente nel momento stesso in cui si evoca la totalità dei cittadini si sollevano anche molti problemi, il primo dei quali è come e in quale modo si può garantire l’esercizio dei diritti politici all’insieme della popolazione.

Come si fa a raccogliere la volontà di tutti i cittadini? Attraverso forme di partecipazione diretta, magari in assemblee? Questa soluzione, che rimanda all’antica democrazia ateniese, può essere praticata solo in Stati molto piccoli. Ecco allora che nei grandi Stati moderni si è cominciato, all’incirca all’inizio dell’Ottocento, a ragionare della delega. La democrazia, ovvero il potere del popolo inteso come la totalità dei cittadini, può essere esercitato solo attraverso la delega. In questo caso la democrazia diretta può riaffacciarsi attraverso istituti come il *referendum*. Ma la democrazia da noi conosciuta negli ultimi due secoli, al fondo, è sempre stata democrazia delegata.

Vi è un’altra accezione di “popolo” che porta in direzione molto diverse: popolo come *ethnos*. Essa implica che i diritti democratici sono riservati solo a coloro che hanno cittadinanza. Oppure, sviluppando con consequenzialità questa impostazione, solo a quelli che appartengono a una cultura, a una etnia, a una “razza”. È del tutto evidente che in questo caso il problema essenziale è la delimitazione del popolo, non tanto le modalità attraverso cui esprime la sua volontà.

Vi è una terza accezione: popolo come *ochlos* (o in latino: *plebs*) cioè la parte più povera o disagiata dei cittadini. Si tratta di una situazione in cui il popolo tende ad essere contrapposto ai signori, alle *élites* ecc.

Tutte e tre queste definizioni sono lecite. Vi sono momenti storici in cui prevale una o l’altra. Ma oggi sono tornate tutte in circolazione. Perché evidentemente si è aperto un conflitto su quale idea di popolo debba fondare le nostre democrazie e su quali forme debba assumere la democrazia stessa.

La crisi della rappresentanza

Il dato di fatto inoppugnabile è che ora si sente parlare tanto di “popolo”. In altri momenti, neppure tanto lontani, si evocavano solo i cittadini e la loro volontà, oppure ancora si parlava con insistenza dei lavoratori, del loro ruolo ecc. Ora invece al centro dell’argomentazione pubblica è tornato il popolo. Il che significa, ovviamente, che vi sono in campo nuovi soggetti politici che rivendicano la rappresentanza di pezzi di popolo che, a loro modo di vedere, non erano adeguatamente rappresentati.

Il problema si sta manifestando in tante parti del mondo, attraverso eventi tra loro anche molto diversi, dal voto referendario per la Brexit fino ai clamorosi risultati elettorali in Usa, in Brasile, in Italia e in tanti altri paesi. Si tratta di un fenomeno globale che deve essere meditato con estrema attenzione. Esso segnala un disagio democratico diffuso. Evidentemente, in tante parti del mondo, si avverte un problema: una percentuale consistente di “popolo” non si sente rappresentata dalle forze politiche e dalle narrazioni che prevalevano fino a poco tempo fa.

Abbozzo due possibili spiegazioni di questa crisi della rappresentanza. Innanzitutto che i cittadini sentono aleggiare sulla loro testa poteri che tendono a sovrastare la loro volontà. Si pensi, per esempio, all’immenso ruolo che esercitano poteri come la finanza o i giganteschi conglomerati economici globali. Evidentemente il “popolo” si sente sopraffatto da queste nuove e incontrollabili élites globali: da qui la ribellione del popolo contro di esse.

Ma vi è anche un’altra possibile spiegazione, peraltro non alternativa alla precedente. Vi è probabilmente anche un problema di canali della rappresentanza che sembrano non funzionare più. Tocchiamo qui una radicale novità della vita democratica contemporanea: stiamo lentamente passando, quasi in modo inavvertito, dalla democrazia organizzata novecentesca a un’inedita democrazia “disintermediata”. Essa è intimamente collegata alla rivoluzione digitale che rende possibile un protagonismo in prima persona da parte di ogni cittadino: ognuno può parlare, scrivere, commentare, pensarsi protagonista in tempo reale della vita pubblica. All’apparenza una straordinaria opportunità per tutti. In realtà un colpo micidiale al funzionamento degli organi su cui fino ad oggi si è retta la democrazia delegata — i corpi intermedi, ovvero i partiti, i sindacati ecc. — che hanno difficoltà crescenti a funzionare. La crisi dei corpi intermedi, ovvero lo svuotamento della democrazia delegata e organizzata, apre una crisi drammatica “nella” democrazia.

Il populismo come farmaco

In questo contesto è naturale che il “popolo” cerchi un’altra strada per fare sentire la sua voce. Ecco la radice di quel fenomeno che segna il mondo contemporaneo, ovvero l’esplosione dei populismi.

Si tratta di un processo dilagante e che ci tocca molto da vicino perché l’Italia può ben essere definita la “terra di elezione dei populismi”. Nel capitolo che segue, suggerisco, provocatoriamente, di considerare i populismi come il “farmaco” della crisi della democrazia. Ovviamente nel senso etimologico di farmaco, ovvero come qualcosa che può curare, ma può anche avvelenare.

I populismi da un lato sono un farmaco curativo se si pensa ai nuovi canali di espressione della volontà popolare che stanno aprendo, ai nuovi temi che stanno proponendo, all'attenzione che stanno richiamando sul rispetto della volontà popolare.

Ma non possiamo sottovalutare l'altro lato della medaglia, ovvero il loro essere un farmaco letale. Essi si strutturano attorno all'identificazione del popolo con il "suo" leader. Di fatto introducono una forma di *leaderismo* autoritario che si basa sull'uomo forte e solo al comando. I casi inquietanti si stanno moltiplicando nel mondo, fino all'ultimissimo, all'elezione a Presidente del Brasile di un fascista come Bolsonaro, amico e sostenitore dei militari golpisti.

Non solo. Tutta la retorica populista si basa sull'invenzione del nemico. I populisti devono scagliarsi in continuazione contro un nemico, vero o presunto: il "popolo dei populisti" si definisce proprio nella contrapposizione a un nemico, sia esso la finanza, oppure la classe dirigente corrotta, oppure ancora gli immigrati ecc.

Insomma, l'emersione dei populismi si accompagna a pulsioni autoritarie e porta con sé un imbarbarimento del dibattito pubblico, sempre più aggressivo e semplificato, ridondante di eccessi, di volgarità, di demagogia. La riscoperta del popolo, il fenomeno dominante dei nostri tempi, da cui siamo partiti nel nostro ragionamento, si rivela quindi un'operazione complessa, ambigua, che sta modificando profondamente la democrazia.

Si tratta di cogliere attentamente quanto sta accadendo: vi sono ancora troppe sottovalutazioni. Anche per ragionare, tutti quanti assieme, se dobbiamo accettare il trionfo dei populismi come un destino inesorabile, oppure se siamo ancora in grado di pensare ad altri possibili percorsi.

Il farmaco del populismo

Il populismo non è un accidente casuale: esso offre risposte originali e forti ai problemi che erano andati maturando in questo passaggio di secolo. Il populismo è il "farmaco" della crisi della democrazia nella stagione della globalizzazione neo-liberale: farmaco nel senso etimologico del termine, ovvero un medicinale che può curare ma anche avvelenare.

Farmaco, dice il vocabolario etimologico, deriva da *pharmakon*, ovvero è «un medicinale che spesso in certe dosi o in altro modo amministrato è anche velenoso». Il populismo cura la democrazia e la politica, ma si tratta di una cura che, se somministrata in dosi sregolate, può avere anche effetti controproducenti. Proprio come un farmaco che cura l'organismo, ma può anche intossicarlo e avvelenarlo.

La cura populista

Il farmaco populista agisce, innanzitutto, sulla crisi della rappresentanza della democrazia disintermediata. E offre una risposta forte: l'identificazione del popolo con il suo *leader*. Attraverso l'identificazione con il capo la folla dispersa ritrova voce e rappresentanza. Anche la parte più diseredata della folla, la "piccola gente", gli uomini dimenticati, scoprono di avere un canale a loro disposizione per far sentire il loro disagio e i loro problemi.

Il populismo è un potente antidoto anche alla solitudine: esso reinventa e costruisce comunità. Le dinamiche comunitarie generate dal populismo sono molteplici, anche molto diverse tra di loro. Esso evoca e rimette in campo, innanzitutto, la più potente comunità inventata dalla storia moderna: la nazione. Non meno efficaci, come scudo protettivo contro la solitudine, possono rivelarsi altre comunità identitarie, siano esse etniche, culturali o linguistiche. Per non parlare, poi, della potenza suggestiva che esercita la comunità etica proposta dai populismi dell'antipolitica: la possibile convergenza in un unico soggetto politico e morale degli uomini onesti.

La riscoperta della comunità può alleviare anche le più brucianti ingiustizie: assieme agli altri si affrontano meglio i disagi, le difficoltà, la svalutazione stessa del proprio ruolo. Soprattutto se, con gli altri, si riesce a far convergere la propria insoddisfazione e rabbia contro un nemico comune, qualunque esso sia.

Il farmaco del populismo agisce anche contro lo spaesamento perché ripropone una narrazione. I postmoderni pensavano di avere scoperto la fine delle narrazioni: sulla loro scia i neoliberali hanno potuto imporre per trent'anni una narrazione povera, priva di finalità, in cui tutto si riduceva alle tecniche da adottare per la crescita economica e per il miglior funzionamento del mercato globale. Le narrazioni populiste ripropongono invece domande non risolvibili con tecnicità: esse di fatto rilanciano i grandi interrogativi sul dove e con chi si sta andando. Il farmaco del populismo si spalma sulle ferite provocate dalla globalizzazione neoliberale. Si tratta di una cura potente: resta da valutare se le dosi somministrate siano appropriate e se la cura possa rivelarsi efficace.

Conflitto latente tra popolo e garanzie costituzionali

Il farmaco è indubbiamente potente: se le dosi non sono ben calcolate può avere anche un effetto letale. A iniziare dall'operazione fondamentale del populismo: la riproposizione del popolo al centro della scena pubblica. I populismi allontanano dal proscenio l'iperclasse globale, quella che celebra annualmente i suoi fasti a Davos e che muove i capitali da una parte all'altra del globo. In coerenza con i propositi dichiarati e con la loro ispirazione più profonda, essi mettono in primo piano le domande e le ispirazioni popolari.

Ma il popolo dei populistici, come abbiamo ampiamente sottolineato, è una categoria sfuggente, non facilmente definibile: ogni populismo ha il “suo” popolo e ha la tendenza a farne il suo referente privilegiato, perfino unico. Gli altri cittadini, quelli che stanno al di fuori della cerchia di riferimento del *leader*, hanno poca rilevanza: i loro problemi e la loro voce possono essere ignorati e bypassati. Da questa angolatura le garanzie costituzionali per l'insieme dei cittadini diventano un non problema, se non un impedimento.

Il *leader* ungherese Orbán propone con insistenza il superamento della democrazia liberale: il suo popolo di riferimento, ovvero i nazionalisti ungheresi, deve avere il pieno controllo dei poteri statali. Sostanzialmente sulla stessa linea si muove in Polonia il Partito della Giustizia: il suo popolo, ovvero i nazionalisti cattolici polacchi, non deve subire intralci di alcun genere, neppure da parte della magistratura che deve essere messa sotto il controllo dell'esecutivo.

In Italia hanno fatto un certo clamore le dichiarazioni di Beppe Grillo e di Davide Casaleggio sul superamento del Parlamento. Tesi sconcertante se non si assume il punto di vista populista, ovvero che l'opinione che conta non è quella di tutti i cittadini, ma solo quella del “loro” popolo, ovvero in questo caso di coloro che partecipano al “loro” circuito di cultori del web e di appassionati delle votazioni on line. Il parere e la rappresentanza degli altri, di chi non partecipa alle consultazioni sulla rete tramite la “loro” piattaforma, è irrilevante. Il populismo, per recuperare la centralità popolare, amputa il popolo delle sue mille articolazioni e ostenta indifferenza per i diritti delle minoranze. Qui sta la radice della pulsione autoritaria tante volte denunciata dai critici del populismo: il “loro” popolo deve avere una corsia privilegiata rispetto agli altri cittadini e alle minoranze. La democrazia, per essere tale, presuppone il rispetto del diritto delle minoranze: l'assenza di questa condizione pregiudica la democrazia stessa. Una definizione classica della democrazia, quale quella proposta da Giovanni Sartori², recita che «la democrazia è un sistema pluripartitico nel quale governa una maggioranza nel rispetto dei diritti della minoranza». I populismi contraddicono proprio quest'ultima condizione.

Un autoritarismo implicito?

Più a fondo ancora: il populismo risponde alla crisi di rappresentanza provocata dalla disintermediazione con l'identificazione tra il *leader* e il popolo. Spetta al *leader* interpretare la volontà popolare e dare voce a essa. I corpi intermedi, siano essi i partiti o i *media*, perdono rilevanza: contano solo i canali di scorporamento tra il *leader* e il suo popolo. Uomini come Trump, Putin, Erdoğan,

2 Si veda G. Sartori, *Democrazia e definizioni*, Bologna, il Mulino, 1987.

Orbán esibiscono sempre di più il loro rapporto diretto con l'opinione pubblica: essi non hanno bisogno di confrontarsi con i loro partiti di riferimento, possono bypassare le istituzioni ed esibire indifferenza rispetto alle valutazioni dei *media*. Il tutto perché hanno costruito un canale diretto di rapporto con un pezzo determinante dell'opinione pubblica, con quella che essi forgianno, interpretano e dirigono.

Si tratta di una vera e propria reinterpretazione e deformazione³ della democrazia: essa risolve alcuni gravi problemi di rappresentanza, ma apre interrogativi sulla concentrazione del potere e sulle possibilità di esercitare un controllo democratico su di esso. Il *leaderismo*, quando si evolve in controllo delle istituzioni, può spianare la strada a una torsione e un'evoluzione autoritaria della democrazia stessa.

Insomma, il farmaco populista agisce con indubbia efficacia sulla crisi di rappresentanza della democrazia. Aggredisce e lenisce alcuni sintomi, ma può anche provocare contraccolpi, fino allo snaturamento stesso della democrazia.

Comunità inclusiva o escludente?

Non vi sono dubbi sull'efficacia del populismo nel contrastare la solitudine involontaria, uno dei mali più grandi che affliggono il nostro tempo. I populistici, come abbiamo detto, costruiscono comunità: attraverso questa potente operazione essi riescono a lenire la solitudine. La folla di uomini soli ritrova simboli di appartenenza e perfino legami di vicinanza nelle comunità nazionali, identitarie, etiche proposte dai vari populismi.

Le modalità di invenzione e di costruzione delle comunità populiste richiedono, però, qualche riflessione ulteriore. Esse sono sempre costruite in contrapposizione a un nemico. La figura del nemico varia: può essere la classe politica corrotta e insensibile, ma può essere anche un altro popolo o altre comunità definite su base etnica o religiosa.

In questi tempi il nemico per eccellenza sono gli immigrati: il grosso delle comunità populiste si forma per elevare le barriere contro i nuovi venuti e per marcare le differenze con loro. Si tratta di un modello di comunità chiusa, escludente, che si batte per una rigida gerarchia sociale: la popolazione autoctona contrapposta e sovrapposta ai nuovi venuti. Queste comunità coinvolgono e motivano anche la parte più debole della popolazione autoctona perché la mettono nelle condizioni di scaricare le ragioni dei propri disagi contro gli ultimi e gli ultimissimi.

³ Si veda N. Urbinati, *Democrazia sfigurata. Il popolo tra opinione e verità*, Milano, Università Bocconi Editore, 2017.

La xenofobia è altra cosa dal razzismo. Eppure la linea di demarcazione è sottile e porosa⁴. Quando si comincia a rivendicare il diritto a comunità etnicamente definite si può facilmente trapassare nella rivendicazione della superiorità di un'etnia rispetto all'altra. Ci vuole un attimo per scivolare dalla xenofobia al razzismo. Di certo non è un caso che la prevalenza dei populismi coincida con un inasprimento delle relazioni interetniche e con la moltiplicazione di episodi di insofferenza e odio razziale.

L'ombra di nuovi conflitti tra nazioni

Il nazional-populismo fa anche un altro passo: ripropone l'idea di nazione contrapposta ad altre nazioni e ad altri popoli. Nulla di meglio in questo caso, per rendere più efficace il rilancio del nazionalismo, che sovrapporre l'identità nazionale a quella religiosa. Erdoğan ha fatto dell'identità nazionale islamica la chiave di volta della sua ascesa politica. Altrettanto stanno facendo ungheresi e polacchi: ovviamente, in questo caso, l'identità che essi rivendicano è quella cristiana, in contrapposizione a ogni forma di multiculturalismo. In Italia si sono affermati *leader*, di cui non era conosciuta la sensibilità religiosa, pronti a esibire la corona del rosario mentre lanciano invettive contro gli immigrati. Perfino Putin, ex ufficiale del KGB, non disdegna, in occasione delle grandi festività, di partecipare alle cerimonie religiose della Chiesa russa ortodossa e di esibirsi con il cero in mano.

Nella vecchia Europa hanno ripreso a circolare messaggi che sembravano sepolti nella storia: i nuovi *leader*, impegnati in campagne per la difesa della tradizione, stanno di fatto riproponendo l'antico messaggio «Dio, patria e famiglia», ovvero una saldatura in chiave conservatrice del potere politico e di quello religioso. Ed è interessante annotare che la voce più autorevole che si oppone a questo disegno è quella della Chiesa di papa Francesco: essa teme una deriva cesaropapista, con un uso strumentale della religione, svuotata dalla fede e dal messaggio evangelico e ridotta a supporto del potere.

I nazionalismi sono sempre stati una sicurezza identitaria e un ombrello protettivo. Tante volte, però, nella storia la rivendicazione di identità nazionali si è trasformata in aggressione contro altri popoli: la doppia anima del nazionalismo ha attraversato e segnato due secoli di storia europea. È per lo meno naturale che quanto sta accadendo susciti il timore di tornare su quel piano inclinato.

Insomma, la comunità populista è un'arma a doppio taglio: rassicurante per chi sta dentro, aggressiva verso chi non ne fa parte. Ancora una volta, un farmaco che cura, ma può anche avvelenare.

⁴ Si vedano: U. Curi, *Straniero*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010; J. Kristeva, *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Roma, Donzelli, 2014; L. Balbo, *In che razza di società vivremo? L'Europa, i razzismi, il futuro*, Milano, Mondadori, 2006.

Tra ombrello protettivo e demagogia

Il populismo ha il merito anche di occuparsi e di difendere il suo popolo: esso non accetta a priori gli argomenti e gli interessi dell'iperclasse globale. Qui sta la molla essenziale della sua affermazione: esso rompe con la vulgata neoliberale e propone un'inversione dell'ordine delle priorità.

Osservata da questa angolatura, la politica trumpiana ha tratti, perfino, di esemplarità: egli confligge frontalmente con l'ortodossia neoliberale del mercato unico globale. Nel paese che aveva guidato la globalizzazione neoliberale, che con il cosiddetto *Washington consensus* aveva imposto tempi e ritmi delle liberalizzazioni e delle privatizzazioni nel mondo intero e aveva spianato la strada alla libera circolazione delle merci e dei capitali, Trump impone una brusca inversione di tendenza: fa esattamente il contrario, fissa priorità economiche nazionali, rimette i dazi alle frontiere e innesca una vera e propria guerra doganale. Il tutto, dichiara, per difendere la parte più povera e disagiata della popolazione americana ingiustamente penalizzata dalla globalizzazione.

Un po' dappertutto il populismo riporta l'attenzione sulle questioni sociali più brucianti: la denuncia della precarietà nel mercato del lavoro è, ad esempio, un cavallo di battaglia di molti populismi. Nella sua denuncia e nell'adozione di contromisure i populisti sembrano, però, procedere con scarti bruschi, con improvvise impennate: le loro scelte e iniziative non lasciano trasparire un altro modello di organizzazione economica e sociale. Denunciano, propongono misure nuove, talvolta anche molto radicali, ma non riescono a indicare dove intendono andare.

In realtà i populisti procedono per contrapposizione: contrastano le politiche neoliberali, adottano misure per il "loro" popolo, ma non propongono un ragionamento complessivo sul funzionamento del sistema economico. Per questo sono esposti alla critica di demagogia: non a caso una parte dell'opinione pubblica associa automaticamente populismo e demagogia.

Difficile dimenticare che l'esperienza populista per eccellenza, il governo dell'Argentina ai tempi di Perón e della moglie Evita, nell'immediato dopoguerra, è sprofondato in un disastro economico da cui il paese sudamericano non è più riuscito a riprendersi completamente. Ancora oggi, a distanza di settant'anni, l'Argentina paga il prezzo della demagogia di quella stagione.

Narrazione, mito e anti-intellettualismo

Tra le ragioni del successo populista vi è anche il ritorno alla narrazione politica. I populisti annunciano grandi obiettivi di cambiamento sociale: un'innovazione radicale rispetto al neoliberalismo, in cui tutto si riduceva alla ricerca delle migliori tecniche per ottimizzare il funzionamento del mercato.

In questo caso il farmaco populista agisce sullo spaesamento: queste narrazioni, infatti, affrontano la questione essenziale del dove e con chi si deve andare. Trump, ad esempio, non perde occasione per proclamare che vuole ridare l'America agli americani, con meno immigrati e tenendo a bada le pretese dell'*élite* globalizzante.

Ma la narrazione populista ha un andamento molto particolare: non ha alle spalle alcun testo di riferimento e non si fonda su un pensiero organico. Essa recupera narrazioni del passato, come il nazionalismo, oppure si sviluppa per intuizioni accostate le une alle altre. La coerenza nella narrazione non è prevista e tanto meno il rigore dell'argomentazione. Il populismo non nasconde, anzi esibisce il fastidio anti-intellettuale: l'argomentazione dei *leader* populistici è strutturalmente basata sulla semplificazione. Il che favorisce l'aderenza all'umore del popolo e la possibilità di amplificazione mediatica del messaggio, ma non aiuta a far emergere un progetto chiaro e coerente.

La storia del populismo è piena di *leader* che letteralmente inventano la loro narrazione. Si tratta, non di rado, di persone che hanno un patrimonio personale di notorietà, come imprenditori, campioni sportivi o altro. Oppure, spesso, sono outsider della politica. Nell'un caso e nell'altro non hanno alle spalle un'elaborazione e un patrimonio culturale. Essi suppliscono a questa mancanza con intuito politico e con spregiudicata creatività: captano gli umori del "loro" popolo, li rilanciano e li legittimano trasformandoli in discorso e in narrazione politica.

Beppe Grillo, il *leader* di un partito costruito dal nulla e che in pochi anni ha raggiunto la maggioranza relativa dell'elettorato italiano, non ha mai proposto una visione generale della società e tanto meno un programma di governo: ha accostato l'una accanto all'altra intuizioni che lo hanno messo in sintonia con l'umore del "suo" popolo, dalla furia polemica contro la classe politica fino a suggestioni ambientaliste. Le performance politiche di Grillo, con le quali ha riempito immense piazze, non erano sostanzialmente diverse da quelle che teneva nella sua veste di comico. Il successo travolgente della sua narrazione, probabilmente, è stato dovuto proprio a questa vaghezza: ogni ascoltatore poteva cogliervi il messaggio più gradito.

Umberto Bossi, altra figura chiave del populismo italiano, aveva trasformato in narrazione politica la subcultura antimeridionale diffusa nelle valli lombarde, lontano retaggio del difficile Risorgimento italiano. Su questa esile base ha costruito la narrazione che ha sorretto il partito più duraturo — oltre un quarto di secolo! — della scena politica italiana. Le Pen, dal canto suo — per richiamare il prototipo dei moderni populismi — ha scavato a piene mani nel nazionalismo e nel revanscismo francese: mentre il resto del sistema politico francese partecipava da protagonista alla costruzione dell'Europa e del nuovo

mondo globale, il fondatore del Front National ha costruito una narrazione controcorrente che occupa la scena francese da quasi cinquant'anni.

L'elenco potrebbe continuare a lungo: uomini nuovi hanno imposto sulla scena pubblica narrazioni innovative, sorprendenti, più simili al mito politico evocato a suo tempo da Georges Sorel che a un'organica proposta culturale e politica. Su un punto il filosofo francese del primo Novecento aveva ragione: il mito può accendere passioni⁵ quanto, e forse più, di una proposta ragionata e intimamente coerente. I miti possono avere una grande efficacia nella mobilitazione e nell'unificazione dell'opinione pubblica: i miti populistici ne sono l'ultima evidente dimostrazione.

Un clima neoromantico: l'attrazione per il passato

Un attento osservatore può cogliere un filo che attraversa un po' tutte le narrazioni populiste. Esse sembrano accomunate da un sentire neoromantico: un'attrazione per narrazioni mitiche generalmente collocate nel passato. Lo sguardo è rivolto all'indietro, come se le rassicurazioni, nel mezzo di cambiamenti tanto travolgenti, potessero venire solo dai tempi passati.

Al tumulto del mondo globale i populistici rispondono con la riproposizione della nazione oppure accarezzando l'idea di comunità etniche chiuse e protette. La crisi di rappresentanza della democrazia viene affrontata con la semplificazione, evocando il vecchio mito dell'uomo forte e risolutore. I messaggi populistici, apparentemente nuovi perché hanno un suono controcorrente, tendono in realtà a rimandare a un passato molto lontano.

Come se il farmaco del populismo costringesse l'organismo politico a voltarsi all'indietro e a rinchiudersi in se stesso. La risposta populista all'intensità travolgente della nuova grande trasformazione, alla fin fine, è difensiva: essa evita le incertezze del futuro ancorandosi al passato.

Democrazie populiste e crisi dell'Occidente

Al passaggio di secolo i paesi più importanti dell'Occidente erano governati a larga maggioranza da esponenti progressisti: negli Stati Uniti si concludevano gli otto anni della presidenza Clinton mentre nell'Unione Europea tredici Stati dei quindici che allora la componevano erano governati dalla sinistra o dal centrosinistra. A distanza di vent'anni il panorama è completamente diverso: i populismi esprimono il presidente negli Stati Uniti, hanno vinto una battaglia campale in Gran Bretagna mentre nell'Unione Europea, nel frattempo allargatasi a Est, governano all'incirca la metà degli Stati e condizionano la politica

5 Si veda G. Sorel, *Scritti politici. Riflessioni sulla violenza*, Torino, Utet, 2006.

di molti altri. L'Occidente — si tratta di una semplice constatazione — è oggi largamente influenzato e condizionato dai movimenti populistici.

Essi sono una realtà complessa, non riducibile a una singola matrice culturale e a un unico indirizzo politico. Unico tratto comune è l'orientamento anti-globalista e nazionalista, il che tende ad alimentare spinte tendenzialmente confliggenti tra gli stessi paesi occidentali. I dazi doganali riproposti da Trump entrano in conflitto con gli interessi dei paesi europei e mediterranei, compresi ovviamente quelli a direzione populista. L'ossessione anti-immigrati di tutti i governi populistici europei alimenta tensioni tra un paese e l'altro per la distribuzione dei profughi e dei richiedenti asilo. Per non parlare del revanscismo nazionalista riproposto da chi guida i paesi del Centro Europa, a iniziare da quell'Orbán che non perde occasione per rivendicare i territori persi dall'Ungheria dopo la Grande Guerra: si avvertono alle frontiere tensioni che dopo le devastazioni delle due guerre mondiali si sperava fossero definitivamente consegnate alla storia.

Complesse costruzioni, faticosamente edificate in decine d'anni, stanno scricchiolando sotto l'onda d'urto dei populismi. La globalizzazione, ovvero il sistema di libera circolazione delle merci e dei capitali, è stata costruita con unilateralismi inaccettabili: abbisognava di serie riforme, altra cosa però dalle picconate con cui Trump la sta demolendo. L'Unione Europea è stata la costruzione istituzionale più innovativa a livello globale degli ultimi settant'anni: aveva non pochi difetti e necessitava di tante riforme, ma i nazionalismi populistici rischiano letteralmente di smontarla.

Ancora. Il clima populista delegittima le istituzioni: le vecchie classi politiche sono sotto accusa perché, secondo i populistici, corrotte e incapaci, ma anche i nuovi governanti sono esposti ai rapidi sbalzi di umore delle opinioni pubbliche. Si procede a scatti, inseguendo umori e proposte improvvisate. La politica populista nell'America di Trump, nella Gran Bretagna della Brexit, nell'Europa dei nuovi nazionalismi appare nervosa, esposta a scarti continui, ossessionata dal consenso immediato.

Essa provoca tante crepe e lascia sul campo molte macerie, ma non fa decollare nuovi progetti di ampio respiro. Il farmaco populista ha riproposto la politica riportando al centro della scena gli umori e i bisogni popolari, ma non ha immesso idee e progetti nuovi, non ha alimentato riflessioni e pensieri lunghi. Con conseguenze serie sull'insieme dell'Occidente: esso negli ultimi settant'anni non era mai apparso così diviso, incerto e confuso. Da qui un sorprendente effetto in controluce, che nessuno nel lontano 1989 avrebbe neppure vagamente immaginato: l'incertezza e la confusione occidentali fanno giganteggiare la stabilità e la capacità progettuale della Cina. Mentre

l'Occidente piccona le sue costruzioni più innovative senza avanzare proposte sostitutive, la Cina trasmette un'immagine di coerenza e di stabilità e allarga la sua sfera d'influenza con progetti globali come gli accordi che coinvolgono decine di paesi per una nuova era di sviluppo attorno alla via della seta. L'Occidente rischia di pagare a caro prezzo il farmaco populista: in gioco, alla fin fine, è la stessa egemonia globale.

-ABSTRACT

Why We are (not a) People

Etymologically, the word “farmaco” has a double meaning: it is a medicine that is often also poisonous. This duality fits perfectly with the rampant populism of our time: on the one hand it is a cure for the deformation of neoliberal democracy, on the other it is an impending danger for democratic life. The book *Il futuro addosso* (Guerini e associati, 2018) and chapter 14, reproduced here, help to focus on the roots and the profound consequences of the phenomenon that is marking this political season at a global level.

Popolo e populismi tra storia e immaginari

di Massimo De Giuseppe

Oggi, a livello mediatico, l'abuso del termine "popolo" ha prodotto una sorta di confusione generalizzata. Dalle complesse categorie politiche otto e novecentesche che hanno influenzato a livello ideologico, partitico e di costruzioni statual-nazionali la storia contemporanea, si è infatti passati a una generalizzazione terminologica che ha ridotto un concetto plurale e composito, spesso sfuggente, ma pur sempre politicamente impegnativo, a sinonimi di folla o gruppi: "il popolo degli stadi", "il popolo di internet", il "popolo dei concerti", "il popolo delle vacanze", "il popolo dei *selfie*".

Questo uso del termine popolo sembra svuotarne non solo il senso culturale e sociale profondo e, giustamente, irrisolto, nonché l'antico substrato etimologico, ma finisce per scardinarne anche l'aura filosofica e spirituale originaria, addomesticandolo in facili categorie consumistiche, innocue e volubili, da spendere alla bisogna in ambito mediatico, commerciale o finanche politico. Un processo di svuotamento che ricorda il paradosso dei «passi del gambero» evocato da Umberto Eco in una delle sue ultime raccolte ragionate di scritti vari¹.

¹ U. Eco, *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006. Il volume è una raccolta di articoli scritti tra il 2000 e 2005 a mo' di piccole fotografie che mescolavano Trismegisto, il cardinal Ruini e Dan Brown, razzisti e conformisti, per proporre una serie di piccole profezie laiche per il nuovo millennio.

Prende forma così un mondo apparentemente iper-moderno che sprofonda in realtà in un *blob* che rimanda a un fantomatico antico legittimante (ben oltre i limiti dell'«invenzione della tradizione»²), decontestualizzato e svuotato del senso proprio del tempo e dello spazio. Basti guardare allo stravolgimento recente del passato e della sua profondità storica, esercitato da *leader* politici o religiosi improvvisati, attraverso riletture della storia banalizzanti e pericolose. Un percorso sperimentato non troppo consapevolmente già alla fine della guerra fredda, nei nuovi conflitti nei Balcani, in Afghanistan o nella regione dei grandi laghi africani³. Impressiona rileggere nel 2019 la relazione tenuta nell'autunno del 1994 da Ali Maznui, direttore dei Global and Cultural Studies, alla 48ª assemblea generale dell'ONU, con cui si invitavano i delegati degli attori multilaterali presenti a non sottostimare i rischi di nuovi populismi violenti che andavano intrecciandosi con i micro-nazionalismi generati dalla rottura delle paratie della guerra fredda, innescando nuove forme di potenziali genocidi attutiti dalla crescente indifferenza al dolore della comunità internazionale. Maznui invitava i presenti, non casualmente, a prestare particolare attenzione al linguaggio e alle parole-chiave di quel rinascente odio etnico, ricordando che spesso si generavano in ambiti sportivi, quotidiani, apparentemente normali. Insomma, il ritorno all'appello razziale e di supposti e inventati monopoli genetici tradiva un processo incompiuto di metabolizzazione di una storia globale ancora calda, dopo mezzo secolo di guerra fredda⁴.

Nel corso degli ultimi venticinque anni abbiamo infatti assistito a pericolosi giochi culturali intorno ad aree geopolitiche più o meno sensibili, alla demonizzazione della solidarietà internazionale — culminata negli attacchi del governo britannico alla più grande e strutturata organizzazione non governativa del mondo, Oxfam, o di quello italiano alle associazioni di soccorso ai migranti naufraghi nel Mediterraneo —, nonché a ritorni del Ku Klux Klan e a rivitalizzazioni più o meno artificiali, in forme e su *media* inediti, di dinamiche razziste e giustificazioni della violenza. Tutte queste formule si abbeverano di paure, rifiuto dell'altro e proclami a popoli o nazioni immaginari: gli stessi che ritroviamo alla base dell'Isis, del ritorno dei White Supremacists, dei sostenitori silenziosi del massacro dei Rohingya nel Sud-Est asiatico o dei cacciatori di indigeni nell'Amazzonia brasiliana. Fenomeni che, in forme solo meno cruente, stanno ridefinendo relazioni sociali e statuali anche nell'Occidente “avanzato”

2 E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, tr. It., Torino, Einaudi, 2002.

3 Il tema è in qualche modo già metabolizzato da Mary Kaldor nel suo *The End of Military Fordism*, London, Bloomsbury, 1998 e ripreso nel ben più famoso (e contestato) *Le nuove guerre. La violenza organizzata nell'età globale*, tr. It., Roma, Carocci, 2001.

4 A.A. Maznui, *Ethnicity in Bondage: Is Its Liberation Premature?*, in United Nations Research Institute for Social Development Report, Ethnic Violence, Conflict Resolution and Cultural Pluralism, UNRISD, Geneva, 1995, pp. 31-40.

e in quell'Europa che per alcuni anni ha sperato di accreditarsi come «potenza civile» e vessillo dei diritti democratici⁵.

C'è naturalmente una storia irrisolta alla base di tutto ciò. I processi di costruzione nazionale in età contemporanea sono passati attraverso diverse concezioni di popolo, influenzate dai diversi contesti storici e geografici, ma tutte accomunate da una caratteristica di fondo: il rovesciamento della fonte del potere. L'idea di popolo che, negli imperi e nelle monarchie dell'*ancien régime*, si sottometteva a una legittimazione di un potere che scendeva dall'alto (da un'origine divina), e che attraverso i sovrani, più o meno riconosciuti da istituzioni religiose, si irradiava sui sudditi e sui corpi della nazione, dopo le rivoluzioni atlantiche (francese e americane) si è faticosamente irradiata e trasformata in modo nuovo, affermando categorie di popolo che (dai *cabildos* latinoamericani in tensione con i *pueblos* di eredità coloniale, alle elaborazioni del *Common Sense* di Thomas Paine, categoria ribelle ma al contempo figlia di quel singolare sistema di diritto generatosi nel mondo anglosassone)⁶, finivano per assumere caratteri e attributi giuridico-istituzionali multiformi, spesso adattati a un'idea di nazione e a una dimensione territoriale, locale o etnica, di cittadinanza in rapida trasformazione.

Da quella stagione, formativa dei nuovi modelli statual-nazionali, la fonte del potere si collocò in basso, generandosi attraverso un contratto sociale, rapporti organicisti o altri accordi tra “apparenti” pari, che riconoscevano nella relazione tra popolo e istituzioni (lo Stato, le monarchie costituzionali, i sistemi liberali) il nucleo originale di modelli democratizzanti (tendenzialmente rappresentativi) e di legittimazione del potere, trasformando definitivamente i sudditi in cittadini⁷. Il tema cruciale riguardava però quali forme di rappresentanza agissero a intercapedine tra quei due poli (popolo e istituzioni) capaci di attrarsi e respingersi. Inoltre, mentre l'idea di nazione poteva consolidare un senso comune, il processo di nazionalizzazione delle masse, come lo definì Mosse, avrebbe finito per produrre anche effetti dirompenti e sconvolgenti⁸. La rivoluzione industriale e la sua mondializzazione, nella stagione dell'imperialismo coloniale europeo e della leva obbligatoria, avrebbero infatti ridefinito i termini delle relazioni sociali, della comunicazione, delle forme di secolarizzazione, dei rapporti politici tra società e potere, dell'idea stessa di rappre-

5 M. Telò, *L'Europa potenza civile*, Roma-Bari, Laterza, 2004; G. Gozzi, *Diritti e civiltà. Storia e filosofia del diritto internazionale*, Bologna, il Mulino, 2011.

6 A. Annino, *Silencios y disputas en la historia de Hispanoamerica*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia/Taurus, 2014; M. Battistini, *Una rivoluzione per lo Stato. Thomas Paine e la rivoluzione americana nel mondo atlantico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

7 W. Reinhard, *Storia dello Stato moderno*, tr. It., Bologna, il Mulino, 2010.

8 G.L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, H. Fertig, 1975.

sentanza, attraverso la costruzione di nuovi ceti, di nuovi rapporti di genere, nonché attraverso attori di rinnovamento dei meccanismi socio-politici (quali partiti, leghe, sindacati), aprendo il mondo alla società di massa e trasformando in termini inediti il rapporto con la religione e le chiese organizzate⁹. Nel Novecento l'affermazione del modello di Stati nazionali, collocati in varie forme all'interno di sistemi o progetti sovranazionali, è passata attraverso esperienze variegatae apparentemente contraddittorie: l'età dei nazionalismi, il mutare dell'idea stessa di nazione¹⁰, l'impatto delle rivoluzioni (messicana e bolscevica), delle guerre mondiali e della decolonizzazione, il multilateralismo post-bellico segnato dalla guerra fredda e dai faticosi tentativi di consolidamento del sistema delle Nazioni Unite; ancora le fratture e integrazioni nord-sud, la fine del bipolarismo, il multilateralismo incompiuto, fino all'odierna dialettica tra globalizzazione finanziaria, esplosione commercial-tecnologica e spinte localiste, neo-nazionaliste o neo-sovraniste. Un'epoca in cui paure e debolezze dei grandi attori istituzionali contemporanei si sono accavallate alla pervasività tecnologica, alla velocità delle transazioni finanziarie, all'incapacità di gestire politicamente fenomeni strutturali e multilaterali quali processi migratori e crisi regionali, finendo per generare nuovi rigurgiti di razzismo e nuove forme di violenza nella costruzione degli immaginari collettivi e identitari. I populismi (al plurale) hanno accompagnato questi processi storici e trasformazioni sociali e politiche, lungo ellissi imprevedibili, ora mimetizzandosi, ora esplodendo pubblicamente, ma sempre con una spiccata capacità di adattamento, come sottolineato da Guy Hermet¹¹. Tutto ciò ha spinto ad aprire una riflessione sull'insorgere di nuovi populismi autocratici in un momento di crisi delle democrazie reali, di consolidamento del "gangsterismo" globale e di indebolimento delle tavole valoriali comunitarie e del principio base del multilateralismo, come sottolineato recentemente da uno studioso di Harvard, Yascha Mounk, nell'illuminante *People vs. Democracy*¹². Nell'era Trump il discorso «in the name of the people» sul muro di cemento alla frontiera con il Messico, contro i *bad hombres* del sud, segue uno schema preciso: diventa un prodotto da *outlet* da rivendersi elettoralmente a discapito della complessità ragionata (e difficile da comunicare) della pro-

9 Per il caso italiano si vedano le sintesi di G. Formigoni, *L'Italia dei cattolici. Dal Risorgimento ad oggi*, Bologna, il Mulino, [2010]² e di G. Battelli, *Società, Stato, Chiesa in Italia. Dal tardo Settecento ad oggi*, Roma, Carocci, 2013.

10 Per il caso italiano rimando a F. Chabod, *L'idea di nazione*, Roma-Bari, Laterza, 1961; E. Gentile, *La grande Italia: ascesa e declino del mito della nazione nel XX secolo*, Milano, Mondadori, 1997; A.M. Banti, *Sublime madre nostra: la nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

11 G. Hermet, *Les populismes dans le monde: une histoire sociologique, 19-20siècle*, Paris, Fayrd, 2001.

12 Y. Mounk, *People vs. Democracy. Why Our Freedom is in Danger and How to Save Its*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2018. Vedasi anche il dossier *Is Democracy Dying?*, in "Foreign Affairs" 97 (marzo 2018), con interventi di Walter Russell Mead, Ronald Inglehart, Yuen Yuen Ang, Ivan Krastev, Roberto Stefan Foa e Yascha Mounk.

posta del Global Compact delle Nazioni Unite, rimpicciolendo sempre più l'orizzonte della casa comune. Un processo che esaspera dunque la dialettica demagogica del “noi-loro” e ridefinisce i termini del populismo democratico, trasformandosi in un prototipo di successo da imitare sul breve periodo¹³. La pubblicità, in fondo, si abbevera dell'essenza stessa del populismo e non ha bisogno di regimi totalitari per dispiegarsi.

Ricapitolando, su questo sfondo mutante, nel corso degli ultimi due secoli si è sperimentata una vasta gamma di regimi politici: imperiali, monarchico-istituzionali, repubblicani, liberali, autoritari, totalitari, militari, fascisti, comunisti, democratici, mono-partitici, pluripartitici, presidenziali, parlamentari..., tutti sospesi tra modelli regionali e mutevoli di comunicazione e rappresentazione del potere¹⁴. Nonostante il trasformarsi di simboli, icone e forme di rappresentanza, metodi di individuazione, isolamento pubblico o finanche eliminazione del nemico interno o esterno, in tutti i casi il popolo è rimasto sempre un riferimento simbolico cruciale, più o meno centrale, evocato, esaltato, blandito, contenuto o demonizzato, comprato, venduto, violentato, stravolto o lasciato decantare, a seconda dei casi. Un elemento decisivo, ancorché quasi sempre incoerente nell'identificazione concreta di una categoria politica¹⁵.

Se è difficile definire l'idea di popolo, altrettanto vale anche per la categoria di “populismo”¹⁶. Spesso gli studiosi hanno cercato di definire questo principio sfuggente come un ricorso da parte di forze o attori politici (individuali o collettivi) a una legittimazione popolare massificata oppure, come un richiamo anti-moderno o sacrale a un «popolo indivisibile»¹⁷. Questo ha spinto a cercare di delineare all'interno del populismo formule di governo, metodi di raccolta del consenso, utilizzo di elementi religiosi, educativi, sociali o identitari con caratteri distinti tra mondo latino, mitteleuropeo, asiatico o africano (lasciando generalmente quello anglosassone sullo sfondo). Ancora si è parlato di populismi “di destra” e “di sinistra”, antichi e moderni, “pre” e “post”¹⁸.

Un elemento decisivo nella comprensione delle differenti forme di populismo rimanda naturalmente allo studio della propaganda: si pensi alla ricca storiografia dedicata ai regimi totalitari, fascista in Italia e nazional-socialista in Germania, o in termini diversi ai modelli comunisti o agli immaginari del-

13 J. Lukacs, *Democrazia e populismo*, tr. It., Milano, Longanesi, 2006; Y. Mény - Y. Surel, *Populismo e democrazia*, tr. It., Bologna, il Mulino, 2001.

14 R. Griffin (a cura di), *Fascism, Totalitarianism and Political Religion*, London - New York, Routledge, 2005.

15 N. Merker, *Filosofie del populismo*, tr. It., Roma - Bari, Laterza, 2009.

16 D. Palano, *Populismo*, Milano, Editrice bibliografica, 2017.

17 J.W. Muller - E. Zuffada, *Che cos'è il populismo*, tr. It., Milano, Università Bocconi editore, 2017.

18 C. Courch, *Postdemocrazia*, tr. It., Roma - Bari, Laterza, 2005; S. Gentile, *Il populismo nelle democrazie contemporanee. Il caso del Front National di Jean Marie Le Pen*, Milano, Franco Angeli, 2008.

la guerra fredda¹⁹. Un processo accompagnato dalla costruzione di categorie escludenti via via sempre più pervicaci nei confronti dei “diversi” di turno. Si è spesso parlato di populismo anche in riferimento all’uso di terminologie e forme di linguaggio specifico, finalizzate a costruire ponti diretti, quasi sacralizzanti, tra il *leader* e le masse (o a una loro immagine idealizzata). In questi termini ci si riferisce ad esempio ai populismi latinoamericani, a *caudillos* e *pronunciamientos*, guardando in particolare al modello di Perón in Argentina e all’esperienza politica e mediatica della sua prima moglie Evita, incentrata su un’esaltazione quasi religiosa di una *leader*, figlia però della modernizzazione degli anni trenta, nel suo rapportarsi alle folle²⁰. Nel suo volume sul populismo, fin dalla copertina, lo storico Loris Zanatta ha provato a riflettere su una categoria “latina”, avvicinando le immagini dei *justicialistas argentinos* e le narrazioni del *chavismo* bolivariano alle esperienze italiane di movimenti apparentemente anti-partito²¹: dall’esperienza berlusconiana di Forza Italia e del Popolo degli italiani (con il suo *mix* di aziendalismo e richiami alla radice profonda dell’esperienza post-bellica dell’Uomo qualunque di Guglielmo Giannini), non così distante rispetto a quella del *tycoon* thailandese (non certo latino) Taskin Shinawatra, agli *show* urlati in piazza di Beppe Grillo, eredi del primo comico in politica, il francese Coluche, ma al contempo modello per altri emuli recenti: dal guatemalteco Jimmy Morales all’ucraino Zelenski. I populismi evocati sono dunque molti e cangianti nel tempo, ma accomunati da radici profonde che rimandano alla stessa matrice di iconoclastia della complessità che nemmeno la rivoluzione tecnologica di questi ultimi anni ha modificato, anzi ha forse accelerato²²: attraverso la rete internet e i *social media*, ne ha semmai ulteriormente mutato caratteri e impatto, entrando nell’intimo umano in modo nuovo e spostando i confini del rapporto pubblico/privato. Nonostante fenomeni come i gilet gialli o le primavere arabe, oggi la politica sembra giocare meno nelle piazze e più attraverso la rete e le connessioni virtuali e questo sta modificando anche le forme ed espressioni esterne del populismo. Il richiamo a una volontà popolare idealizzata si rende così più anonimo e meno strutturato, ridefinendo la medietà e il discorso intergenerazionale e contribuendo alla crisi dei partiti e delle categorie politiche tradizionali (destra, sinistra, centro)²³.

19 Tra i tanti studi ricordo in particolare: E. Gentile, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Roma - Bari, Laterza, 2007 e W. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War*, London - New York, Palgrave MacMillan, 2017.

20 L. Zanatta, *Eva Perón. Una biografia politica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

21 L. Zanatta, *Il populismo*, Roma, Carocci, 2013.

22 M. Anselmi, *Populismo. Teorie e problemi*, Firenze, Le Monnier - Mondadori Education, 2017; A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1966.

23 A. Mastropaolo, *La mucca pazza della democrazia. Nuove destre, populismo, antipolitica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

Al contempo i nuovi populismi hanno ridefinito anche la dimensione del loro rapporto con l'idea di Stato-nazione, alimentando sia micro-regionalismi sia nuovi nazionalismi, come evidenziato con acume da Taguieff²⁴.

In generale gli ultra-nazionalismi rigeneratisi nel passaggio tra XX e XXI secolo si sono spesso istituzionalizzati, abbeverandosi di letture deformate della storia (o, viceversa, approfittando della sua rimozione)²⁵, spesso con l'accondiscendenza delle istituzioni, come lamentato di recente da uno storico sensibile quale Serge Gruzinski²⁶. A livello operativo il populismo che ha sempre dovuto ricorrere a strutture di mobilitazione (partiti, sindacati, impianti educativi, ...), fa ora un nuovo uso dei mezzi di comunicazione disponibili (con una nuova percezione e manipolazione dell'odio e dell'irrazionalità). Se nella prima metà del XX secolo un ruolo decisivo era toccato a stampa, radio e fotografia, insieme alle piazze ricolme di folla inneggiante al *leader* di turno, nella seconda metà si sono imposti la televisione, il cinema, la pubblicità. In questo inizio di XXI secolo internet e i *social network* stanno ridefinendo gli schemi, modificando le forme del linguaggio e del consenso. Come sottolineato dal regista Maurizio Nichetti, il passaggio da un grande schermo a quello più piccolo della televisione a quello microscopico di un cellulare non ha solo mutato la percezione di tempo e spazi, ma anche il rapporto tra realtà e fantasia, tra vero e falso, tra storia e narrazione²⁷.

L'idea stessa di popolo è dunque complessa e mutevole; in ogni cultura assume connotati apparentemente comuni ma di fatto sottilmente differenti. Il concetto di *pueblo* spagnolo è diverso nella penisola iberica e nelle aree ispano-americane, così come l'idea di *narod* muta nel vasto mondo slavo e l'anglosassone *populism* non coincide esattamente con il *populisme* francese. Allora cos'è il populismo? Cos'è un popolo? L'unica risorsa che ci resta è quella di provare a storicizzare le diverse esperienze, per capire come il passato influenzi il presente, come tempo e spazio si cerchino l'un l'altro nella speranza di ridefinire un futuro sempre immaginario.

24 P.A. Taguieff, *Cosmopolitismo e nuovi razzismi. Populismo, identità e neocomunitarismi*, tr. It., Milano, Mimesis, 2003.

25 M. Revelli, *Dentro e contro. Quando il populismo è di governo*, Roma-Bari, Laterza, 2015, M. Simeoni, *Una democrazia morbosa. Vecchi e nuovi populismi*, Roma, Carocci, 2013.

26 S. Gruzinski, *Abbiamo ancora bisogno della storia? Il senso del passato nel mondo globalizzato*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.

27 M. Nichetti, *Autobiografia involontaria*, Milano, Heterotopia, 2017.

-ABSTRACT

People and Populisms between History and the Imaginary

Nowadays, on a political and mediatic level, the abuse of the term “people” has produced a sort of generalized confusion, passing from the complex nineteenth-century philosophical categories that have marked contemporary history to a terminological trivialization that has reduced a plural and articulated concept to synonyms of crowd or groups, often virtual. The article that tries to reflect on itineraries, meaning and use of categories of people and populism from the long 20th century to this first glimpse of the 21st between history, politics and the imaginary.

La buona politica e la nozione di popolo secondo papa Francesco: una doppia prospettiva

di Massimo De Giuseppe, Guido Formigoni

Il 31 marzo del 2019, rientrando dal suo viaggio in Marocco, mentre a Verona si celebrava il convegno sulla famiglia promosso da una serie di attori e relatori esplicitamente sovranisti, papa Francesco ha tenuto una conferenza stampa singolare. Dal dialogo con i giornalisti è scaturito infatti un piccolo discorso incentrato sulle paure generate dai nuovi populismi in cui si è citata la repubblica di Weimar, il lavoro indefesso dei costruttori di muri e la demonizzazione dei migranti¹. Ne emerge un rifiuto netto dei populismi contemporanei che stride con l'immagine del pontefice latino, romanticamente populista e vagamente anti-moderno, spesso costruita a livello mediatico, specie in ambiti americani.

A tal riguardo pare opportuno riprendere e aggiornare due articoli pubblicati dalla rivista "Appunti di cultura e politica" nel dicembre 2017, per arricchire con un focus su papa Francesco la riflessione sul popolo². Sicuramente il concetto di popolo è uno dei più cari al pontefice, che lo usa in molteplici accezioni, non solo quando parla della Chiesa come popolo di Dio in senso conciliare, ma anche quando si riferisce alla convivenza sociale e politica. Via via in questi anni ha disegnato un discorso intorno al popolo, originale e non convenzionale, ricco di spunti per il futuro

1 Cfr. Conferenza stampa del santo padre durante il volo di ritorno da Rabat, domenica, 31 marzo 2019, <w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2019/march/documents/papa-francesco_20190331_marocco-voloritorno.html>.

2 «Popolo» per papa Francesco, "Appunti di cultura e politica" XL (giugno 2017), pp. 5-22.

ma anche piuttosto controverso, oggetto di molteplici fraintendimenti e anche di critiche esplicite e frontali (il papa “populista”, antimoderno e anticapitalista). I due interventi qui riuniti assumono due prospettive diverse: uno indaga le radici latino-americane dell’uso del concetto da parte di Bergoglio, l’altro si propone di analizzarne il significato più proprio nell’orizzonte sociale e politico del pontificato.

Costruire un popolo, obiettivo della buona politica

di Guido Formigoni

La nozione di “popolo” per papa Francesco

Papa Francesco usa ampiamente il concetto di popolo quando parla della convivenza civile e politica. Siccome si tratta di una parola tanto antica quanto ambivalente, non è sempre immediato il significato del suo ragionamento. Naturalmente, va anche subito notato che questo uso lessicale gli ha attirato precoci critiche: tanto precoci da apparire in qualche caso piuttosto schematiche e pregiudiziali. Il suo approccio è quindi parso ad alcuni legato a una visione troppo parziale della sua esperienza latino-americana. Altri l’hanno interpretato secondo la forma dell’ideologia populista, quasi che l’appello al popolo sia condotto in chiave contrapposta alle élite sociali e politiche. Oppure come se intendesse denominare una specie di indistinta unità, che sopprimerebbe lo spazio per l’individuo, per il conflitto, e quindi anche per la democrazia. Infine, secondo altre letture, la sua consuetudine con il popolo minuto e i cosiddetti “movimenti popolari” lo condurrebbe sulla strada di un anticapitalismo piuttosto schematico e radicale³.

È forse possibile invece approfondire la posizione di Bergoglio, leggendo in modo più articolato i suoi contributi. In questo senso, è utile rileggere alcuni testi precedenti al pontificato, oltre ad alcuni dei suoi interventi più recenti, che mi pare gettino luce più chiara su alcune formule e proposte che egli ha usato nei suoi primi testi magisteriali più distesi — dalla *Evangelii Gaudium* in poi —, forse tra i più fraintesi della sua produzione.

Le radici del suo discorso: il mito del popolo e la cittadinanza

Lo stesso papa è lucidamente avvertito delle possibili incomprensioni: in un interessante colloquio con i gesuiti locali, durante la sua recente visita in Lombardia, egli ha affermato: «Oggi bisogna fare attenzione quando si parla di

³ Cfr. ad esempio, S. Magister, *Papa Francesco e il populismo mistico*, “L’Espresso”, 11 dicembre 2016; A.M. Valli, *La visione neo-bolivariana di papa Francesco*, “Affari internazionali”, 26 maggio 2016, disponibile on-line: <<http://www.affarinternazionali.it/2016/05/la-visione-neo-bolivariana-di-papa-francesco/>>; L. Zanatta, *Un papa peronista?*, “il Mulino” 2 (2016), pp. 240-249; Id., *Il papa populista*, “Il Foglio”, 8 maggio 2017.

popolo! Perché qualcuno dirà: “Finirete per diventare populist”, e si cominceranno a fare elucubrazioni. Ma bisogna capire che quella di “popolo” non è una categoria logica. Se si vuole parlare di popolo con schemi logici si finisce per cadere in un’ideologia di carattere illuminista e liberale oppure “populista”, appunto..., comunque si finisce per chiudere il popolo in uno schema ideologico. Popolo invece è una categoria mitica. E per comprendere il popolo bisogna starci immersi, bisogna accompagnarlo dall’interno»⁴.

Ecco quindi già alcuni interessanti spunti, che fanno intravedere come una lettura attenta del suo complessivo messaggio offra una visione molto più articolata e per nulla schematica. Rimandando agli altri saggi qui raccolti e in particolare a quello di Massimo De Giuseppe (cfr. *infra*), vorrei indicare un testo importante per comprendere la proposta politica di papa Francesco. In occasione del bicentenario della nazione Argentina, il 16 ottobre del 2010, il cardinale di Buenos Aires Bergoglio ha tenuto un importante discorso alla Giornata della pastorale sociale dell’arcidiocesi⁵. Vi sono espresse le basi di molti suoi ragionamenti futuri. Egli inquadrava il discorso sulla storia argentina in un percorso umano complesso, che aveva avuto tanti risultati, ma anche incontrato tanti problemi. Il titolo dell’incontro era: *Noi come cittadini, noi come popolo*.

Ecco allora la sua prima e fondamentale precisazione: «“Cittadini” è una categoria logica. “Popolo” è una categoria storica e mitica. [...] Il concetto di “popolo” non può essere spiegato solo in modo logico. Ha in sé un elemento di significato ulteriore che ci sfugge, se non ricorriamo ad altre modalità di comprensione, ad altre logiche ed ermeneutiche». Il popolo appare, cioè, come una realtà che deve essere costruita: «È vero e certo che, nella nostra condizione di popolo nuovo nella storia, la nostra identità non è del tutto affinata e definita. Nella nostra situazione, essere parte del popolo, costituire parte di un’identità comune, per alcuni settori non è automatico. [...] È un processo, un farsi popolo. Un’integrazione. Un lavoro lento, duro, spesso doloroso, per cui la nostra società ha lottato».

In questo orizzonte, egli sosteneva: «È necessario che ognuno recuperi sempre di più la propria identità come cittadino, ma orientato al bene comune». Ogni cittadina e cittadino non deve pensarsi in modo individualistico, secondo la deriva comune dei nostri tempi, ma comprendere di essere naturalmente collegato in una società. «Essere in una società e farne parte come cittadino nel senso dell’ordine è un grande passo funzionale. La persona sociale, però, ac-

4 La conversazione è stata pubblicata “La Civiltà cattolica”, 2017, vol. IV, pp. 3-10. Reperibile on-line: <www.laciviltacattolica.it/articolo/la-grazia-non-e-una-ideologia/>

5 Lo si può leggere in Papa Francesco, «*Nei tuoi occhi è la mia parola*». *Omellie e discorsi di Buenos Aires 1999-2013*, a cura di A. Spadaro, Milano, Rizzoli, 2016, pp. 803-821.

quista la propria identità più piena di cittadino nell'appartenenza a un popolo». Il popolo, quindi, sarebbe elemento più ampio della cittadinanza. L'arcivescovo lo spiegava subito dopo, contrapponendo il popolo alla massa: «Il popolo è l'insieme di cittadini impegnati, che riflettono, consapevoli e uniti per un obiettivo e un progetto comune». La chiamata all'incontro collega tra loro i cittadini in «un'esperienza di vita comune intorno a valori, principi, storia, costumi, lingua, fede, cause, sogni condivisi...».

Vedere il popolo come mito, collegato al ruolo dei cittadini, significa quindi intenderlo non come un'identità data, quanto piuttosto come l'obiettivo di un percorso da costruire attentamente e faticosamente nella storia; non come bandiera da agitare contro qualcun altro — secondo le logiche dell'esclusione noi/loro —, ma come orizzonte di convivenza, sempre in evoluzione verso un obiettivo; non come somma massificata di esseri umani guidata da qualcuno, ma come compresenza attiva di protagonisti di una storia comune. Che, sentendosi parte di un'identità più ampia, arricchiscono la loro mera prossimità istituzionale nelle procedure della democrazia.

I «quattro principi» essenziali per costruire un popolo

Già nel testo di quell'intervento, l'arcivescovo Bergoglio si riferiva a «quattro principi fondamentali» che evidentemente gli stanno così a cuore da ripresentarli organicamente nel suo primo grande documento programmatico, *l'Evangelii gaudium*, indicandoli come fondamentali proprio per costruire «un popolo in pace, giustizia e fraternità»: il tempo è superiore allo spazio, l'unità prevale sul conflitto, la realtà è più importante dell'idea, il tutto è superiore alla sua parte⁶.

I primi due principi hanno a che fare — secondo il Bergoglio del 2010 — con la «tensione tra pienezza e limite». Il che significa che nella costruzione operosa del popolo si incontrano molteplici limiti, legati alla presenza di interessi parziali, di punti di vista, di incomprensioni e di prevaricazioni possibili. Insomma, esiste materia per infiniti conflitti, potenziali e reali: il papa ne è cosciente e invita a non esorcizzarli, a non sottovalutarli e nemmeno a disconoscerli, facendo finta che non esistano. Ma, soprattutto, invita a non immaginare di risolvere i conflitti cristallizzando le diverse posizioni, occupando piccoli o grandi «spazi» di potere, appunto. Lo spazio è nella sua prospettiva una sistemazione statica, immobilistica, escludente delle relazioni sociali. Occorre superare lo spazio, innescando invece processi di cambiamento nel tempo,

6 Papa Francesco, *Evangelii Gaudium*, 217-237. Nota bene: tutti i documenti papali sono facilmente reperibili, a partire da titolo e data, nella raccolta *on-line*: <w2.vatican.va>. Da qui in avanti, salvo diverse indicazioni le citazioni sono da riferirsi a questa fonte.

che si rivela portatore di una dimensione superiore. I processi di cambiamento permettono sostanzialmente di prendere sul serio i conflitti, «sopportandoli» in quanto li si assume come propri, senza però ritenere mai pessimisticamente che l'orizzonte del conflitto sia insuperabile. In questa logica si punta sempre a realizzare un'unità superiore, che prevalga alla fine sul conflitto, risanandolo, senza oppressioni unilaterali del vincitore sul vinto. Ambire alla pienezza dell'unità richiede cioè strutturalmente di vivere il tempo lucido e attento del percorso, dell'itinerario di uscita paziente dal limite.

Ecco che si capisce, in connessione alla prima, la successiva «tensione» tra idea e realtà: secondo il papa, il primato della realtà non significa assumere un atteggiamento anti-intellettualistico o banalmente cinico, di appiattimento sull'esistente. Significa invece che l'idea, il linguaggio, il progetto, devono sempre avere l'umiltà di incontrare la realtà in tutte le sue sfaccettature e dimensioni. Il Bergoglio del 2010 parlava con nettezza contro i «nominalismi» e i «sofismi» diffusi nella vita politica, richiamando il rischio di una politica che si costruisse nel solo regno dell'«immagine» e della retorica, ingannando perciò il cittadino. La vera persuasione che è parte dei compiti della politica implica sempre, invece, di partire dalla realtà complessa per illuminarla con «l'idea», che resta al servizio del cambiamento della realtà.

Infine, emerge l'ultima tensione polare tra «globale» e «locale», tra il tutto e la sua parte, appunto. A questo proposito, il primato del «tutto» deve essere ben compreso: nella visione di Bergoglio, non coincide mai con l'annullamento delle diversità. Il popolo è sicuramente radicato nelle sue particolarità, che vanno valorizzate, ma non contrapposte tra loro. «Né la sfera globale che annulla né la parzialità isolata che immobilizza», diceva nel 2010. Egli ha più volte contrapposto l'immagine geometrica del poliedro a quella della sfera. Quest'ultima, come solido in cui tutti i punti della superficie sono alla stessa distanza dal centro, allude appunto a una globalizzazione che appiattisce le differenze, assimilandole e annullandole in un unico indistinto modello. Nel poliedro, ogni lato si collega agli altri, mantenendo però la propria prospettiva e originalità. Il popolo è cioè sempre categoria concreta, locale, specifica, ma è anche prospettiva possibile di convivenza positiva tra popoli diversi in una logica universalistica. Il tutto supera la parte senza annullare le differenze, anzi valorizzandole.

Il popolo come soggetto della “buona politica”

Si può allora comprendere come la costruzione di un popolo sia un processo che funziona se c'è un coinvolgimento personale. Non è sufficiente coabitare e convivere. Diventare un popolo è qualcosa di più e richiede un costante

processo, nel quale ogni nuova generazione e ogni gruppo si vedono coinvolti. Le radici di questo percorso dinamico sono poste da Francesco in un atteggiamento iniziale di comprensione contemplativa della realtà: pensiamo all'appello della *Laudato si'* a scoprirsi «interni» alla relazione con la Terra sorella e madre, prendendo su di sé le sofferenze del mondo. Oppure alla valorizzazione forte della categoria dell'ascolto, in una prospettiva sinodale⁷. Ci deve essere insomma un prerequisito personale di ogni azione politica: l'atteggiamento di chi non si estrania in posizione giudicante o da semplice osservatore, ma si coinvolge profondamente nella realtà.

Costruire il popolo richiede poi un dialogo e una costruzione istituzionale che valorizza tutte le risorse della democrazia e della politica, senza irrigidimenti ideologici. Parlando a Cesena, nella sua recente visita pastorale, Francesco ha parlato della piazza come espressione (classica) della coscienza di un popolo: «Da questa piazza vi invito a considerare la nobiltà dell'agire politico in nome e a favore del popolo, che si riconosce in una storia e in valori condivisi e chiede tranquillità di vita e sviluppo ordinato»⁸.

Nella stessa occasione, è ritornato a caratterizzare quello che per lui rappresenta una buona visione politica, una «politica con la P maiuscola». Partendo dalla degenerazione recente: «La politica è sembrata ritirarsi di fronte all'aggressività e alla pervasività di altre forme di potere, come quella finanziaria e quella mediatica». In contrapposizione: «Occorre rilanciare i diritti della buona politica, la sua idoneità specifica a servire il bene pubblico, ad agire in modo da diminuire le disuguaglianze, a promuovere con misure concrete il bene delle famiglie, a fornire una solida cornice di diritti-doveri e a renderli effettivi per tutti». Francesco ha invitato quindi a riscoprire «una politica che non sia né serva né padrona ma amica e collaboratrice; non paurosa o avventata ma responsabile e quindi coraggiosa e prudente nello stesso tempo; che faccia crescere il coinvolgimento delle persone, la loro progressiva inclusione e partecipazione; che non lasci ai margini alcune categorie».

Come esempio di un percorso di buona politica che parta dal basso, il papa ha valorizzato l'esperienza di alcuni «movimenti popolari», soprattutto latino-americani, fortemente critici delle strutture sociali ed economiche⁹. A loro ha consegnato un incoraggiamento, senza mitizzarli e parlando anzi di un pluralismo possibile («sicuramente la pensiamo diversamente su molte cose»): nessuna ideologizzazione di ogni loro scelta o presa di posizione, quindi. Il punto è piuttosto l'importanza di essere «seminatori di cambiamento,

7 *Laudato si'*, 24, maggio 2015, 12 e 19.

8 Discorso a Cesena, 1° ottobre 2017.

9 Discorso al terzo incontro dei movimenti popolari, Roma, 5 novembre 2016.

promotori di un processo in cui convergono milioni di piccole e grandi azioni concatenate in modo creativo, come in una poesia». I movimenti devono mettersi in un percorso di riforma della politica, non illudendosi di potere risolvere tutto da soli: «Il divario tra i popoli e le nostre attuali forme di democrazia si allarga sempre più come conseguenza dell'enorme potere dei gruppi economici e mediatici che sembrano dominarle. I movimenti popolari, lo so, non sono partiti politici e lasciate che vi dica che, in gran parte, qui sta la vostra ricchezza, perché esprimete una forma diversa, dinamica e vitale di partecipazione sociale alla vita pubblica. Ma non abbiate paura di entrare nelle grandi discussioni, nella Politica con la maiuscola». Ai movimenti, egli ha quindi consegnato l'impegno a non lasciarsi omologare e a vigilare contro il rischio della corruzione.

Un altro esempio positivo recentemente citato dal papa è il percorso di integrazione europea, unità crescente raggiunta rispettando le differenze, in spirito di libertà e solidarietà. Parlando ai capi di Stato e governo europei egli ha anche chiarito meglio la differenza tra il suo modo di concepire il popolo e ogni populismo, di per sé basato sull'illusione di qualche politica che sfrutta le paure diffuse: «[...] i populismi fioriscono proprio dall'egoismo, che chiude in un cerchio ristretto e soffocante e che non consente di superare la limitatezza dei propri pensieri e "guardare oltre". Occorre ricominciare a pensare in modo europeo, per scongiurare il pericolo opposto di una grigia uniformità, ovvero il trionfo dei particolarismi. Alla politica spetta tale *leadership* ideale, che eviti di far leva sulle emozioni per guadagnare consenso [...]»¹⁰.

La Chiesa si sente partecipe di questo cammino, non come fosse depositaria della verità e quindi legittimata a giudicare sdegnosamente questo percorso dall'esterno, ma coinvolta come parte integrante di un processo. Il papa tiene fede all'impostazione conciliare e postconciliare che vede la Chiesa prendere le distanze da ogni scelta politica contingente, da ogni partito o ideologia: correggendo in questo modo anche una deriva non del tutto controllata nel trentennio precedente la sua elezione. Ma ciò non vuole dire distacco dalla politica; anzi, secondo Francesco, il cristiano non può disinteressarsi di tale «politica con la P maiuscola»: egli ha recentemente invitato addirittura i soci dell'Azione cattolica italiana a coinvolgersi personalmente in questa ricerca¹¹. Assume quindi ulteriore senso l'appello papale al ruolo dei laici, dei cristiani che condividono il cammino del popolo, nella lettera al cardinale Ouellet sulla pastorale in America Latina: «È illogico, e persino impossibile, pensare che noi come pastori dovremmo avere il monopolio delle soluzioni per le mol-

10 Discorso ai capi di Stato e governi dell'Unione europea, 24 marzo 2017.

11 Discorso all'Azione cattolica italiana, 30 aprile 2017.

teplici sfide che la vita contemporanea ci presenta. Al contrario, dobbiamo stare dalla parte della nostra gente, accompagnandola nelle sue ricerche e stimolando quell'immaginazione capace di rispondere alla problematica attuale. E questo discernendo con la nostra gente e mai per la nostra gente o senza la nostra gente»¹².

Si potrebbe quindi forse addirittura rovesciare il discorso. Accompagnare la ricerca del popolo comporta una nuova coscienza propriamente religiosa. Parlando al Pontificio Consiglio per la Nuova Evangelizzazione, papa Francesco si è espresso così: «Poche realtà come la Chiesa possono vantare di avere una conoscenza del popolo in grado di valorizzare quel patrimonio culturale, morale e religioso che costituisce l'identità di intere generazioni. È importante, pertanto, che sappiamo penetrare nel cuore della nostra gente, per scoprire quel senso di Dio e del suo amore che offre la fiducia e la speranza di guardare avanti con serenità, nonostante le gravi difficoltà e povertà che si è costretti a vivere per l'ingordigia di pochi. Se siamo ancora capaci di guardare in profondità, potremmo ritrovare il genuino desiderio di Dio che rende inquieto il cuore di tante persone cadute, loro malgrado, nel baratro dell'indifferenza, che non consente più di gustare la vita e di costruire serenamente il proprio futuro»¹³.

Qui l'apertura ad accompagnare i processi di cambiamento vissuti dal popolo e nel popolo sfocia in un discorso che attinge alle profondità della coscienza di Dio come creatore della realtà e, quindi, offre occasioni di evangelizzazione.

Il senso forte del cambiamento necessario

Non si può chiudere questo discorso, però, senza chiarire che nel magistero del papa appare una consapevolezza forte. Se si prendono sul serio queste logiche dinamiche, non abbiamo assolutamente le certezze proprie dei modelli ideologici onnicomprensivi, ma siamo sfidati a metterci in un cammino che assume caratteristiche di tipo fortemente innovativo, perfino rivoluzionario, rispetto ai modelli dominanti. A questo proposito, viene da ricordare la forte critica al «paradigma tecnocratico» contenuta nella *Laudato si'*¹⁴. Oppure il chiaro richiamo contenuto nel breve saluto alla Pontificia Accademia delle Scienze sociali¹⁵: «La sfida da raccogliere è allora quella di adoperarsi con coraggio per andare oltre il modello di ordine sociale oggi prevalente, trasfor-

12 Lettera al cardinale Ouellet, Presidente della Pontificia Commissione per l'America Latina, 19 marzo 2016.

13 Discorso al Pontificio Consiglio per la Nuova Evangelizzazione, 29 settembre 2017.

14 *Laudato si'* cit., p. 109.

15 Discorso alla Pontificia Accademia delle Scienze sociali, 20 ottobre 2017.

mandolo dall'interno. Dobbiamo chiedere al mercato non solo di essere efficiente nella produzione di ricchezza e nell'assicurare una crescita sostenibile, ma anche di porsi al servizio dello sviluppo umano integrale». Al contempo, per sviluppare questo ripensamento radicale, secondo il papa, la società civile deve riscoprire il proprio ruolo trainante rispetto allo Stato, che nell'epoca della globalizzazione «non può concepirsi come l'unico ed esclusivo titolare del bene comune non consentendo ai corpi intermedi della società civile di esprimere, in libertà, tutto il loro potenziale».

Prendere sul serio il modello di una costruzione paziente del popolo come orizzonte propriamente politico della convivenza buona ci porta, insomma, su un terreno che ha a che fare con le dimensioni profonde della scoperta dell'azione di Dio nella storia. E, quindi, ci chiede di assumere un approccio consapevolmente contro-culturale, senza adagiarsi nelle ripetizioni degli *slogan* e delle banalità della cultura ambientale dominante. Insomma, ci assegna continuamente nuove responsabilità: tutto il contrario di un messaggio di appiattimento deresponsabilizzante.

Pueblos/pueblo: una prospettiva latino-americana

di Massimo De Giuseppe

Un'idea dinamica di popolo

Per comprendere i caratteri antichi, plurali e profondi della categoria di “popolo” in America Latina e il suo dinamico fluttuare tra l'ambito religioso, sociale e politico, è necessario partire dalla dimensione dell'inculturazione, figlia del duplice processo di conquista/evangelizzazione e del sistema di patronato che ha marcato la storia degli imperi iberici nel continente. Un'inculturazione spesso asimmetrica, violenta e incorporativa che permea in profondità la società coloniale e non si interrompe nemmeno nella stagione ottocentesca, innervando i sistemi repubblicani latino-americani, per segnare poi anche tutto il “lungo” Novecento: dagli anni delle grandi immigrazioni europee e dei populismi istituzionalizzati, attraversando la stagione della “guerra fredda”, delle rivoluzioni e delle dittature, fino alle difficili democratizzazioni di fine secolo, accompagnate da inediti fenomeni emigratori.

Nei diversi contesti nazionali la categoria di *pueblo* si è certo trasformata e ridefinita nel tempo, adattandosi via via ai variegati modelli istituzionali, politici e sociali, spesso contrapponendosi alle *élite* politiche ed economiche, senza perdere però mai del tutto né la dialettica originaria (*pueblo/ciudad*) né l'indissolubile permeabilità politico-religiosa. Un fenomeno che ci aiuta non solo a

riflettere sulla matrice dei processi di *nation-building*, sulla genesi di caudillismi e populismi, ma anche a comprendere, come sottolinea il teologo argentino Carlos Galli¹⁶, le estreme divaricazioni delle megalopoli latino-americane contemporanee, solcate dai contrasti, fisici e simbolici, tra centri finanziari ipermoderni e quartieri marginali entrati ormai nell'immaginario collettivo come *favela* brasiliane, *villa miseria* argentine o *barrio bravo* messicani.

Anche papa Francesco, in più occasioni, è tornato sulla connessione stretta tra processi di inculturazione e idea di "popolo", come *summa* di culture comunitarie (di matrice *pueblerina*, figlie del *pueblo*) allargatesi e in formazione; un *pueblo* che è però al contempo *pueblo de Dios* e, quindi, *pueblo de Dios fiel* (l'intreccio di umano e divino che esalta il valore della persona e il suo rapporto con la terra). Il nodo profondo dell'inculturazione come tratto distintivo di un popolo in divenire — dentro, ma anche prima e oltre un mero orizzonte nazionale —, figlio di un rapporto diretto tra elemento spirituale, sociale e, indirettamente, politico, si ritrova in gran parte degli interventi latino-americani di Francesco. Ne ricordo solo due, dal particolare impatto mediatico: il primo, famoso e contestato, in occasione del II incontro mondiale dei movimenti popolari (definiti «seminatori di cambiamento») a Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), il 9 luglio del 2015, dove Francesco parlò dell'utopia concreta di una «economia al servizio dei popoli»¹⁷; il secondo, la messa del febbraio successivo con «*los pueblos indígenas*» (ancora al plurale) a San Cristóbal de las Casas, dove il papa insistette sulla dimensione teleologica della categoria di popolo, evocando «l'anelito a vivere in libertà, un anelito che ha il sapore di terra promessa, dove l'oppressione, il maltrattamento e la degradazione non siano moneta corrente. Nel cuore dell'uomo e nella memoria di molti dei nostri popoli è inscritto l'anelito a una terra, a un tempo in cui il disprezzo sia superato dalla fraternità, l'ingiustizia sia vinta dalla solidarietà e la violenza sia cancellata dalla pace»¹⁸.

Un'idea di popolo che inquieta

Negli ultimi anni, tra le critiche al pontificato di Francesco, una delle più ricorrenti si è appellata proprio all'accusa di populismo, di cui si sono cercate le radici e le giustificazioni, tanto nella sua biografia personale, quanto in un'idea assolutizzata di "argentinità" (o, in altri casi, di inevitabile "latino-americanità"). Perlopiù ciò è avvenuto riducendo categorie dalla forte valenza

16 C.M. Galli, *Dio vive in città. Verso una nuova pastorale urbana*, tr. It., Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2014, in particolare il terzo capitolo, *Chiesa e città in America Latina*, pp. 59-74.

17 Papa Francesco, *Terra, casa, lavoro. Discorsi ai movimenti popolari*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2017.

18 Id., *Osate sognare! Viaggio apostolico in Messico*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2016, pp. 58-59.

teologica e, ancor più, pastorale a mera analisi politologica — ma a suo modo larvamente ideologica — o economicista. L'eredità del radicalismo cattolico argentino degli anni '30¹⁹, le matrici peroniste della formazione giovanile di Jorge Mario Bergoglio, sublimate dall'esperienza nella nazionalista *Guardia de Hierro*, si sono trasformate dunque nelle chiavi di lettura di un percorso ecclesiale, prima, e di alcune scelte del pontificato, poi, nonché in strumenti interpretativi di documenti quali la *Evangelii Gaudium* e, soprattutto, l'enciclica *Laudato si'*, con la sua decisa denuncia dei costi sociali e ambientali del neoliberalismo globalizzato, e la ricerca appassionata di una "ecologia integrale". Tralasciando gli interventi di polemisti di professione e gli attacchi mirati, *intra* ed *extra* ecclesiali, credo che sia utile tornare a riflettere brevemente su termini e forme di tali critiche. Lo storico Loris Zanatta, uno dei massimi studiosi dell'Argentina in Italia, ha definito il populismo di papa Bergoglio collocandolo nel solco della tradizione pre-illuminista barocca latino-americana, rielaborata nel mito del popolo peronista, con il suo carico di trascendenza politica, intrisa di miti carismatici e organicismo, ispirati a una terza posizione anti-liberista (*anti-yanqui*) e anti-comunista che mitizza il culto del popolo come elemento di auto-legittimazione e auto-rappresentazione²⁰. Zanatta, in alcuni articoli di taglio più giornalistico, si richiama poi a un orizzonte pienamente anti-secolare del papa che, sullo scenario nazionale, lo avvicinerebbe politicamente al populismo kirchnerista (tralasciando però di ricordare le tensioni con il governo di Cristina Fernández che segnarono l'esperienza di Bergoglio come arcivescovo). Su un piano subcontinentale, ciò significherebbe automaticamente aderire alle proposte di Chávez, Correa e Morales, ancora prima che di Lula. Questa interpretazione (che non sembra tenere conto degli sforzi negoziali avviati dalla Santa Sede in diversi scenari latino-americani, dalla Colombia a Cuba) ridurrebbe la critica di Francesco agli squilibri della globalizzazione finanziaria a un rifiuto antistorico dei processi di modernizzazione economica e delle élite latino-americane che la propugnano, associato a una *diminutio* antropologica dei ceti medi, contrapposti viceversa a un'esaltazione acritica del popolo, in particolare quello più diseredato («*el pueblo empobrecido*» di Medellín), come «custode di un'identità in pericolo» e dotato di una «innata superiorità morale»²¹. In un'altra intervista, lo storico azzarda perfino un parallelismo con Trump

19 Sul tema rimando a F.D. Ragno, *Liberal e populista? Il radicalismo argentino (1930-1943)*, Bologna, il Mulino, 2017, ma anche a M. Lida - D. Mauro (a cura di), *Catolicismo y sociedad de masas en Argentina: 1900-1950*, Rosario, Prohistoria, 2009.

20 Cfr. Zanatta, *Un papa peronista?* cit.; si veda anche il volume di Id., *La nazione cattolica. Chiesa e dittatura nell'Argentina di Bergoglio*, Laterza, Roma - Bari, 2014.

21 Si veda l'articolo-intervista di M.V. Lo Prete, *Francesco, pastore del pueblo con tic peronisti. Detto da sinistra*, "Il Foglio", 20 aprile 2016. Reperibile all'indirizzo: <www.ilfoglio.it/chiesa/2016/04/20/news/francesco-pastore-del-pueblo-con-tic-peronisti-detto-da-sinistra-95192/>

nella critica alla globalizzazione, fino a definire però il pontefice più eversivo del presidente statunitense, per il suo rifiuto strutturale dei principi del liberismo — e dei suoi successi sociali —, cui giustappone una supposta rivoluzione della solidarietà intesa come supremazia del collettivo sull'individuo che attinge a una lettura totalizzante del divino nel tempo e nella storia²².

In un editoriale pubblicato su "La Nación"²³ (una sorta di "Corriere della sera" argentino), Zanatta ha parlato esplicitamente del sogno — a suo dire legittimo ma assolutamente utopico e sottilmente pericoloso — della «*reconquista cristiana*» di un'America Latina sempre più secolarizzata — e sempre meno cattolica — che passerebbe attraverso iniziative diplomatiche, viaggi apostolici e interventi magisteriali, di un papa che si trincerava dietro a battaglie simboliche (lotta alla povertà, impegno per la pace, protezione della natura, critiche alle forme di sfruttamento e disegualianza), ma offrendo letture semplicistiche dei grandi problemi economici e ricorrendo a toni apertamente populistici (tanto che, scrive Zanatta, «il suo modo di demonizzare il denaro ricorda quello che un tempo la Chiesa riservava al sesso»). Ciò lo spingerebbe a cercare una sponda naturale nei movimenti popolari di matrice nazionalista-populista — di nuovo il riferimento a kirchneristi e neo-bolivariani —, intesi come tradizionale «veicolo di cultura cattolica». Portando la proposta del pontificato su un terreno più prettamente politico, l'analisi si fa quindi *tranchant*: «Sorprende la preferenza del Papa per i governi populistici? Certo, non sono tutti uguali tra loro ma questo è secondario: i Morales, i Castro, i Correa, i peronisti, i chavisti e i sandinisti incarnano il nazionale e il popolare. Gli altri esprimono una diversa natura. Queste sono le radici del populismo in America Latina e Bergoglio ha sempre aderito a esse. Certamente per un periodo il populismo seguì altre direzioni. Ma il comunismo è passato e il Papa è contento di poter ricondurre all'ovile le pecore disorientate. Forse la fede comunista non è stata un'eresia del XX secolo? Così nessuno chieda a Rafael Correa di approvare una legge sull'aborto e com'è stato veloce Evo Morales a marginalizzare i suoi rituali incaici [...] [ma] avrà capito la Chiesa il dramma del populismo, il grado di distruzione istituzionale, il fallimento economico, la divisione sociale e ideologica che ha provocato in nome del monopolio del "popolare"? O ripeterà l'errore pensando si sia trattato di un successo?»²⁴.

22 Cfr. D. Lusi, *Il populismo di papa Bergoglio, più eversivo di Trump*, "pagina99", 26 novembre 2016. Reperibile su: <www.pagina99.it/2016/11/26/papa-bergoglio-donald-trump-populismo-chiesa-usa/>.

23 L. Zanatta, *Un papa propenso a abrazar las raíces del populismo latinoamericano*, tr. It., *Un papa incline ad abbracciare le radici del populismo latinoamericano*, "La Nación", 10 luglio 2015. Reperibile su: <www.lanacion.com.ar/1809124-un-papa-propenso-a-abrazar-las-raices-del-populismo-latinoamericano>.

24 *Ibidem*.

Una categoria plurale

Pur apprezzando diversi studi di Zanatta e condividendo l'idea di un'eredità tipicamente latino-americana nella formazione di una categoria di popolo tendenzialmente mitizzante, come ricostruito da Guido Formigoni (cfr. *supra*), ritengo che queste interpretazioni contengano una serie di forzature. Senza entrare qui nel dibattito storiografico, che pure dovremmo ricondurre a un quadro ben più composito, nonché contraddittorio nell'analisi comparativa dei cosiddetti populismi latino-americani in relazione ai relativi processi di *nation-building* (per cui il cardenismo "socialisteggiante" messicano non è certo pienamente assimilabile, nemmeno nel ricorso ideale al popolo, al peronismo argentino né tantomeno al getulismo brasiliano), alla costruzione di reti inclusive (spesso clientelari e fallimentari ma reali) e ai loro rapporti con la Chiesa nella sua complessità (Santa Sede, episcopati, ma anche basso clero, secolari, religiosi, religiose e fedeli, compresi gran parte dei popoli indigeni), colpisce la lettura che riduce su un piano meramente politologico una questione ben più articolata.

In primo luogo, rimuovendo l'elemento dell'inculturazione (certo meno evidente nell'esperienza argentina rispetto ad altri casi continentali ma non per questo poco rilevante), si sottostima il processo di rinnovamento della matrice europea del cattolicesimo latino-americano, laddove una tradizione tendenzialmente sacramentale si è confrontata con altre forme di percezione del senso comunitario di istituzioni e devozioni, producendo formule inedite, spesso sincretiche ma non per questo necessariamente antimoderne dalle evidenti ricadute socio-politiche. È interessante notare che, fermandoci al solo caso argentino, questi processi anche negli anni del radicalismo in cui si forgì il cosiddetto populismo peronista conobbero un singolare percorso di rielaborazione, predisponendo proprie tecniche di mediazione e assorbendo tesi dell'organicismo europeo, del corporativismo (teorico) fascista ma anche del pensiero maritainiano e di Mounier. La categoria di *pueblo*, come villaggio *in primis* e quindi come popolo, estensione nazionale e plurinazionale di comunità plurali, era spesso contrapposta a quella di *raza*, categoria ancora dominante nel discorso politico di molti Stati latino-americani per buona parte della prima metà del XX secolo. La dimensione dell'inculturazione (che aprirebbe un discorso interessante anche sul valore della religiosità popolare) resta dunque trascurata nel dibattito intorno al presunto populismo del pontificato, pur costituendone l'elemento forse più caratterizzante e trasformativo per la sua condizione essenziale di incontro con l'altro, dentro e fuori la rispettiva comunità di appartenenza. Nel caso specifico di papa Francesco, come sottolineato nel recente volume firmato dal suo vecchio maestro di teologia,

Juan Carlos Scannone²⁵, non va poi dimenticato l'impatto universalista del percorso di formazione gesuitica, che ha permesso di miscelare le esperienze sul fronte istituzionale con quelle sul campo e nelle periferie, mettendo alla prova proposte di rinnovamento teologico europeo che rimandano a figure tutt'altro che tradizionaliste quali Karl Rahner o Xavier Zubiri (gli stessi maestri di un gesuita spagnolo, salvadoregno d'adozione, profondamente innovatore a livello ecclesiale e politico, quale Ignacio Ellacuría). A queste influenze andrebbe associato l'incontro con pensatori latino-americani quali il gesuita cileno Alberto Hurtado o, fuori dalla Compagnia, con gli argentini Enrique Angelelli, Lucio Gera e Rafael Tello, esponenti gli ultimi due di un'esperienza *porteña* di messa alla prova delle tesi della *teología del pueblo* con i piani di azione della *Comisión episcopal de la pastoral* (Coepa) nella *villa miseria* di Buenos Aires.

Riduttiva mi sembra anche una rilettura eccessivamente "argentinista" del percorso di maturazione di Bergoglio e nel confronto con il mondo e le sue complessità. La dimensione nazionale è infatti stata travalicata dalla rapida evoluzione del magistero postconciliare latino-americano, trasformatosi radicalmente durante il lungo pontificato di Paolo VI e sottoposto a una serie di tensioni interne ed esterne durante quello di Giovanni Paolo II. La categoria di "popolo" di Francesco ha infatti molto a che fare con la ricezione e rilettura nel contesto latino-americano di documenti quali *Gaudium et Spes*, *Ad Gentes*, con il suo aggiornamento dell'inculturazione, e soprattutto l'enciclica *Populorum Progressio*²⁶. Al contempo tiene conto della sperimentazione di percorsi istituzionali, pastorali e teologici (si vedano le similitudini con la definizione di *pueblo de Dios*, contenuta nel manuale di pastorale sociale distribuito dal Segretariato sociale della Caritas latino-americana nel 1990)²⁷, anche dirompendi, nel lungo cammino che va dalla II conferenza del Celam a Medellín nel 1968 a quella di Aparecida nel 2007, in cui l'allora arcivescovo di Buenos Aires rivestì un ruolo di assoluto rilievo. Quarant'anni di trasformazioni non certo indolori, in cui formule, esperimenti e laboratori ecclesiali si sono messi a confronto con la ridefinizione degli Stati nazionali e delle regole dell'economia, nelle diverse fasi con cui la Guerra fredda ha investito, attraversato e lasciato il subcontinente, ridefinendo anche il rapporto tra Chiesa latino-americana e Chiesa universale.

25 J.C. Scannone, *Il Papa del popolo. Bergoglio raccontato dal confratello teologo gesuita e argentino*, tr. It., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2015.

26 Cfr. S. Scatena, *In populo pauperum. La Chiesa latinoamericana dal Concilio a Medellín (1962-1968)*, Bologna, il Mulino, 2008.

27 Cfr. *Pastoral social. Una elaboración latinoamericana*, Quito, Secretariado latinoamericano de caritas (Selac), 1990, pp. 205-225.

Conclusioni

Ora se, come dice Scannone, la teologia del popolo è stata una corrente della teologia della liberazione che, a sua volta, si è ridefinita nel tempo attraverso una complessa opera di ripensamento e sperimentazione periferica delle proprie tesi, è ancora più chiaro che la categoria di popolo cui Francesco si ispira non è certo un elemento statico e immanente, bensì un'esperienza che ha continuato a rielaborarsi storicamente, non più solo tra *pueblo* e città come in passato, ma nei nuovi spazi e interstizi che si generano tra globale e locale e che i processi di libero commercio e rivoluzione tecnologica hanno accelerato e a tratti esasperato nel passaggio tra XX e XXI secolo. L'aveva scritto in fondo lo stesso padre della teologia liberazionista, Gustavo Gutiérrez, pochi anni dopo che la conferenza di Puebla, la III del Celam, aveva trasformato l'opzione per i poveri in "preferenziale", riflettendo sulle necessità di ricollocare il popolo in un itinerario che lo aiutasse a discernere il cambiamento, anticipando il modello del poliedro cui spesso il papa si richiama nel suo confrontarsi con il mondo in trasformazione²⁸. Il «popolo pellegrino, soggetto comunitario dell'evangelizzazione nella storia»²⁹ richiamato dal magistero latino-americano a Puebla, che individuava nell'opzione preferenziale per i poveri una priorità ecclesiale rivolta a consolidare la dimensione comunitaria del "popolo di Dio", non è certo esclusivo né tantomeno eversivo e rispecchia in pieno la lettura del problema dell'esclusione e delle migrazioni che sta segnando il pontificato di Francesco. Un popolo, quindi, non tanto come luogo mitico e atemporale ma come soggetto plurale, mobile, sensibile semmai alla periferia in cui si sperimentano gli estremi, la povertà e la violenza, che offrono chiavi di lettura, spesso nascoste a livello mediatico o rilette in modo schematico, per discernere e aggiornare la tavola di valori cristiana. In quest'ottica anche la religiosità popolare non è certo un orizzonte statico e precolare, ma può rappresentare un segno di vitalità e una forma di modernità da non derubricarsi a mero fanatismo oscurantista.

Francesco è dunque figlio dell'Argentina novecentesca ma anche dell'emigrazione europea ottocentesca; è figlio della Chiesa universale, rifondatasi negli spazi euro-americani fin dal XVI secolo e in quelli mondiali dal XIX, e dell'incontro tra cultura *pueblerina* e città, tra centro e periferie; è figlio anche dell'esperienza di latino-americanizzazione del magistero postconciliare che ha contribuito a maturare una sofferta riflessione intorno a categorie quali violenza, emarginazione e discriminazione, e in cui la dizione di *pueblos de Dios*

28 Cfr. G. Gutiérrez, *Bere al proprio pozzo. L'itinerario spirituale di un popolo*, tr. It., Brescia, Queriniana, 1984.

29 Si veda l'Esortazione apostolica di papa Paolo VI, *Evangelii Nuntianti*, 59, e la lettera enciclica di papa Giovanni Paolo II, *Redemptoris Mater*, 26.

fiel assume altri connotati. Il senso della comunità come origine del popolo diventa dunque in quest'ottica non un elemento di affermazione della supremazia collettivista della massa sull'individuo ma uno strumento ricostruttivo, finanche protettivo in situazioni emergenziali, della persona, dal forte valore religioso e civico insieme.

-ABSTRACT

Building a People, the Goal of good Politics

The reference to the concept of “people” has its centrality in the language of Pope Francis. Obviously, in times of heated discussions on populisms, this fact has caused readings and interpretations that don't always get the point. Following the evolution of the more properly civil and political aspect of Cardinal Bergoglio's lemmatic use (and then the Pope's), an attempt is made to show its articulated design's meaning.

Pueblos/Pueblo: a latin-american Perspective

The essay focuses on the Latin American context. Trying to historicize categories and historical experiences and using the plural and inclusive idea of the people used by Pope Francis as a prism, the article tries to dismantle some common stereotypes that accumulate in a single idea of populism, varied political and cultural experiences, different from each other, daughters (the feminine is not casual) of a subcontinent by no means trivial nor even static as often appears in the European narrative.

Immaginari della crisi e comunicazione a bassa fedeltà

di Nello Barile

L'evoluzione dei populismi contemporanei può essere studiata da un punto di vista socio-culturale e comunicativo, con particolare attenzione al modo in cui si è trasformato il rapporto tra i *leader* politici e l'elettorato¹. Il linguaggio della nuova politica è certamente dominato dai *social*, ma essi non sono l'unica chiave di spiegazione del cambiamento drastico che ha subito la scena politica contemporanea. Non si tratta di *media* nel senso classico, ovvero di semplici strumenti che veicolano informazioni, ma di ambienti comunicativi in cui si riconfigurano identità e relazioni sociali. Essi pertanto non sono la causa ma aiutano le con-cause a produrre determinati effetti. In particolare l'effetto a bassa fedeltà, dopo essere maturato all'interno di una lunga storia alternativa e contro-culturale, è diventato oggi la forma di comunicazione *mainstream* preferita dai giovani *leader*. Soprattutto le formazioni populiste hanno inoculato nel cuore stesso della politica istituzionale nuovi paradigmi, modi di concepire la politica, ma anche di comunicarla al pubblico più esteso. In un'epoca di crisi dei valori, della rappresentanza e della progettualità politica, la bassa fedeltà indica un doppio processo: da un lato consente di ride-

¹ Queste pagine introducono il capitolo "Politica, consumo e globalizzazione: dalla complessità alla semplicità, dal buonismo al cattivismo", tratto dal libro *Politica a bassa fedeltà. Populismi, tradimenti dell'elettorato e comunicazione digitale dei leader*, edito da Mondadori Università nel febbraio 2019.

finire l'immagine del *leader* grazie a dosi massicce di empatia e di autenticità che sono sempre più necessarie in un mondo mediato dal *web 2.0*; dall'altro aiuta a ricostruire il legame che unisce il *leader* alla sua comunità di riferimento, che è stato messo in discussione dalla crisi di autorevolezza della politica contemporanea.

Dieci anni fa scrissi un *pamphlet* per descrivere i tratti di una mentalità neototalitaria (Barile 2008) che, partendo dalle innovazioni della comunicazione e del consumo, stava trasformando potentemente la nostra idea di politica. *In primis* il concetto di contraddizione o di autocontraddizione stava sostituendo del tutto il requisito della coerenza che aveva regolato le attività e l'immagine dei vecchi *leader*. Inoltre l'idea di una sostanziale penetrazione tra il globale e il locale, nel senso che il locale diventava sempre più una risorsa da valorizzare su scala globale. Altro aspetto decisivo era lo sconfinamento della logica del consumo in ogni ambito della vita quotidiana (inclusa la politica), attraverso la categoria di *brand*. Infine la totale erosione della barriera che separava il privato dal pubblico, l'intimità dalla razionalità burocratica delle istituzioni, il coinvolgimento personale dal bene collettivo.

Nel libro ponevo in esergo uno splendido aforisma di Jean Baudrillard che recita «La dimensione locale è immonda. Nulla è peggio che il ritorno alla nicchia, al territorio, alla promiscuità radiosa del faccia a faccia. Una cultura che ha sfidato l'universale deve morire per mano dell'universale».

All'epoca non ebbi modo di commentare questo frammento forse anche perché il suo significato risplendeva in modo palese al di là di qualsiasi interpretazione. Oggi, l'aforisma di Baudrillard addirittura assume un significato profetico, come un inconsapevole vaticinio sul presente che stiamo vivendo. Il localismo, il radicamento, la comunità e l'identità, la nazione e la razza, tutti concetti che una certa antropologia postmoderna voleva spazzare via dal dibattito scientifico e pubblico, ritornano con una forza dirompente a rivendicare la propria legittimità. Il locale che era stato sacrificato dalla prima globalizzazione consumista, quella del mondo alla McDonald's, fu in qualche modo riscattato già negli anni novanta, quando i temi del multiculturalismo (Taylor 1993) e del recupero delle differenze culturali (di etnia, di genere, generazionali ecc.) iniziavano a indicare il cambiamento di verso nell'espansione delle società complesse: da un movimento centrifugo che è proprio della globalizzazione a uno centripeto di riscoperta del locale, ovvero la glocalizzazione. Ancor prima che ciò accadesse Baudrillard ha colto i segnali deboli di questa virata verso il localismo e la riterritorializzazione, ammonendo tutti su ciò che sarebbe diventato il lato oscuro del locale.

Il tentativo di recupero, rivalutazione e globalizzazione dei localismi nel corso degli anni novanta — caratteristico di una visione multiculturalista e da Terza via giddensiana — ha però impedito di vedere ciò che sarebbe successo qualche decennio più tardi. L'aforisma di Baudrillard non dà scampo. Il locale è immondo a prescindere. La freccia del tempo indica la direzione verso il progresso che è propria della globalizzazione neoliberista ma che attecchisce nel cuore stesso dell'universalismo illuminista. Il locale immondo è lo scarto, ciò che in origine doveva essere superato, ma che poi andava recuperato, riutilizzato, rimesso in circolo nel sistema globale come merce, risorsa, valore o fantasma di autenticità. Dal momento in cui la globalizzazione ha deciso di riscattare il locale, ha in qualche modo inoculato in se stessa un virus che ne ha determinato la mutazione. Una cultura di base illuminista che ha "sfidato" l'universale nel tentativo di volerlo raggiungere, non può tornare indietro. Non può regredire a uno stadio premoderno o pretecnologico. Essa può solo morire per mano dello stesso universale che ha voluto sfidare e inseguire.

La premessa baudrillardiana aiuta a illuminare il terreno di scontro che è alla base della crisi contemporanea. Per molti quando si parla di globalismo inteso come l'effetto collaterale della globalizzazione (Beck 2000), oppure quando si indica il neoliberismo come la causa di tutti i mali, oppure quando si riflette su ciò che dovrebbe essere l'Europa, si allude al fatto che il processo di globalizzazione non è negativo di per sé, ma soggetto a interessi particolari e a contingenze storiche che hanno deformato il valore del progetto iniziale.

Per altri invece il globalismo, il neoliberismo, la svolta tecnocratica dell'Europa non sono altro che esiti scontati e deducibili da una matrice iniziale: quella del rigore protestante alle fondamenta stesse del capitalismo moderno. Per questo Régis Debray (2018) nel suo *pamphlet* su Macron non ha fatto altro che ricostruire i legami tra il vecchio *ethos* protestante e il "neoprotestantesimo" della Silicon Valley, di cui il giovane Presidente della Repubblica francese si sarebbe infatuato, acquisendone la visione, i valori e le modalità operative che però, trasposte in politica, hanno effetti diversi e comunque discutibili.

Ormai da anni, forse da prima che si affermassero anche in politica i *social media*, si parla di "postdemocrazia" (Crouch 2005, Abruzzese&Susca 2006). Tale concetto va ben al di là della dimensione prettamente mediatica e racconta l'esaurimento di un ciclo di lungo periodo, nel quale le democrazie moderne si sono strutturate intorno a istituzioni fondamentali capaci di garantire e legittimare il processo democratico. Parliamo dunque di democrazia come quintessenza della modernità, ovvero del fatto che senza modernità non possiamo pensare la democrazia. Va pertanto precisato che la crisi democratica

non è esclusivamente effetto dell'affermazione della *network society*, come molti nostalgici del vecchio mondo vogliono sostenere. I fattori, che condizionando la crisi, sono di natura primariamente economica, geopolitica, demografica, ecologica. Le grandi sfide della globalizzazione già dagli anni novanta hanno minato alle fondamenta lo Stato-nazione (Omahe 1996) e conseguentemente la democrazia intesa come la forma di stato che è cresciuta nel recinto delle nazioni occidentali e moderne.

Lo spostamento dei centri di potere nella fase avanzata della globalizzazione, ovvero dell'egemonia dal punto di vista geopolitico verso l'est è un altro fatto che mette in crisi la democrazia. Come nel caso di alcune potenze emergenti incluse nei BRICS, tra cui la Cina con il suo esperimento di fusione tra socialismo ed economia di mercato, oppure la Russia, emergente da un punto di vista geopolitico ma tradizionalmente egemone dal punto di vista militare e delle risorse energetiche. Le democrazie stanno virando sempre di più verso forme autoritarie miste, ibride, cosicché inizia a venire meno l'autorità del principio democratico. Se nel dibattito accademico la questione postdemocratica è discussa da tempo, solo da pochi anni i *media* riflettono sulla gravità del processo, adottando neologismi inquietanti come quello di "democrazia" che appunto indica un ibrido tra l'assetto delle democrazie moderne e le nuove forme di autoritarismo. Essa può assumere diverse forme come nei paesi in cui il governo tende a limitare e a sottomettere il potere del parlamento, o come in altri in cui la sovranità nazionale è limitata dal potere delle organizzazioni sovranazionali o addirittura da quello delle multinazionali. Per questo i più strenui difensori della democrazia e del globalismo provano a osteggiare questa deriva. Come nel caso di Macron nel suo discorso contro i populismi davanti al Parlamento europeo, quando afferma che: «La risposta non è la democrazia autoritaria, ma l'autorità della democrazia». Questo gioco di parole che ricorda molto gli espedienti linguistici utilizzati da Matteo Renzi nel corso della sua parabola politica, indica il tentativo di arrestare la deriva populista, dando maggiore vigore all'Europa. La nascita dei populismi è in parte dovuta a questo difetto di autorità e, insieme, alla percezione che non si possa affrontare il nuovo scenario globale a dominanza postdemocratica rispettando le regole deboli dei sistemi moderni. Infine la necessità di forzare le maglie dell'universalismo tecnocratico, per rigenerarsi grazie a un ritorno alle radici, all'origine, al fondamento, in quella che Bauman (2017) ha sommamente definito come "retrotopia".

Se il populismo è una reazione nei confronti della tecnocrazia, quest'ultima non è semplicemente un sistema che ha portato alle estreme conseguenze l'ideale moderno e occidentale della razionalità strumentale, trasformandola

in un sistema iperburocratico che tutto vuole penetrare e gestire. La tecnica, da cui essa deriva, è prima di tutto un abito mentale che mira alla scomposizione analitica del mondo affinché il soggetto (l'uomo) possa intervenire sulle sue parti esercitando il suo potere (Severino 1985). Per questo la reazione a tale sistema è talvolta viscerale e totalmente fuori dalle righe e per lo stesso motivo la tecnocrazia non può dialogare con i populismi perché i due parlano diversi giochi linguistici o meglio aderiscono paradigmi incommensurabili.

La democrazia moderna è la risposta a una società che diventa sempre più complessa e che usa i mezzi di comunicazione come strumenti d'intermediazione e di controllo del potere, ma anche come mezzi di riduzione della complessità. Il tema della gestione della complessità, della sua riduzione è stato centrale nello sviluppo delle società postindustriali fino a quando queste non hanno mostrato il loro volto duro, ovvero la tecnocrazia. La deriva tecnocratica delle società postindustriali — già evidenziata da Alain Touraine (1970) — è stato uno dei fattori chiave nella creazione della risposta populista. Il populismo contemporaneo contrappone alla complessità della gestione tecnocratica il tema della semplicità (di proposte, di analisi, di argomentazioni ecc.). Contro la visione globalista della tecnocrazia, il populismo risponde con il localismo o con il sovranismo. Contro la visione progressista dei partiti in odore di tecnocrazia (liberisti e *new labour*), il populismo rievoca la “retrotopia” (Bauman 2017) e il ritorno alle radici.

Secondo alcuni giornalisti invece la complessità non riguarda l'intera organizzazione delle società postindustriali, ma il punto di vista specifico della sinistra che si contrappone al vitalismo semplificatore della destra. Michele Serra, ad esempio, è tornato spesso su questo argomento (v. *infra*), riscoprendolo recentemente in occasione del consenso esponenziale che ha riscosso l'iniziativa di Salvini e del Governo del cambiamento.

I *media* digitali non sono la causa scatenante di un certo fenomeno, ma l'ambiente in cui la reazione populista prolifera. In questo ambiente avviene lo sbilanciamento, ovvero il ribaltamento da una verticalità tipica dei *media* di massa all'orizzontalità (Marzano&Urbini 2017) tipica dei *media* digitali. La società per conoscere se stessa ha difatti bisogno dei *media* che diventano al contempo il suo specchio ma anche la risorsa che la irrorà, che la rende possibile. Gli antichi modelli della Communication Research raccontano di una società di massa all'interno della quale si forma un soggetto unitario che è anche atomizzato, isolato, passivo e sprovvisto di legami sociali forti (Wolf 1985, Abruzzese&Mancini 2007) che in un certo senso realizza l'incubo marxiano di una società totalmente alienata e priva di ogni solidarietà (Michéa 2018). La comunicazione di massa agisce su tale soggetto in modo potente, trasformando la sua opinione tramite la propaganda. Questo modello comunicativo

è detto anche da uno a molti, gerarchico, *top-down*, unidirezionale, ecc. Ma la propaganda nella sua definizione essenziale è del tutto inquadrabile nello schema delle società e delle comunicazioni di massa. Per questo il gran parlare che oggi se ne fa rispetto al Governo del cambiamento o del Ministro degli Interni è forse non del tutto appropriato. Come ad esempio l'articolo dell'«Espresso» che ha individuato il vero collante del Governo del cambiamento in quello che può essere considerato come il Ministero più attivo e più efficace nella sua attività, composto da macchine «acchiappa consenso» che «lavorano divise ma colpiscono unite» (Fittipaldi 3/09/2018). Si tratta del non ufficiale «Ministero della propaganda» a cui contribuiscono varie figure tra cui Rocco Casalino e Pietro Dettori per il M5S e Luca Morisi per la Lega. La mesta circostanza del crollo del ponte Morandi sarebbe stato il banco di prova dell'efficacia operativa del Ministero fantasma, cosicché mai come prima un governo da poco insediato è stato capace di valorizzare comunicativamente una catastrofe che in altre circostanze sarebbe stata solo deleteria.

Piaccia o meno, la compagine governativa s'è mossa davanti alla catastrofe come mai nessun governo aveva fatto prima: promettendo di colpire duramente — prima ancora che magistratura o i tecnici imbastissero un'indagine sulle cause del crollo — Autostrade per l'Italia e i Benetton (assurti a simbolo di tutte le odiate *élite* che si sono ingrassate ai danni del popolo); indicando gli avversari politici (il PD su tutti) come complici dei potenti, e dunque correi della sciagura.

Una strategia comunicativa forte, un mix di prese di posizione sensate, di forzature ipocrite e anche dichiarazioni del tutto irrazionali, che ha però efficacemente trasformato il governo, agli occhi della maggioranza degli italiani, in un «giustiziere» senza macchia e senza paura (Fittipaldi 3/09/2018).

Se è vero che le due formazioni — M5S e Lega — si sono attrezzate da tempo a gestire il nuovo sistema mediatico incentrato sul digitale ma comunque ancora basato su vecchi *media* generalisti, è forse eccessivo utilizzare una espressione come «Ministero della propaganda». Un'etichetta che non casualmente rievoca l'esperienza dei regimi totalitari, per indicare la nuova svolta della politica italiana, fondata su uno *storytelling* sempre più esasperato in cui ormai la realtà scompare per lasciare il posto a mere percezioni.

Nel passaggio dalla dimensione di massa a quella demassificata del *web 2.0* non cambiano solo gli strumenti ma muta anche il modo stesso di comunicare e le finalità dei *leader* e delle formazioni politiche. Potremmo forse considerare tale trasformazione come una diluizione della propaganda nella sfera del quotidiano e una sua estensione non solo alle diverse fazioni in campo ma anche a tutti i cittadini. Ma questa, essendo ubiqua, permanente e *peer to peer* (da punto a punto), non è più definibile come propaganda. Proprio perché se tutto può essere additato come propaganda, nulla lo è più.

Come ha sostenuto recentemente Mounk in una sorta di panegirico dei *media* di massa, essi sono consustanziali allo sviluppo delle democrazie occidentali, anzi i *mass media* hanno addirittura: «limitato la diffusione di idee estremiste», alimentato valori condivisi e «rallentato la diffusione delle *fake news*» (Mounk 2018). Il passaggio dai vecchi *media* di massa ai *digital media* è decisamente problematico. Da un lato infatti molti autori celebrano la liberazione dell'individuo dalle maglie opprimenti della società di massa grazie alla società delle reti (Castells 2009, Raine&Wellman 2012), dall'altro invece cresce la preoccupazione per una liberazione emozionale degli individui che si sentono autorizzati a riversare qualsiasi contenuto sul *web* (Dal Lago 2017), raggiungendo livelli parossistici nei commenti degli *hater*, dei *troll*, dei cosiddetti leoni da tastiera. I *digital media* non sono semplicemente un nuovo strumento, ma un ambiente che riconfigura tutto l'ecosistema mediatico, cioè lo incorpora, lo rimedia, lo indirizza verso nuove funzioni. I nuovi *leader* sono capaci di "abitare" (Abruzzese 1995) questo nuovo ecosistema mediatico. Rispetto a Berlusconi che è rimasto sostanzialmente un *leader* televisivo, Renzi ha saputo sfruttare al meglio e in modo sinergico vecchi e nuovi *media*: i *social* per emergere e poi la TV come cassa di risonanza per consolidare la propria immagine al cospetto di un elettorato più anziano. Chi ha utilizzato i *social media* in modo per così dire costitutivo — nel senso della "cyberdemocrazia" — è stato il Movimento 5 Stelle, che difatti ha riscosso parecchio consenso tra i giovani. Con Salvini l'uso dei *social media* si sposa ancor più con la sua presenza sul territorio, mentre il linguaggio ruvido e ai limiti della legittimità democratica solletica l'ipertrofia emozionale tipica del mondo *social*.

La relazione circolare tra consumo e comunicazione politica è un aspetto centrale. Nel mio libro su Renzi come *brand* (Barile 2014) ho tentato di illustrare questa convergenza tra due mondi apparentemente diversi, soprattutto da quando i politici tentano di rivendicare una sostanziale autonomia dalle dinamiche del consumo ma poi ne sono totalmente condizionati. Nel caso di Renzi tale paradosso si manifesta nella sua totale adesione ai valori della Silicon Valley con il tentativo di mescolare o di dissimulare uno sfrenato capitalismo travestendolo da *sharing economy* e da "socialismo" digitale. Anche Morozov insiste su questo punto, riferendosi in modo polemico alle strategie delle aziende della Silicon Valley.

Non sorprende quindi che il fascino pericoloso del risolvere, con l'aiuto delle tecnologie, problemi prima inaffrontabili, consenta di mascherare sotto il linguaggio della libertà e della liberazione ciò che essenzialmente sarebbe pubblicità per prodotti commerciali. Ogni nuovo articolo su una rivoluzione via Twitter non è un trionfo dell'umanità, è un trionfo dell'ufficio *marketing* di Twitter (Morozov 2011).

All'interno della nuova comunicazione politica che passa per il *social media*, gli algoritmi e i *big data*, il consumatore non è semplicemente un complesso di idee, suggerimenti, iniziative e proposte, ma è sostanzialmente una fonte diretta di informazioni, un insieme sia qualitativo che quantitativo di dati: l'epicentro di un sistema *data driven*. Per questo la crisi postdemocratica coincide con l'avvento della "datacrazia" (Airoldi 2018), che alla stregua del *marketing* sarà gestita soprattutto da algoritmi, da sistemi di raccomandazione, da *chatbot* ecc. Alcune di queste tecnologie sono capaci di apprendere tramite il *training* fatto su dati disponibili. Cosicché l'enorme disponibilità di dati è il nutrimento che fa crescere il sistema e ne migliora la performance.

Lo scenario politico futuro potrebbe essere legato a ciò che Morozov (20/07/2014) denuncia come "regolazione algoritmica", ovvero il modo in cui parti fondamentali di processi decisionali gestiti dalle istituzioni saranno demandati alle macchine. Inizialmente, questa era una delle questioni chiave del discorso sulla cibernetica. Il creatore di questa scienza difatti — Norbert Wiener — credeva che l'uomo avrebbe continuato ad aggiungere disordine ed entropia che si sommava a quella prodotta fisicamente dalla natura. Al contrario le macchine dell'informazione avrebbero creato isole di ordine e di neghentropia (l'opposto dell'entropia) e in qualche modo salvato la società nella sua deriva verso il caos. Questo è solo uno dei paradossi della retorica democratica legata ai *social media* che Alessandro Dal Lago (2017) spiega facendo ricorso al doppio vincolo di Bateson (1972), ovvero alla sostanziale contraddizione tra due ingiunzioni che intrappola il soggetto nell'impossibilità di risolvere la situazione tramite un ragionamento razionale. Così la rete ti garantisce la libertà assoluta di operare in qualsiasi direzione ma al contempo limita tale libertà in modo monopolistico se non addirittura autoritario.

Da un lato dunque la difesa della democrazia, della società aperta delle culture *open* e *partecipative*, dall'altro però tali forme presuppongono l'affermazione di qualsiasi punto di vista, anche di quello più violentemente anti-democratico. Si tratta però di un *bug* che è già presente nell'architettura di sistema della stessa democrazia moderna, che non a caso fu messa in scacco dalla capacità inizialmente tattica, poi purtroppo strategica dei nazi-fascismi.

Alla crisi delle democrazie contemporanee risponde il populismo nel tentativo di dare risposta agli esclusi, ovvero a coloro che «sono rimasti fuori dal banchetto della globalizzazione» (Bodei 2016). In questa opposizione all'*establishment*, alla tecnocrazia, alla finanza troviamo discorsi di formazioni che vanno dall'estrema sinistra all'estrema destra, sia i populistici xenofobi che quelli più all'acqua di rose, come il M5S. Nonostante la composizione bipolare del Governo del cambiamento, l'idea del reddito di cittadinanza ha come

precondizione una maggiore marcatura dei confini nazionali, sia rispetto alla circolazione delle merci che a quella delle persone. Vedremo come le due cose sono collegate alla teoria di Appadurai (2001) sui flussi disgiuntivi. Inoltre la stessa difesa dei confini è collegata al problema delle delocalizzazioni, su cui sono intervenuti prima Grillo e poi Trump, teoricamente funzionale alla tutela e al rilancio dei prodotti *made in Italy*. Tutto questo per dire che il legame tra populismo e destra radicale è molto complesso. La natura postdemocratica del Movimento 5 Stelle fa in modo che esso si erga al contempo come baluardo della democrazia che ha scongiurato la deriva neofascista, ovvero ha incanalato il risentimento degli elettori in nuove forme di partecipazione, ma anche come interlocutore privilegiato dei nuovi estremismi. In questa sostanziale ambivalenza che caratterizza la posizione postideologica si annida pertanto il rischio che il populismo possa essere solo un cavallo di Troia, ovvero un concetto *pop* di grande impatto pubblicitario, e dunque tollerabile da parte dell'elettorato moderato, che però veicola il progetto di svolta reazionaria, xenofoba e autoritaria. Il fatto che i giovani *millennials* dei paesi occidentali (esclusi quelli dei paesi ex sovietici) non si preoccupino in alcun modo di un'eventuale deriva autoritaria della politica (Mounk 2018) potrebbe in futuro accompagnare questa trasformazione.

Un altro aspetto caratteristico della deriva postdemocratica è l'ingerenza di soggetti esterni, capaci di influenzare, se non addirittura di indirizzare, il voto degli elettori. Da un lato si ripropongono aree di influenza geopolitica sulla falsariga della guerra fredda (come il fatidico dibattito sui finanziamenti del PCI da parte dell'URSS) ma in una modalità molto diversa, dato che, nel frattempo, il blocco ex sovietico ha abbracciato l'economia di mercato e, seppur sedotto alla vulgata neoliberalità, prova a proporre un modello alternativo al liberismo e alla socialdemocrazia. Inoltre, essendo cambiato lo scenario globale a causa dell'ascesa dei nuovi populismi, persino la narrazione floatlantista non ha più molto senso, dato che al suo interno vige una sorta di spaccatura tra USA ed Europa (soprattutto Germania), già emersa con il caso Snowden al tempo di Obama, ma ancor più palese nelle richieste di Trump di aumentare i versamenti dei paesi europei alla Nato, insieme al fatidico *tweet* contro l'umanitarismo della Cancelliera Merkel.

A questo si aggiunge l'ingerenza geopolitica di Putin sui paesi meno allineati ai *Diktat* europei. E infine il mix di interessi geopolitici incrociati (Russia/USA) e interessi economici di società private, come nello scandalo internazionale di Cambridge Analytica che ha imposto a Zuckerberg di scusarsi al cospetto dei politici americani ed europei.

Questi fatti dimostrano una sostanziale instabilità del quadro geopolitico la cui passata stabilità faceva da garanzia allo sviluppo delle strategie politiche locali. Ora invece l'instabilità del quadro generale ha raggiunto un livello parossistico e talvolta quasi finzionale. Mi riferisco alla pacificazione dei rapporti tra le due Coree avvenuta in occasione di e anche grazie a un evento spettacolare (dunque extrapolitico). Passando per l'incontro tra lo stesso dittatore Kim Jong-un e Trump a Singapore, su cui nessun analista avrebbe potuto scommettere, neanche pochi mesi prima dello storico evento. Fino all'altro incontro tra Putin e Trump, anche questa volta dopo il grande evento sportivo dei Mondiali di Calcio, in cui Trump è caduto in contraddizione e ha ricevuto critiche asprissime da parte di parecchi commentatori americani, da destra a sinistra. Quasi come se la geopolitica stessa, consacrata all'inizio del nuovo millennio come la scienza più importante del nostro tempo, ora fosse impazzita e del tutto impazzita, fuori controllo, e in ostaggio di un immaginario globalizzato. Per giungere infine alla vicenda italiana con le denunce del PD sull'utilizzo condiviso di algoritmi da parte di Lega e 5 Stelle per orientare gli elettori durante la campagna elettorale del 2018.

Del resto la questione squisitamente postdemocratica sulla quale viene attaccato il Movimento 5 Stelle è proprio quella dello sconfinamento tra il pubblico e il privato, ovvero del pubblico che è messo a disposizione di una piattaforma privata gestita dalla Casaleggio Associati. Anche riguardo al problema del vincolo di mandato, con cui i 5 Stelle vorrebbero debellare il male atavico del trasformismo italiano, la polemica si sposta sul fatto che la libertà del deputato viene subordinata a quella di una società privata che la contiene tramite una sanzione di 100.000€.

La commistione tra pubblico e privato è un fenomeno decisivo capace di deformare lo spazio democratico. Nulla di nuovo sotto il sole, dato che specialmente in Italia tale commistione è avviata proprio in epoca reaganiana ed assume negli anni novanta la forma del partito azienda chiamato Forza Italia. Anche su un altro fronte gli anni novanta in generale e il berlusconismo in particolare, hanno fatto da avanguardia alle attuali formazioni populiste. Si tratta della personalizzazione e della spettacolarizzazione del *leader*. Certo, il coinvolgimento personale ebbe inizio già parecchi anni prima, se si pensa alla faticosa intervista di Maurizio Costanzo a Giulio Andreotti nella trasmissione *Bontà loro*, in cui il noto *leader* democristiano fu costretto ad ammettere che aveva chiesto la mano di sua moglie in un cimitero, commentando «è una cosa privatissima... ero molto impacciato... quando torno a casa mia moglie mi sgriderà». Si sono fatti parecchi passi in avanti da quella fase aurorale d'ingresso della telecamera nei sentimenti e nel privato del personaggio pubblico, pas-

sando per le analisi di Meyrowitz (1993) su Ronald Reagan, fino al crepuscolo della Prima Repubblica, con il caso del corpo malato di Craxi (Pozzi 1991). La discesa di campo di Berlusconi che immola il suo proprio corpo e il suo intero privato, per la conquista ventennale dell'agone politico nazionale (Abruzzese 1994, Boni 2002), è stata forse l'epitome di tale processo.

Se rispetto alle strategie di personalizzazione possiamo individuare tutto sommato una continuità tra Berlusconi, Renzi e Salvini all'insegna dell'investimento personale sul vissuto del *leader*, sul fronte della spettacolarizzazione qualcosa di decisivo è cambiato. Il crepuscolo televisivo di fine anni novanta, fatto di *reality show* e di *talk show* a sfondo confessionale, ha difatti trasformato la società dello spettacolo in qualcosa di più complesso, suggerendo un coinvolgimento dal basso o con il "basso" a cui neanche la sinistra è riuscita a sfuggire — se si pensa a D'Alema che cucina in casa o a Fassino che si commuove dinnanzi alla sua tata al cospetto di Maria De Filippi.

Il passaggio dalla spettacolarizzazione a una postspettacularizzazione è ancor più drastico dal momento in cui i *media* televisivi vengono dapprima superati e in seguito reincorporati dai *media* digitali e *social*. Il paradosso di questo passaggio è che, mentre i secondi determinano un'evoluzione tecnologica radicale, l'estetica che essi propongono è molto più imperfetta, sfuocata, occasionale, o criptoamatoriale di quella precedente.

In queste pagine intendo spiegare alcuni aspetti chiave della bassa fedeltà nel suo rapporto con l'innovazione tecnologia che ha raggiunto il suo apice nella creazione dell'intelligenza artificiale. Le alte frontiere dell'*hi-tech* sembrano scontrarsi con la diffusione di un'estetica dell'imperfezione che caratterizza parecchie produzioni creative a partire dalla musica, passando per la *computer art*, fino a diventare oggi una modalità sempre più diffusa nella comunicazione politica.

La nuova egemonia culturale imposta dagli *influencer* sta smantellando le *routine* produttive e l'autorità della stampa tradizionale, distruggendo un sistema di tutele e di privilegi che un tempo era riservato agli operatori delle industrie creative. Al contempo un pubblico sempre più frammentato si abitua a consumare prodotti tendenzialmente gratuiti, anche se in realtà pagati con il nostro lavoro di *prosumer* (Formenti 2011). Un aforisma particolarmente lungimirante dimostra come Jean Baudrillard avesse già individuato il fenomeno all'inizio degli anni novanta.

Disco laser. Non si rovina nemmeno quando è usato. È spaventoso. È come non servirsene, come se non esistesse. Se gli oggetti non invecchiano è solo perché siamo noi ad essere morti [...]. Probabilmente un giorno si arriverà fino a reintegrare i rumori paralleli per dare l'illusione della vita e dell'usura (Baudrillard, 1990, p. 558).

È nota la posizione del filosofo/sociologo che intende il simulacro digitale come una copia senza l'originale, ovvero come una matrice numerica che elimina gli elementi analogici e negativi della realtà, in favore della perfezione algoritmica. Come sostenne il filosofo, «un giorno si arriverà...» a reintegrare grazie alla simulazione stessa del digitale i rumori paralleli, ovvero le imperfezioni che caratterizzano l'esperienza concreta.

Volendo considerare uno specifico settore dell'industria creativa, quello musicale ad esempio, la sua evoluzione da un punto di vista estetico e di consumo è la dimostrazione della tesi baudrillardiana. In principio era l'*hi-fi*, la purezza stereofonica che si voleva realizzare con qualsiasi espediente tecnico (Pinkus&Sarram 2000). Siamo ancora nel pieno di un universo elettronico tra anni settanta e anni ottanta. A seguire l'introduzione del *compact disc* è forse la prima forma di largo consumo del digitale. Esso corrisponde a una riproduzione stereofonica pura, in cui i rumori "paralleli" o collaterali dell'analogico (l'attrito della puntina) scompaiono grazie alla lettura immateriale del *laser*. In seguito la diffusione di lettori MP3 e di piattaforme P2P hanno reso pubblica e socialmente accettata la pratica della pirateria (Braga&Caruso 2013), rendendo il consumo musicale a bassa fedeltà un fenomeno globale.

Un processo simile è rinvenibile nella produzione/consumo di immagini. L'immagine pura e ad alta definizione che ha caratterizzato varie produzioni creative tra anni ottanta e novanta cede il passo a quella a bassa definizione che prende piede come estetica *undergorund* e alternativa, per poi affermarsi sempre più come mainstream. Il motivo di tale affermazione è spiegato da Gianfranco Bettetini negli anni novanta: «...l'immagine *hi-definition* tende ad essere percepita come un'immagine più realistica di quelle normali: un'immagine che, grazie al miglioramento delle sue qualità di superfici, può consentire un grado più elevato di adeguamento al reale... in realtà... la maggiore saturazione dell'icona tecnica porta a un miglioramento della superficie dell'immagine, senza incrementare la sua "profondità", e cioè il suo rapporto con il referente.» (Bettetini 1996).

All'epoca tale tendenza era pienamente confermata dagli sviluppi dell'arte telematica. Ad esempio l'artista Napier creò negli anni novanta il *Digital Landfill*, in cui usava sofisticate procedure algoritmiche per trasformare la spazzatura digitale che gli utenti del *web* gli scaricavano dai propri cestini, in opere di *digital art* pluristratificate a cui i donatori iniziali d'immondizia risalivano seguendo la funzione "view the digital landfill".

Oggi il *lo-fi* passa per la rete tramite un'estetica che vuole esprimere maggiore autenticità grazie al *design* "post-cosmetico" (Lovink 2012) delle nuove grafiche dei *social network*, che in tal modo tentano di stabilire con i loro

utenti un'affiliazione più spontanea e duratura. All'epoca dei *social media* il *lo-fi* diventa vera e propria estetica *mainstream* e ingaggia gli utenti nell'auto-produzione diretta di contenuti (UGC). Ne sono un chiaro esempio le famose applicazioni Instagram e Hipstamatic che consentono di rincorniciare i contenuti esperienziali dei loro utilizzatori, tramite effetti che rievocano l'aura della vecchia fotografia analogica. Robert Willim (2013), ha proposto un interessante ricostruzione archeologica dell'innovazione di Instagram confrontandola con forme artistiche precedenti.

Instagram è stato lanciato nell'ottobre 2010. L'elemento centrale del concetto, con il suo istantaneo e singolo *click* sul filtraggio delle foto, è stata l'inclusione in una più ampia rete di condivisione sociale delle immagini, in cui gli utenti potevano caricare, condividere e commentare le foto. L'*app*, accompagnata dal *pitch* di *marketing*, "*Photosharing* veloce e bello per il tuo iPhone", era uno strumento di *imaging* combinato con un *social network* basato sul *web*... L'estetica filtrante così caratteristica di Instagram è stata applicata in altri servizi. Il *photo editor*, Snapseed, con numerosi filtri, è stato acquisito da Google nel 2012, e più tardi nello stesso anno, Twitter ha incluso una serie di filtri fotografici nella sua interfaccia, filtri con nomi come "vintage" e "grintoso"... All'interno della fotografia, i filtri sono stati utilizzati per ridurre o trasformare l'*input* visivo nelle fotocamere per creare immagini con varie qualità. I filtri per la correzione del colore, l'aumento del contrasto, la polarizzazione o vari effetti influenzano l'immagine. In una certa misura, i filtri possono ridurre ciò che è considerato rumore. Ma non esiste un limite preciso da definire quando un filtro passa dall'essere un riduttore di rumore a un induttore di effetti che potrebbero essere percepiti come rumore (Willim 2013).

Willim coglie esattamente il problema dell'estetica di Instagram e più in generale del *lo-fi* applicato ai *social network*. Se seguendo una tradizione cibernetica, inizialmente i filtri servivano a ridurre il rumore di fondo, ora essi reintroducono il rumore nell'estetica digitale per più motivi. Il già citato *design* post-cosmetico di Geert Lovink (2012) è una risposta alla mancanza di autenticità dell'estetica perfetta e patinata. Per questo motivo l'immagine "vintage" ha avuto così tanto successo in un'epoca dominata dalle più impressionanti innovazioni tecnologiche, che convergono nell'intelligenza artificiale. Non solo perché la retromania (Reynolds 2011) è diventata un sentire onnipresente in tutti i settori della creatività, ma perché la bassa fedeltà garantisce un bilanciamento cognitivo agli eccessi del progresso tecnologico. Volendo rivalutare il ruolo anticipatore dell'immaginario rispetto allo sviluppo degli orientamenti politici, potremmo dire che prima si consolida un sentire retromaniaco, anche grazie al grande archivio di Youtube e altri siti che mettono a disposizione del

presente tutti contenuti del passato, successivamente in politica si sviluppa invece una concezione retrotopica (Bauman 2017) che appunto inverte l'idea di progresso da movimento verso l'utopia posta nel futuro a ritorno verso un passato più rassicurante, quello della comunità delle origini («Make America Great Again!»).

Anche la bassa fedeltà delle vecchie tecnologie analogiche consente di ricostruire un senso d'autenticità proprio lì dove è chiaro che la tecnologia sta prendendo il sopravvento. Secondo Massimo Mantellini (2018) le ragioni per cui trionfa questa nuova estetica sono principalmente dovute a una «economia dell'immediato» che impone il consumo di contenuti visivi a bassa risoluzione ma al contempo ad altra elaborazione (come quella concessa dai filtri di Instagram e Hipstamatic). Il principio analogico della vecchia Polaroid, istantanea ma qualitativamente “bassa”, viene trasferito ai mezzi di produzione digitale che lo trasformano in un'estetica dominante regolata dalla comunicazione in tempo reale. Fino all'esempio di Snapchat, in cui quasi borgesianamente (Mantellini 2018) le immagini scompaiono mentre le scrutiamo. Il cosiddetto *ephemeral marketing* è dunque la risposta strategica alle nuove modalità di consumo di immagini imposte dal tempo reale. Come si vedrà i populismi intrattengono una relazione paradossale con le nuove forme di consumo: da un lato le osteggiano, dall'altro le ripropongono nei propri modi di comunicare. L'epoca segnata dall'affermazione dei nuovi populismi in Europa e nel mondo è altresì caratterizzata da un potenziamento dell'immagine dei politici, in una sorta di *leaderismo* universale, inversamente proporzionale al legame che tiene uniti i *leader* ai loro elettorati di riferimento. A un investimento di risorse nella costruzione/gestione dell'immagine personale del *leader* corrisponde un'elevata volatilità dell'elettorato che non è più ancorato a posizioni predefinite come un tempo.

Il concetto di bassa fedeltà, usato nelle analisi sulle estetiche dei *media* nel passaggio dall'epoca elettronica a quella digitale, è qui utilizzato per riflettere sulla natura del legame e sulla tipologia di comunicazione che si instaura oggi tra politico ed elettorato, grazie all'uso del cosiddetto *web 2.0*. La bassa fedeltà della comunicazione è una strategia di sopravvivenza del *brand* del politico in un mutato ecosistema mediale, in cui non basta promuovere massivamente la propria immagine ma ricreare spazi di confronto disintermediati che richiedono il completamento da parte del pubblico. In Italia tale processo è ancor più visibile se riferito all'attuale scenario tripolare in cui si assiste al declino della vecchia modalità di comunicazione basata sull'immagine patinata e amplificata dai *media* elettronici e all'avvento di nuovi *leader* che comunicano tramite strumenti non convenzionali (dalle felpe alle bicicletate), basandosi

principalmente su un *branding* modulare sempre più a contatto con la vita quotidiana degli elettori. Tali formazioni difatti non vogliono realizzare una utopia mondana come quella animata dal principio/speranza di Matteo Renzi, ma modificare il quotidiano dell'elettore a partire dai problemi sistemici che un tempo erano distanti ma che la globalizzazione ha reso sempre più cogenti nella vita di ogni giorno.

Politica, consumo e globalizzazione: dalla complessità alla semplicità, dal buonismo al cattivismo

Il ruolo del consumo è decisivo nel cambiamento del linguaggio e della concezione della politica contemporanea. Non solo perché quest'ultima è veicolata da *media* pervasivi, come quelli digitali, che abitano a un consumo di notizie ubiquo e permanente, ma soprattutto perché i modi di gestire le scelte politiche cittadine sono sempre più simili a quelli usati per gestire i consumatori. Una delle parole chiave più abusate prima e dopo le elezioni politiche del 5 marzo è stata certamente "propaganda". Tale termine, usato solitamente in modo spregiativo, serve a indicare due aspetti fondamentali: il primo è una sorta di degrado della comunicazione politica che richiama i modi dei regimi autoritari e/o totalitari; il secondo invece molto più implicito, è il legame tra la politica e la comunicazione commerciale, ovvero l'universo del consumo. Entrambi questi significati sono presenti nell'evoluzione storica del termine che deriva dalla missione dei gesuiti (la *Propaganda fide*), ma che assume una sua chiara definizione in seno alle società moderne, mediatizzate e di massa. Sebbene ancora oggi si parli parecchio di propaganda, come nel tema di maturità del 2018, va precisato che la propaganda è forma peculiare di comunicazione politica in un altro tipo di società, quella di massa. Nell'incipit al suo celebre saggio, Bernays evidenzia che «in teoria ognuno acquista i prodotti migliori e più economici che gli offre il mercato» ma in pratica le scelte di acquirenti ed elettori non possono basarsi su un test chimico o su una prova evidente, pertanto la propaganda rappresenta il «tentativo continuo di catturare le nostre menti per assecondare le strategie costruite intorno alla politica, alle merci o alle idee» (Bernays 2008). Forse ha senso tornare alle parole del pubblicitario per capire se il concetto di propaganda oggi è ancora valido per descrivere l'attuale panorama della comunicazione politica. Possiamo infatti trovare varie analogie ma forse molte più differenze tra la propaganda novecentesca e quella contemporanea. In primo luogo il regime mediatico, è oggi in grande trasformazione e molto diverso da quello basato sui *mass media* del periodo di Bernays. Pertanto anche il tipo di comunicazione gestita dai *leader* non è più *top-down* ma sostanzialmente *bottom up* se non addirittura

peer-to-peer. Dal punto di vista dei protagonisti, Bernays già mostrava quanto fosse centrale la “personalità” del politico, ma questa serviva sostanzialmente a promuovere l’iniziativa del partito o dell’istituzione che la personalità rappresentava. Al contrario oggi il politico rappresenta sostanzialmente sé stesso (autorappresentazione). All’epoca il partito, il programma, le piattaforme ecc. erano i pilastri dell’azione politica, oggi invece diventano satelliti che orbitano intorno all’immagine sempre più enfatica dell’*iperleader*, ormai trasformato definitivamente in *brand* di sé stesso (Barile 2014). Inoltre, se la campagna viene definita dall’autore come un “incidente” rispetto alla continuità dell’attività di governo (Bernays 2008), da molti anni invece si usa la definizione di “campagna elettorale permanente” (Blumenthal 1980, Stockwell 2007), per indicare la dilatazione della campagna grazie ai *media*, elettronici prima e digitali poi, sull’intero arco della vita politica. Anche gli obiettivi delle strategie sono diversi: se all’epoca d’oro della propaganda l’obiettivo principale era il cambiamento delle idee nella testa dell’elettore, oggi invece l’obiettivo è modulare la propria offerta sulla base delle caratteristiche dell’elettorato. Non è pertanto corretto definire come semplice propaganda l’attività degli attuali *leader* populistici, dato che l’unico tratto condiviso tra il passato e oggi è forse la relazione ancor più stretta con il consumo ed il *marketing*.

Se nel corso del Novecento molti geni pubblicitari sono stati al contempo abili consulenti politici (come Reeves per Eisenhower oppure Séguela per Mitterand), mai la relazione tra consumo e politica è stata così stretta come all’epoca dei *media* digitali. Questo perché da un lato la politica diventa oggi un oggetto pervasivo di consumo quotidiano, dall’altro essa adotta tecniche o sistemi che gestiscono allo stesso modo gli orientamenti all’acquisto di un prodotto o un servizio. Dallo *storytelling* sempre più diffuso e onnipresente, ai *big data*, agli algoritmi e ai sistemi di raccomandazione, come nella tanto dibattuta vicenda di Cambridge Analytica.

In alcuni casi il consumo anticipa la comunicazione politica, come avviene con il discorso sul consumatore postmoderno, attivo, creativo, selettivo, competente, esigente, quel *prosumer* scoperto da Toffler (1987), che nel frattempo è diventato produttore autonomo di contenuti (Jenkins 2007). Nell’ambito politico avviene qualcosa di simile quando si passa dal cittadino-elettore a un soggetto nuovo che deve continuamente essere sollecitato, coinvolto, messo in relazione, «empatizzato» e che in ultima analisi diventa il centro dell’universo *data driven* gestito dai partiti/movimenti e dalle società di comunicazione. Anzi, in una prospettiva ideale questo nuovo soggetto è totalmente autorealizzato, nel senso che non ha bisogno di un partito che lo orienti o lo coltivi. È spesso il frutto di un movimento *grassroots* con cui le istituzioni dialogano in manie-

ra diretta o attraverso le piattaforme di *codesign* e di politica *open* introdotte esemplarmente da Obama durante la sua presidenza (Katz *et al.* 2013).

Si tratta forse di una trasformazione epocale delle società avanzate che nella fase postindustriale hanno assunto la forma della tecnocrazia, intesa come sistema che utilizza la tecno-scienza per governare ma anche per semplificare la complessità (Mounk 2018).

Le teorie della complessità hanno animato il dibattito scientifico e sociologico a partire dagli anni cinquanta del Novecento associandosi alla prima cibernetica (Wiener 1958) — che non a caso lavora sul concetto di informazione come misura inversa dell'entropia — per poi sposare le visioni più entusiastiche e *new age* delle teorie dei sistemi complessi, molto in voga non a caso negli anni novanta. In seno alle tecnocrazie postindustriali, i partiti che hanno voluto celebrare maggiormente la complessità sono quelli di centrosinistra, che non a caso collegano la complessità alla globalizzazione, considerandola come un evento non solo naturale e irreversibile ma anche come qualcosa di desiderabile (Alderwick 2012). Dunque il legame tra sinistra e complessità non è solo epistemologico ma anche ideologico. Michele Serra in un'intervista sul cambiamento di paradigma della politica italiana (Allegranti 19/06/2018), evidenzia questo discorso, introducendo come chiave di spiegazione il ruolo del digitale e l'abitudine a consumare informazioni sempre più velocemente:

[...] la sinistra nasce dentro un linguaggio, quello della complessità, che in questo momento storico è totalmente soccombente. Nessuno ha il tempo di sopportarla, la complessità: se bastano pochi secondi per ottenere una risposta, nel giochino mondiale del *web*, perché diamine devo rompermi la testa in qualche maledetta analisi o ragionamento? L'egemonia culturale della destra, la nuova destra popolar-sovranista, sta tutta nella sua grande capacità di semplificare qualunque argomento. Vedo svantaggiati tutti i grotteschi, spaventati, avari giochini politici dei sovranisti. I loro muri sono castelli di sabbia che la marea sommergerà. La complessità, alla fine, vincerà, e la semplificazione (anche quella razziale) sarà spazzata via. Ma dopo quanti decenni o secoli di sangue, dolore e guerre, nessuno lo può dire. Io sono troppo vecchio, questo è certo, per vedere risorgere l'alba di una nuova civilizzazione.

La contrapposizione tra sinistra, intesa come pensiero e approccio verso la complessità e populismo, inteso come reazione epidermica alla complessità, potrebbe condurci verso nuovi approfondimenti se non fosse per il tentativo del giornalista di rispolverare una contrapposizione classica tra destra e sinistra, dove la prima è più pragmatica e la seconda più teoretica. Ma il populismo prova a fuggire tale contrapposizione, imponendo una “nuova egemonia culturale” che si basa sulla semplificazione di qualsiasi tema. Fatto per cui Serra teme una lunga stagione politica di barbarie, alla fine della quale risorgerà in qualche modo, grazie al pensiero cattolico o a quello comunista, una nuova civilizzazione.

Lo spunto di Serra è utilissimo per introdurre la questione del rapporto tra consumo e politica contemporanea, dato che proprio la semplicità è un tratto dominante del nuovo sistema delle marche e dei consumi: un fatto paradossale perché un certo populismo è l'esatta negazione dei valori della globalizzazione consumista. Il tema della semplicità è stato infatti sviluppato da John Maeda, uno studioso di *marketing* e *design* della tecnologia che ha analizzato il successo dell'Apple iPod. A partire dal suo lancio nel 2001, molti studiosi hanno voluto considerare quest'oggetto come l'icona per antonomasia del nostro tempo. Maeda studia tale caso come un esempio calzante della sua critica alle teorie della complessità, che aiuterebbe a capire l'importanza del concetto di *simplicity*. In particolare Maeda recupera il concetto di *Gestalt* dalla psicologia e lo applica all'evoluzione della pulsantiera circolare del famoso riproduttore di file MP3 nella seguente sequenza: «partire semplice, diventare complesso e finire il più semplice possibile» (Maeda 2006). In altri termini il *design* dell'iPod s'ispirerebbe a un'estetica della sfocatura che consente di raggruppare i punti d'attenzione (rappresentati dalle funzioni dell'apparecchio) intorno a un *corpus* principale «producendo un'unica immagine di semplicità» (Maeda 2006). Il *design* di Apple ha saputo innovare in modo così dirompente perché ha capito che la rappresentazione *hi-tech* della tecnologia avrebbe stancato in favore di un'estetica più emozionale, smussata, quasi retrofuturibile. Finita l'epoca dell'alta fedeltà e dell'alta definizione, tipica degli anni ottanta e già indicata dagli «effetti speciali e dei colori ultravivaci» nello spot di Telefunken, la bassa fedeltà diventa un'estetica dominante capace di condizionare profondamente la comunicazione politica. L'attuale conflitto tra tecnocrazia e potere finanziario da un lato e i populismi dall'altro potrebbe essere considerato come una contrapposizione non solo ideologica ma anche estetica tra una macchina *hi-tech* e una *lo-tech* o, in questo caso *lo-fi*. Essendo il consumo un aspetto della dominazione tecnologica del mondo, il paradosso del populismo sta nel fatto che esso rifiuta la globalizzazione finanziaria e dei consumi, ma solo per sostituire a essa una diversa concezione derivata specialmente dalla cultura degli anni novanta. Innanzitutto potremmo dire che il populismo mette a sistema le diverse tipologie di consumo che attraversano il mondo globalizzato per esaminare in chiave critica le relazioni che intercorrono tra esse. Dai prodotti ai grandi eventi sportivi, dal complotto della finanza agli scandali delle banche, delle aziende che da nazionali diventano multinazionali ecc., si tratta della creazione di un universo coerente di significati che ricorda molto quello che gli antropologi chiamano omologia: un sistema di rimandi diversi che appare all'esterno come appunto una *Gestalt*, un tutto coerente. Contro l'omologia globalista si scaglia il pensiero del populismo che appunto

contrappone alla complessità la semplicità, alla società globale la comunità, al progresso la retrotopia, alla crescita la decrescita, alla sofisticazione dell'*élite* l'autenticità del popolo. Per capire tale discorso potremmo fare riferimenti alla celebre teoria di Appadurai (2001) dei disgiuntivi che danno forma alle culture globali: *etnoscape* ovvero i flussi di persone, *technoscape* ovvero i flussi di tecnologie, *financescape* ovvero i flussi di capitali, *mediascape* ovvero i flussi di contenuti mediali e *ideoscape* ovvero i flussi di idee. L'antropologo nota che a seconda della cultura particolare i cinque flussi possono ricombinarsi in modo diverso, disgiuntivo, cosicché ad esempio il Giappone è molto aperto dal punto di vista dell'*ideoscape* mentre è molto chiuso dal punto di vista dell'*etnoscape*.

[...] le persone, i macchinari, i soldi, le immagini e le idee oggi seguono sempre di più percorsi non isomorfici: naturalmente in tutti i periodi della storia umana ci sono state alcune disgiunture tra tali flussi, ma la semplice velocità, scala e volume di ciascuno di questi flussi è ora così grande che le disgiunture sono divenute centrali per le politiche della cultura globale. I giapponesi sono notoriamente ospitali verso le idee e sono stereotipizzati come inclini a esportare (tutti) e a importare (alcuni) beni, ma sono anche notoriamente chiusi all'immigrazione, come gli svizzeri, gli svedesi e i sauditi. (Appadurai 1996)

La mobilità e la non esatta aderenza tra gli universi analizzati da Appadurai dimostrano come da un lato ogni strumento nato in un progetto universalizzante debba confrontarsi con — e riempirsi dei contenuti di — una data cultura, dall'altro come l'ideale di un flusso culturale unitario sia in realtà il prodotto di una matrice complessa di affinità e divergenze tra i valori delle culture e gli strumenti che queste hanno a disposizione. Si tratta di un modello fondamentalmente *bottom-up* che lavora sugli usi e sulle riconfigurazioni progressive degli universi analizzati e su come queste sfondino i confini e le concatenazioni causali della visione occidentale moderna. I populistici non colgono il valore di questa ricombinazione per così dire "glocale" dei flussi, ma li considerano come costitutivi di una struttura isomorfica coerente: quella del globalismo che sopprime la sovranità dello Stato-nazione e i diritti dei suoi cittadini per imporre un potere coercitivo che interviene dall'alto. A esso contrappongono una contro-omologia sostanzialmente antitetica a quella del globalismo. L'aspetto interessante di questa operazione sta nel fatto che i temi di critica del globalismo si sono sviluppati nel corso degli anni novanta in un ambiente di sinistra più o meno radicale, dal "popolo di Seattle" al già discusso *culture jamming*, dai libri come *No Logo* (Klein 2000) alla stagione dei documentari di denuncia come *The Corporations*, *Supersize-me*, *Capitalism a love story* ecc. Prima dell'ascesa dei nuovi populismi, si verifica lo sgonfiamento delle manifestazioni di protesta e forse la resa da parte della sinistra radicale nei confronti del moloch della globalizzazione, cosicché i temi della lotta alla glo-

balizzazione sono diventati parte integrante dei programmi di governo a base sovranista. Secondo Magatti (25/06/2018) «dopo anni in cui l'indicazione era di adeguarsi agli standard dettati dalla globalizzazione, ora si prende partito per le "vittime" di processi da cui sono escluse». Il ribaltamento totale dell'omologia della globalizzazione produce un'identità che si definisce in negativo rispetto alla definizione dell'identità del nemico.

Che sia l'Europa accusata di lasciare solo l'Italia a gestire il flusso dei migranti; o che siano le piattaforme digitali colpevoli di aver precarizzato la vita dei giovani, il nuovo governo si avvantaggia della rifocalizzazione della propria azione: è identificando un nemico esterno che il governo si pone come difensore degli interessi degli italiani. E in particolare di quel «popolo» che lo ha votato. (Magatti 25/06/2018)

Il passaggio dal nemico incarnato dalla tecnocrazia europea o dalla finanza globale, all'altro nemico identificato nell'*etnoscape* del migrante non è pertanto arbitrario come alcuni commentatori vorrebbero. Esso si fonda sull'idea di una sostanziale corrispondenza tra flussi che compongono e disegnano la società globale, anche se a ben vedere tra i due c'è una differenza sostanziale: il *financescape* circola virtualmente e senza ostacoli nello spazio liscio della globalizzazione, mentre l'*etnoscape* increspa quello spazio liscio, ingenera barriere e forme di resistenza, produce soprattutto oggi nuove correnti di panico tra la popolazione. Talvolta la corrispondenza tra i vari *scapes* che compongono l'omologia globalista deve essere identificata a partire da una immagine o da una persona fisica. Da qui si spiega l'insistenza dei populistici contro la figura di George Soros che è al contempo magnate della finanza, neomecenate, filantropo e ispiratore del complotto, dunque colui che controlla il mondo attraverso i capitali, l'arte, la beneficenza (le ONG) e una fondazione che non a caso si chiama Open Society, ispirata alla celebre società aperta di Karl Popper, che difende a spada tratta l'ordine della globalizzazione. Sempre Magatti esamina in maniera neutrale la nuova "ideologia" populista evidenziando la validità delle ragioni da cui essa prende piede, la critica della globalizzazione e soprattutto della finanza come «moderna pietra filosofale [...] che ci avrebbe risolto tutti i problemi della scarsità» (Magatti 12/07/2018). Al declino dell'ideologia che sosteneva la finaziarizzazione del mondo corrisponde l'ascesa di una nuova ideologia che invece prende piede a causa delle esigenze concrete delle fasce più deboli della popolazione: nelle periferie e semi-periferie in cui vivono avvertono nonostante i dati rassicuranti sulla diminuzione dei crimini, un senso di insicurezza dovuto, tra gli altri fattori, anche all'immigrazione mal gestita. Il sovranismo esalta i concetti di identità, sicurezza e di confine come reazione a una vulgata neoliberista, concetti che, a detta di Jean-Claude Michéa (2017), sono stati demonizzati come qualcosa

di aberrante e inaccettabile dall'ideologia della globalizzazione. Dal canto suo il populismo nasce come reazione alle cause della disegualianza globale, elencate in una narrazione che tiene insieme «le élites cosmopolitiche (da Soros in giù), le banche, le burocrazie europee, i paesi concorrenti, gli immigrati» (Magatti 25/06/2018). La capacità del discorso populista di congiungere queste diverse forze, che operano nello scenario globale, determina anche il tipo di risposte che vengono offerte alla popolazione come soluzioni del problema. *In primis* quel capitalismo autocratico che pare portare indietro di secoli le lancette della storia, ma che ha delle ragioni specifiche di esistenza tra cui un certo intreccio tra «economia, politica e religione» (Magatti 25/06/2018). Tornando pertanto ai flussi di Appadurai, dal punto di vista dei populistici questi flussi sono paralleli, coerenti e equipollenti, nel senso che la diffusione dell'uno implica la diffusione di tutti gli altri. Il modo in cui ogni flusso rimanda e incrementa l'altro dà adito alla chiave di spiegazione complottista, che nella sua voglia di semplificare la complessità rischia di essere totalmente falsa o totalmente vera a seconda dei punti di vista. In alcuni casi la soluzione populista tende a disgiungere i flussi, privilegiando l'apertura ai capitali e al contempo la chiusura rispetto ai flussi di esseri umani (*etnoscape*), come nel caso dei provvedimenti sulla Brexit varati dal governo May nell'estate del 2018 per incentivare l'arrivo dei capitali dall'estero e disincentivare l'ingresso di manodopera a basso costo dall'Unione Europea. Al contrario le forze che si oppongono al populismo, e che oggi tendono a riconoscersi nel messaggio del papa, predicano l'opposto: apertura rispetto ai flussi di persone e chiusura (o meglio limitazione) dei flussi di capitali. Quindi, potremmo parlare di due fronti ideologici che sono rispettivamente speculari e contrapposti. Si tratta di una questione problematica perché in altri termini la sinistra prova a salvarsi dall'epidemia di paura usata dal populismo, coalizzandosi con la Chiesa che, nonostante la sua recente trasformazione operata da Bergoglio, fonda la sua stessa esistenza sulla paura universale e ontologica della morte. Questo potrebbe essere percepito come un *boomerang* da una parte di elettorato non cattolico, mentre quello praticante difficilmente vorrà seguire alla lettera il precetto evangelico. Dunque un duplice problema per la sinistra, perché appiattisce la propria visione su un'agenda dettata dal Vaticano, ma non avendo più alcuna presenza militante sul campo, come invece ha la Chiesa, con la difesa dei migranti viene accusata di assumere una posizione ipocrita (la cosiddetta "sindrome da collegio uno" da parte di chi sarebbe ormai vocato alla difesa degli interessi delle classi che votano nei centri delle grandi città). Dall'altro lato abbiamo invece alcuni rappresentanti del governo (*in primis* Salvini con il suo rosario durante il discorso di Pontida) che sostituiscono la precedente

simbologia pagana (Ranieri 3/07/2018) per ribadire la propria professione di fede: in tal modo acuisce il “doppio vincolo” degli elettori cattolici che non sanno se essere più sé stessi e accogliere i migranti, oppure se essere altro da sé ma uniformarsi alle tendenze del proprio ceto di appartenenza, rispondendo alla paura che si sprigiona nel quotidiano. Per questo l’attacco di “Famiglia Cristiana” al Ministro dell’Interno, che in copertina titola *Vade retro Salvini*, rappresenta una scelta audace da parte di un organo che rappresenta i cattolici moderati, chiamati in causa da entrambi i lati.

Se Atene piange, Sparta di certo non ride. Cosicché anche una certa sinistra più radicale detta “altermondista”, prosecuzione del movimento *no global* anni novanta che si è trasformato in *new global*, non fa altro che adeguarsi all’indicazione della Chiesa cattolica sulla libera circolazione degli *etnoscape* nel tentativo di mitigare invece la potenza del *financescape*. Con la creazione di un ulteriore paradosso: nel momento di massima crisi dei partiti di sinistra, essi s’affidano alla parola del Papa come soluzione alla propria incapacità di esprimere una *leadership*. Ma la parola del Papa è al contempo in favore dei migranti e contro l’eccessiva apertura dei flussi finanziari e di consumo, mentre le politiche delle sinistre neoliberali sono state relativamente chiuse nei confronti dei flussi dei migranti e sostanzialmente aperte nei confronti dei capitali e del potere globalista. Ciò dunque acuisce il contrasto interno al fronte anti-sovrano, nonostante il recente tradimento renziano della politica di Minniti e la visita dei parlamentari sulla Seawatch. Per questo tra gli intellettuali che hanno maggiore presa a sinistra, e che piacciono oramai anche a destra, figure come quella di Diego Fusaro acquistano un particolare *appeal*. La sua condanna del globalismo e dei poteri forti va di pari passo con la critica nei confronti di un colonialismo di ritorno che oggi metterebbe i disperati provenienti dai paesi africani contro un ceto medio e una classe operaia entrambi impoveriti:

Il totalitarismo cosmopolitico liberale, proprio perché totalitario, satura il reale e il simbolico: si impone tanto a destra quanto a sinistra. Per ciò stesso, contribuisce a rendere ormai inservibile la coppia dicotomica topografica di destra e sinistra. Più che come antagonisti, debbono infatti essere intesi come complementari, il competitivismo mondializzatore dei banchieri e l’anarchismo ribellista del consumo nel mondo senza frontiere dell’indistinto magma multitudinario, variopinto e consumistico. (Fusaro 2018)

Dal momento in cui la concezione neoliberalista ha imposto al mondo il suo progetto totalitario e biopolitico, usando l’anarchismo del consumo come strumento per la colonizzazione dei mondi di vita, le differenze tra destra e sinistra sono diventate del tutto irrisorie, proprio perché entrambe sussumibili nella visione che vede la globalizzazione come un progetto naturale e

irreversibile. Il consumo dunque è il fattore che consente a) di portare avanti il progetto d'espansione del capitale; b) di smantellare gli ostacoli che ad esso pongono tradizionalmente le forme identitarie dello Stato nazione, ma anche delle comunità territorializzate, della famiglia, dell'individuo tradizionalmente inteso dalla cultura moderna; c) di sostituire la funzione del politico ovvero della sovranità. L'ibridazione postmoderna e gli sconfinamenti globalisti di ogni possibile cifra identitaria sarebbero pertanto solo un pretesto per affermare l'ordine totalitario del neoliberalismo. Se a detta di Fusaro, Hardt e Negri sbagliano con la loro proposta finale — quella di incaricare la moltitudine creata dalla stessa globalizzazione postfordista di combattere l'Impero della globalizzazione — a ben vedere il modo in cui essi descrivono l'azione dell'Impero rispetto alle diversità etniche, culturali, identitarie ecc. è illuminante e in qualche modo propedeutico alla comprensione della crisi attuale.

Con il passaggio all'Impero le differenze biologiche sono state rimpiazzate da significati sociologici e culturali intorno ai quali si sostituiscono le rappresentazioni dell'odio della paura della differenza razziale [...]. L'epistemologia del razzismo imperiale ammette che le razze non costituiscono delle unità biologiche isolabili e che la natura umana non può essere divisa in una serie di razze. Concorda inoltre sul fatto che il comportamento e la capacità umana non dipendono dal sangue o dai geni ma dall'appartenenza a diversi contesti culturali storicamente determinati. Le differenze non sono fisse e immutabili, sono gli effetti contingenti prodotti dalla storia sociale [...]. Ad esempio in determinate aree degli Stati Uniti gli studenti afroamericani ottengono nei test attitudinali valutazioni molto inferiori a quelle degli studenti di origine asiatica. Il razzismo imperiale non attribuisce questo fenomeno a un'inferiorità razziale ma a differenze culturali. (Hardt&Negri 2001)

Considerando l'Impero come una metafora negativa della globalizzazione, la disamina degli autori pone una questione chiave sul passaggio dal razzismo biologico delle vecchie teorie sulla razza a un nuovo razzismo per così dire culturalizzato, in cui il dato biologico non ha più significato, ma lo hanno le condizioni contestuali in cui un determinato soggetto, appartenente a una data etnia, è in grado di acquisire una serie di competenze funzionali allo sviluppo del sistema stesso. Il rappresentante di una determinata etnia è funzionale alle logiche dell'Impero (globalizzazione) nella misura in cui la performance relativa alla sua differenza culturale è utilizzabile, valorizzabile, sfruttabile dal sistema. Oggi probabilmente assistiamo alla recrudescenza di un razzismo non ancora biologico — perché non fondato su una teoria della differenza razziale — ma probabilmente demografico. Si sanziona lo straniero non come soggetto biologicamente diverso ma come componente di un macro processo demografico, culturale e geopolitico che è percepito come la minaccia e da cui si sprigionano nuove correnti di panico morale. Se il vecchio razzismo biologico si fondava sulla percezione di superiorità da parte dei bianchi, moderni

ed europei, il nuovo razzismo si fonda invece su un senso di fragilità. Cosa che del resto l'industria culturale americana racconta da almeno vent'anni, a partire da *American History X* (1998) di Tony Kaye, in cui si racconta la reazione violenta degli *skin heads* in risposta alla perdita di identità dei giovani americani bianchi che sono totalmente succubi della nuova egemonia culturale nera che passa soprattutto per la cultura *hip hop*, al punto da desiderare di essere neri. Allo stesso modo il più recente video musicale della cantante neozelandese Lorde, *Royals*, diretto da Joel Kefali (2013), tornava sul tema rappresentando giovani bianchi, emaciati e autolesionisti, mentre nel testo si faceva la parodia dei *cliché* del successo, rappresentati nei video *hip hop* (bottiglie di vodka Grey Goose, di Crystal, diamanti, jet privati ecc.). Al di là dell'effetto immediato sulla stampa americana, che ha dibattuto a lungo se la canzone e il video fossero realmente razziste (dall'"Huffington post" alla CNN, a "Vice" ecc.), il video mette in scena questo senso di precarietà e di debolezza che è forse la vera scintilla che innesca oggi nuove forme di razzismo dal contenuto variabile. L'elezione di Trump, che ha ottenuto grande consenso soprattutto nelle aree meno abbienti e meno multietniche, è stata in parte determinata dal medesimo sentire.

Dall'altro lato della ex cortina di ferro si sviluppa un pensiero ostile all'immigrazione incontrollata, supportato da argomenti diversi. L'apertura ai flussi di merci e di capitali impone anche l'apertura ai flussi di migranti, che secondo Alexander Dugin metterebbero in discussione il primato del cittadino in favore della logica dei diritti umani (Ronzoni 23/06/2018). Il filosofo russo, amico di Putin, ha fondato una quarta teoria politica con la pretesa di superare le posizioni del socialismo, del liberalismo, del fascismo, ma soprattutto della Terza via. La sua disamina fa leva sulla crisi del "mondialismo atlantista" e sulla possibilità che si offre ai nuovi populismi di rifondare l'Europa come entità geopolitica indipendente ed equidistante tra Federazione Russa e Stati Uniti. Come afferma lo stesso Dugin in una recente intervista, «oggi l'Unione Europea non è più europea e non vuole essere europea» proprio perché la sua vena globalista, che è alla base del pensiero liberale che ha alimentato la fondazione stessa del progetto europeista, tende a cancellare l'identità culturale e continentale (Ronzoni 23/06/2018) in favore di una concezione analitica, efficientista, addirittura cibernetica. Secondo il filosofo, l'ascesa dei nuovi populismi è destinata a smantellare questa impalcatura europea per sostituirla con una più autentica e costruita dal basso. Al di là delle implicazioni politiche e delle ingerenze dall'esterno sul processo in atto, molto simili a quelle di Steve Bannon, ex consigliere di Trump, sulle elezioni italiane (Bei 23/05/2018), la rappresentazione di Alexander Dugin non è molto distante

da quello che è successo nelle ultime elezioni italiane e che in quelle europee del 2019 potrebbe ridefinire i rapporti di forza nel Parlamento di Strasburgo. È sempre più diffusa la sensazione che l'Europa sia non solo un insieme di interessi nazionali a dominanza franco-tedesca, occultati dietro una narrazione solidale e universalistica, ma anche un sistema astratto e ossessionato dal mito cibernetico dell'innovazione e dell'efficienza. All'*hi-tech* della macchina europea i nuovi populismi contrappongono il *lo-tech* di un'azione dal basso, a partire dai territori, che rivendica per questo motivo una maggiore autenticità esistenziale e una forte legittimazione popolare.

La categoria di "popolo" vive oggi una rinascita grazie a questi movimenti che la enfatizzano talvolta in modo eccessivo, al limite della mitizzazione. L'enfasi sulla categoria di popolo è dovuta proprio alla venuta a mancare del popolo in quanto entità coesa e omogenea soprattutto con la crisi della società di massa a cui consegue la «crisi dei partiti di massa e la trasformazione dei sistemi di rappresentanza tradizionali» (Biorcio&Natale 2013). La feticizzazione del popolo da parte dei populistici è pertanto una reazione nei confronti di quelle entità che hanno ignorato o sacrificato tale categoria sull'altare della globalizzazione.

Le condizioni favorevoli per l'agitazione populista si verificano quando il «popolo» si sente minacciato [...] perché si sente privato di fatto della libertà, oppure teme gli effetti della crescita dell'immigrazione, oppure perché peggiorano le condizioni di vita delle classi popolari. I partiti contemporanei della destra populista tendono a sfruttare questi problemi, per promuovere la protesta contro i partiti, gli immigrati e i centri di potere economico e finanziario (Biorcio&Natale 2013).

La categoria di "popolo" è stata essenziale nello svolgimento della modernità, ma è stata in qualche modo sostituita dalla moltitudine nella fase postmoderna. Se lo Stato moderno nasce come costruzione negoziata tra soggetti che, grazie alla sua istituzione, si riconoscono come popolo superando la problematicità del *bellum omnium contra omnes* di Hobbes (Virno 2001), la demolizione dello Stato-nazione da parte dei poteri sovranazionali rende vacua e obsoleta la categoria di popolo. Il fenomeno che pone fine alle vicende del popolo nella storia della modernità è stato denominato come "moltitudine" (Hardt&Negri 2001): essa è il perno dell'aspra polemica che divide le posizioni di Hobbes e Spinoza. Sarebbe proprio l'idiosincrasia patita da Hobbes nei confronti di questo concetto ad aver condizionato la filosofia politica moderna. La vittoria del popolo sulla *multitudo* (Virno 2001) è la vittoria dell'unità sulla dispersione del molteplice, dello stato sul caos. I populistici riportano in auge la categoria di popolo che però è un'entità molto diversa da quella ottocentesca. Si tratta di un popolo svuotato, frammentato, impoverito, essenzialmente senza una classe media capace di dargli forma e indirizzo.

Quello che i populistici chiamano “popolo” non è altro che una moltitudine travestita da popolo. Del resto il termine moltitudine esprime questa sostanziale ambiguità. Per Aldo Bonomi (1996) esso indicava il tipo di composizione sociale prodotta dal capitalismo molecolare che portava a un declino dell'appartenenza di classe, dunque i piccoli imprenditori del lombardo-veneto, il popolo delle partite IVA ecc. Per Michael Hardt e Antonio Negri (2001) invece la moltitudine è l'antagonista dell'Impero: l'insieme di forze eterogenee e immanenti che provano a resistere contro la potenza e la pervasività di un capitalismo che nel frattempo si è fatto globale e cognitivo. Il popolo dei populistici mette insieme queste due definizioni e per questo rappresenta un fenomeno paradossale. L'unione delle due principali formazioni populiste italiane coniuga definizioni opposte come l'imprenditoria diffusa a cui si indirizza la *flat tax* e l'insieme dei precari senza rappresentanza e senza protezione sociale a cui si promette il reddito di cittadinanza.

L'esperimento di fusione a freddo tra le due formazioni, all'insegna del contratto, pone un'ulteriore questione che riguarda la natura stessa del populismo: si tratta di una reazione radicale all'ideologia neoliberista oppure esso ne rappresenta una propaggine, un'evoluzione, una diversificazione? Come si è visto il populismo incuba i temi del movimento antiglobalizzazione, ma lo fa di solito nella prospettiva del sovranismo che, per difendere gli interessi nazionali, sceglie la via del protezionismo economico. Da Trump al nuovo governo italiano, dall'UKIP a Orban (che ricordiamo in Europa fa parte del Partito Popolare), il populismo esprime questa contraddizione essenziale: esso è antiglobalista ma difende un'economia che possa essere controllata nei recinti degli Stati-nazione. Se inoltre consideriamo le aziende della *digital economy* come la quintessenza del liberismo contemporaneo, proprio nella loro capacità anfibia di fondere pubblico e privato, economico ed emozionale, individualistico e collettivistico (come nel concetto di socialismo digitale di Chris Anderson), è abbastanza palese il conflitto politico e culturale tra queste e le nuove formazioni populiste.

Uno dei tratti che più caratterizza l'immagine del *leader* populista e che in qualche modo è elemento dell'estetica a bassa fedeltà è quello che in inglese viene definito come *incivility*, e che in italiano viene chiamato più semplicemente “cattivismo”.

Il *leader* populista è rappresentato dai *media* come un barbaro che ha preso il potere trasgredendo l'etichetta che regola il funzionamento delle corti democratiche. Questa etichetta è invisibile, come quella più famosa che ha esaminato Norbert Elias nella *Società di corte* (1982): essa passa per atteggiamenti, posture, modi di esprimersi e di vestirsi, ma soprattutto per il registro linguistico, ovvero per il linguaggio del *leader*. Il *leader* populista persegue pla-

tealmente l'obiettivo di rinnegare il conformismo del politicamente corretto, per squarciare l'alone di ipocrisia che avvolge la politica precedente, al fine di andare al cuore delle questioni che interessano il popolo. Il *leader* populista non si limita a trasgredire l'etichetta, ma la forza, la vitupera, la violenta. In molti casi esprime elevate dosi di astio e di livore che sono del tutto distanti dai criteri di moderatezza, di equilibrio e di conciliazione che caratterizzano il linguaggio del *leader* democratico. Il linguaggio del populista nasce dalla polarizzazione socio-economica ed esso stesso alimenta la polarizzazione su un piano simbolico, politico, in un certo senso di "classe". Riferendosi alla situazione italiana, Antonio Polito ha cercato di ridefinire l'opposizione tra moderati (principalmente di sinistra) e populistici come uno scontro appunto tra "buonisti" e "cattivisti".

Il buonista ha un'idea ingenua degli uomini: pensa con Rousseau che nascano tutti buoni e che sia la società (e i politici) a corromperli. Il cattivista è un pessimista di natura, crede come Hobbes che nello stato di natura la vita degli esseri umani sia destinata a essere «solitaria, cattiva, brutale e breve», e che per questo, per prevenire la guerra di tutti contro tutti, ci voglia un moderno gigante, un Leviatano dotato di poteri assoluti, un dio in terra che ci protegga (Polito 19/06/2018).

La semplificazione manichea tra buonismo e cattivismo è forse il principale indicatore del sostanziale degrado del dibattito pubblico, che ricade direttamente sulla qualità dell'offerta politica indicando una sostanziale crisi della democrazia (Thompson 2017). Questo perché la democrazia nella sua forma compiuta, cioè quella tecnocratica, non tollera la spaventosa ipertrofia emozionale che si sprigiona negli odierni dibattiti politici, soprattutto mediati dai *social*. Questi danno vita a ciò che anni fa ho definito «fascismo emozionale» (Barile 2010) e che rappresenta appunto una distorsione della partecipazione, della rappresentanza ma anche della decisione. Tuttavia, se l'ipotesi post-democratica è valida, il surriscaldamento emotivo del dibattito pubblico può essere semplicemente visto come un cambio di paradigma che conduce dalle tanto decantate società postindustriali, dominate dalla conoscenza teoretica e della razionalità impersonale dei decisori (Touraine 1970), verso invece società iperemozionali, in cui è sempre più importante la capacità del *leader* di "sentire", di agitare e di gestire la parte meno razionale degli individui e dei gruppi sociali.

Il *politically correct* è stato una modalità intermedia in questa trasformazione, capace di rivestire con una patina di umanità la freddezza tecnocratica, e viceversa, di raffreddare l'ebollizione emotiva della popolazione, attivata da eventi critici. Il problema del contrasto tra buonisti e cattivisti è però dato dal fatto che queste due modalità producono due effetti paradossali: 1) da un lato ci si ripara in stanze chiuse — le cosiddette *echo chambers* — in cui rimbomba

l'eco di quelli che condividono lo stesso punto di vista; 2) la chiusura su sé stessi dei due discorsi alimenta ulteriormente la violenza verbale e dunque la polarizzazione e lo scontro (Peterson *et. al* 2018), in un processo che riproduce in ambienti diversi ciò che Gregory Bateson (1972) definì “schismogenesi”. Una logica di amplificazione tra le opposte fazioni che fa degenerare progressivamente la comunicazione, producendo nella sua fase più acuta lo scontro tra le parti:

Si tratta di ambiti come il *confirmation bias*, per il quale si crede a notizie che confermano i propri pregiudizi, che si intreccia con la costruzione *on-line* di *echo chambers*, ambienti relativamente chiusi rispetto all'esterno, in cui una notizia viene amplificata; oppure dall'orientamento dato dagli algoritmi e della produzione di *filter bubble* in cui gli utenti vengono esposti meno alla conflittualità di punti di vista diversi e finiscono per essere isolati in una propria bolla informativa che fanno coincidere con la realtà. Tutti elementi che alzerebbero il grado di polarizzazione *on-line* accentuandolo e allontanando sempre più il dibattito razionale. (Boccia Artieri 18/07/2018)

La questione dell'immigrazione ha in un certo senso inquinato il dibattito politico nazionale, sopprimendo quasi ogni altro tema, per colpa sia delle destre che delle sinistre. In tal modo la cronaca politica si è appiattita ancor più di prima su aspetti di breve periodo, sul giorno per giorno, ocludendo totalmente la visione prospettica. Certo, il linguaggio e i metodi politici usati dal Ministro dell'Interno rappresentano un *unicum*, una totale svolta della politica contemporanea e forse un nuovo paradigma di riferimento. Alla sua violenza verbale, sempre compensata da espressioni che vogliono invece evidenziarne l'umanità, corrispondono attacchi talvolta ancor più violenti da parte degli oppositori, che tendono a delegittimare l'attività del Ministro in ogni modo. La stampa ha parlato molto di propaganda governativa, ma tale termine indica un modo di comunicare la politica del passato, quindi non totalmente applicabile al presente regime mediale. Inoltre, se confrontiamo le tattiche comunicative del Ministro e delle formazioni della sinistra, si potrebbe addirittura trovare qualche equipollenza. Le immagini solitamente criticate sono quelle della “pacchia” che sarebbe finita, oppure delle navi delle ONG considerate come taxi del mare, o addirittura della “crociera”, riferita alla traversata dell'Aquarius. Si tratta di espressioni colloquiali che mirano a rimuovere parzialmente il referente, producendo quello che i linguisti definiscono come slittamento semantico. Questo meccanismo classico fa capire il modo in cui lavora l'ideologia (paradossalmente in epoca postideologica), ovvero come la modificazione del senso delle parole renda più tollerabile ciò che in passato sarebbe stato intollerabile. Anche questo è un esempio di comunicazione a bassa fedeltà, che usa espressioni povere, immediate, per comunicare qualcosa di enorme e di incomprensibile. Tuttavia, la risposta delle varie sinistre che vanno dal PD alla società civile, risulta talvolta ancor più ideologica e propagandistica. Il mo-

vimento delle magliette rosse animato da Libera ne è stato una dimostrazione. A partire dall'idea stessa di usare quell'oggetto iconico per rappresentare una tragedia universale. La maglietta rossa più nota è infatti quella del povero Alan Curdi, ritrovato esanime su una spiaggia turca. Un'immagine che ha ispirato il senso di pietà dell'intera popolazione mondiale, spingendo Angela Merkel ad aprire i confini nazionali ai flussi di immigrati che fuggivano dalla Siria. La sua banalizzazione è passata per alcune performance surreali in cui famiglie intere si esibivano per strada imitando la posizione prona del corpo senza vita del bimbo. Fino alla galleria di celebrità che hanno sposato la causa indossando la maglietta rossa, con polemiche varie sul suo utilizzo modaiolo e dunque in stile *radical chic* (con i giornali di destra che riprendevano la questione depistando l'attenzione dal suo contenuto effettivo). In tal modo l'uso propagandistico e politico dell'immagine di quella tragedia — anche se finalizzato a una giusta causa — ha ulteriormente incendiato il dibattito nazionale e polarizzato le posizioni.

Come si è visto l'opposizione tra “buonisti” e “cattivisti” non riguarda solo il posizionamento politico. Si tratta di una contrapposizione filosofica e paradigmatica più radicale. Se i primi avvolgono il discorso politico che legittima lo *status quo* con una narrazione impostata sul valore della speranza, come nel caso del renzismo, i secondi ricorrono invece a un continuo appello alla realtà. Non la realtà conoscibile sinteticamente tramite le statistiche, ma quella dell'*hic et nunc*, esperita fisicamente dai corpi nello spazio, sui territori, nel quotidiano ecc. A questa forma di conoscenza esperienziale, diretta, effettuale e comunitaria si contrappongono invece le statistiche, gli indici sintetici, ma anche in qualche modo gli algoritmi.

Torniamo alla contrapposizione filosofica tra complessità e semplicità, tra trascendenza del sistema globalista (Impero) e immanenza della moltitudine, oppure tra una concezione analitica che possiamo ricondurre a Karl Popper e una continentale che rimanda a Martin Heidegger. Nel dibattito pubblico ciò è stato citato in parecchie occasioni, come quando Barbara Ghisleri nella puntata di *Omnibus* del 25/06/2018 ha provato a spiegare lo «scollamento tra un'élite che conosce i numeri e [...] la gente che vive sulla propria pelle una situazione contraddittoria rispetto a quella narrazione [...] come quando si dice temperatura di 27 gradi, percepita 40 [...] la gente percepisce l'emergenza e vota su questo». Il successo dei nuovi populismi è dovuto al fatto che essi ridefiniscono il significato stesso della realtà. La polarizzazione tra queste due opposte visioni della realtà e della politica è abilmente descritta da Marco Travaglio, che appunto vede nel corto circuito logico tra le due una minaccia per il pensiero autenticamente critico:

Il guaio di questo eterno derby fra opposti cretinismi sull'immigrazione e sulla sicurezza è che “cattivisti” e “buonisti” si elidono in una somma zero che non risolve alcun problema, anzi li com-

plica tutti. Alle paure irrazionali della gente semplice per chiunque è “diverso”, gli uni rispondono cavalcandole con slogan razzisti e annunci securitari perlopiù irrealizzabili, gli altri esorcizzandole con argomenti numerico-razionali: «i dati smentiscono l'invasione», «gli sbarchi sono in calo», «gli stranieri servono alle imprese e alle famiglie», «i reati di strada sono in costante diminuzione». Col risultato di far incazzare ancor di più chi vive ogni giorno a contatto col disagio, e si sente, oltre che danneggiato, anche sbeffeggiato, perché le statistiche nazionali non corrispondono alla sua esperienza quotidiana. (Travaglio 02/08/2018)

La svolta paradigmatica, e forse pericolosa, della politica contemporanea afferma che le statistiche non sono più la forma di conoscenza fondamentale dei sistemi sociali complessi: ad esse subentra la capacità del leader di sentire la realtà del quotidiano, di incontrare le persone *on-line* e *off-line*, di ricevere e mostrare l'abbraccio della sua gente. Qualcosa che i leader dei populistici hanno capito e saputo interpretare al meglio, come anche le visite nei luoghi problematici di Salvini che riprende con il suo telefono il Cara di Mineo o i campi rom, in uno stile molto più amatoriale di quello già suggerito da programmi televisivi come *Le Iene* o *Striscia la notizia*.

Bibliografia

- A. Abruzzese, *Elogio del tempo nuovo. Perché Berlusconi ha vinto*, Genova, Costa&Nolan, 1994.
- A. Abruzzese, V. Susca, *Immaginari postdemocratici. Nuovi media, cybercultura e forme di potere*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- A. Abruzzese - P. Mancini, *Sociologie della comunicazione*, Roma - Bari, Laterza, 2007.
- M. Airoidi, *L'output non calcolabile. Verso una cultura algoritmica*, in D. Gambetta (a cura di), *DATA-CRAZIA Politica, cultura algoritmica e conflitti al tempo dei big data*, Ladispoli, D Editore, 2018.
- H. Alderwick, *Continuity with New Labour? Deconstructing the Triangulation of David Cameron's Conservatives*, "POLIS Journal" vol. 7 (summer 2012).
- D. Allegranti, *Come sopravvivere a Di Maio-Salvini. Intervista a Michele Serra*, "Il Foglio", 19 giugno 2018.
- A. Appadurai, *Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale*, in M. Featherstone (a cura di), *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, Roma, SEAM, 1996.
- A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.
- N. Barile, *La mentalità neototalitaria*, Milano, Apogeo, 2008.
- N. Barile, *Network come neotot: la socialità in rete e gli avamposti di un nuovo fascismo emozionale*, "AUT AUT" vol. 347 (2010), pp. 77-91.
- N. Barile, *Brand Renzi. Anatomia del politico come marca*, Milano, Egea, 2014.
- J. Baudrillard, *Cool Memories. Diari 1980-1990*, Milano, Sugarco, 1990.
- J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. Perché la televisione ha ucciso la realtà*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.
- G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1972.
- Z. Bauman, *Retrotopia*, Roma - Bari, Laterza, 2017.
- F. Bei, *Steve Bannon: «L'Ue sarà costretta a trattare con l'Italia anti-sistema»*, "La Stampa", 23/05/2018.
- E.L. Bernays, *Propaganda*, Bologna, Lupetti, 2008 [1928]¹.
- G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Milano, Bompiani, 1996.

- U. Beck, *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2000.
- R. Biorcio - P. Natale, *Politica a 5 Stelle. Idee, storia e strategie del movimento di Grillo*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- G. Boccia Artieri, *New media, social media e comunicazione politica*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, <fondazionefeltrinelli.it/new-media-social-media-e-comunicazione-politica/>, 18 luglio 2018.
- R. Bodei (intervista di Francesco Pastorino), *La filosofia del "limite" nel secolo del nichilismo*, "Micromega/Il rasoio di Occam", 6 settembre 2016.
- F. Boni, *Il corpo mediale del leader. Ritualità del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Roma, Meltemi, 2002.
- A. Bonomi, *Il trionfo della moltitudine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- S. Blumenthal, *The Permanent Campaign*, Boston, Beacon Press, 1980.
- R. Braga - G. Caruso, *Piracy effect: norme, pratiche e studi di caso*, Milano, Mimesis, 2013.
- M. Castells, *Comunicazione e potere*, Milano, Egea, 2009.
- F. Chicchi, A. Simone, *La società della prestazione*, Roma, Ediesse, 2017.
- C. Crouch, *Postdemocrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- A. Dal Lago, *Populismo digitale. La crisi, la rete e la nuova destra*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- R. Debray, *Il nuovo potere. Macron, il neo-protestantesimo e la mediologia*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- N. Elias, *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1982.
- E. Fittipaldi, *Rocco Casalino, Luca Morisi e gli altri: ecco chi gestisce il "ministero della Propaganda"*, "L'Espresso", 3 settembre 2018.
- C. Formenti, *Felici e sfruttati*, Milano, Egea, 2011.
- D. Fusaro, *Storia e coscienza del precariato: servi e signori della globalizzazione*, Milano, Bompiani, 2018.
- M. Hardt - A. Negri, *Impero*, Milano, Rizzoli, 2001.
- H. Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- J. Katz, M. Barris, A. Najn, *The Social Media President: Barack Obama and the Politics of Digital Engagement*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- N. Klein, *No Logo*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000.
- G. Lovink, *Osessioni collettive. Critica dei social media*, Milano, Egea, 2012.
- J. Maeda, *Le leggi della semplicità*, Milano, Mondadori, 2006.
- M. Magatti, *I mutamenti della politica e la capacità di «difendere»*, "Corriere della Sera", 25 giugno 2018.
- M. Magatti, *L'«effetto Lucifero» e la perdita della coscienza morale*, "Corriere della Sera", 12 luglio 2018.
- M. Mantellini, *Bassa Risoluzione*, Torino, Einaudi, 2018.
- M. Marzano - N. Urbinati, *La società orizzontale*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1993.
- J.-C. Michéa, *Il nostro comune nemico*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.
- E. Morozov, *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà in internet*, Milano, Codice, 2011.
- E. Morozov, *The rise of data and the death of politics. Tech pioneers in the US are advocating a new data-based approach to governance – 'algorithmic regulation'*, "The Guardian", 20 luglio 2014.
- Y. Mounk, *Popolo contro democrazia*, Milano, Feltrinelli, 2018.
- K. Omaha, *La fine dello stato nazione*, Milano, Baldini&Castoldi, 1996.

- E. Peterson - S. Goel - S. Iyengar, *Polarization "Echo Chambers and partisan polarization"*, Unpublished manuscript, 2018.
- K. Pinkus - P. Sarram, *Pulsioni Pixel*, in T. Ottonieri, *Bassa fedeltà. L'arte nell'epoca della riproduzione tecnica totale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- A. Polito, *Il buonismo è finito. Ma il cattivismo di Salvini è meglio?*, "Corriere della Sera", 18 giugno 2018.
- A. Polito, *Elezioni amministrative. La Sinistra senza voce*, "Corriere della Sera", 25 giugno 2018.
- E. Pozzi, *Il corpo malato del leader. Di una breve malattia dell'On. Bettino Craxi*, "Sociologia e ricerca sociale" 36 (1991).
- L. Rainie - B. Wellman, *Networked. Il nuovo sistema operativo sociale*, Roma, Guerini Scientifica, 2012.
- D. Ranieri, *Dal fallo pagano al rosario di Salvini*, "Il fatto quotidiano", 3 luglio 2018.
- S. Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Milano, I Libri di Isbn/Guidemoizzi, 2011.
- D. Ronzoni (intervista a A. Dugin), *Alexander Dugin: «L'Italia è l'inizio della grande rivoluzione populista che cambierà il mondo»*, "Linkiesta", 23 giugno 2018.
- E. Severino, *Il parricidio mancato*, Milano, Adelphi, 1985.
- S. Stockwell, *Spin doctors, citizens and democracy*, in S. Young (ed.), *Government Communication in Australia*, Melbourne, Cambridge University Press, 2007, pp. 130–143.
- C. Taylor, *Multiculturalismo: la politica del riconoscimento*, Milano, Anabasi, 1993.
- M. Thompson, *La fine del dibattito pubblico*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- A. Toffler, *La terza ondata*, Milano, Sperling&Kupfer, 1987.
- A. Touraine, *La società postindustriale*, Bologna, il Mulino, 1970.
- M. Travaglio, *Il derby dei cretini*, "Il Fatto Quotidiano", 02/08/2018.
- P. Virno, *Elogio della moltitudine*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2001.
- N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Einaudi, 1958.
- R. Willim, *Enhancement or Distortion? From The Claude Glass to Instagram*, in E.C. Sarai Reader 09 (ed.), *Sarai Reader 09: Projections*, 2013.
- M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Milano, Bompiani, 1985.

-ABSTRACT

Crisis imagery and low-trust Communication

The rise of contemporary populism, here defined as a reaction to technocracy and to the failures of globalization, indicates a qualitative change in communication between political leaders and the electorate. Having lost the aura traditional media painted around them, leaders must now become brands to manage the new mediatic ecosystem which focuses on social media. Global brands understood in the Nineties they had to «get off their high horse» and embrace the new consumer-centred world; political brands have now understood that to respond to the crisis of credibility that has washed over them in the past decade, they must adapt to their voters's positions. At the same time, low-fidelity communication allows us to redefine the image of the leader thanks to authenticity, and to re-establish its contact with their referred community thanks to great amounts of empathy.

All'origine del populismo

Il Popolo e i suoi servi

di Martina Treu

1. Comico vs Politico

In materia di popolo e populismo, l'antica Atene ci è maestra. In particolare lo sono i teatranti: in gara tra loro, sottoposti al giudizio del pubblico, costretti a interpretarne gli umori, le sensazioni, le antipatie. Il commediografo Aristofane, unico sopravvissuto al naufragio della commedia antica, è specchio deformante dei suoi tempi. Far ridere sbeffeggiando è una tradizione greca e nel suo caso è il primo "attrezzo del mestiere". Ovviamente il gioco si fa tanto più divertente quanto più colpisce i "volti noti", i cittadini influenti, i potenti in campo, di qualunque parte politica siano. Aristofane esercita il "diritto di satira", anche al di là delle sue opinioni personali e orientamenti politici, contro le vittime designate: mai in modo casuale, sempre con una coerenza interna a ciascuna commedia, a volte colpendo classi o categorie di persone, a volte concentrandosi su uno solo. Ne è il migliore esempio la sua seconda commedia superstite, i *Cavalieri*, dove Atene è rappresentata per allegoria come una casa privata.

Il padrone nominalmente è il vecchio Demo, cioè Popolo, ma a governarla sono di fatto i suoi servi: incapaci e pigri, imbroglioni e profittatori. Sotto le loro maschere il pubblico riconosce i potenti di turno e in particolare il *leader* del partito di governo, Cleone, qui nelle vesti del servo Paflagone. Aristofane

schiera contro di lui il coro di cavalieri, i servi di casa e un formidabile antagonista: un personaggio d'invenzione, il Salsicciaio, che riuscirà a vincere e conquistare i favori di Popolo non per competenza, virtù o altre doti, ma solo perché è ancor peggiore dell'avversario. Per il suo contenuto questa commedia è stata a lungo assente dalle scene italiane e internazionali, censurata e poco rappresentata. Solo ultimamente è tornata sulla breccia per i fenomeni politici che ben conosciamo e che ricadono sotto l'etichetta, sempre più in voga, di "populismo"¹. Ma proprio la commedia antica e la sua storia ci invitano a rivedere con nuovi occhi i fenomeni attuali e ripensare categorie ormai fossilizzate in favore di altre più pertinenti e utili.

Per farlo occorre anzitutto tornare indietro, alle origini delle parole: il latino *populus*, da cui discendono i termini neolatini, è riconducibile alla radice indoeuropea *pal /par*, "riunire, mettere insieme". Da qui derivano, tra l'altro, in greco antico termini come *pleos* ("pieno"), *plethos* ("folla") e la parola-chiave *Polis* (*città-Stato*); in latino *plus* e in inglese *full* ossia "pieno" e *folk* (in tedesco rispettivamente *voll* e *volk*). Prima di venire abbreviato in *pop* (da *popular*) il *populus* lo era già di fatto, come testimoniano *slogan* e insegne dell'antichità. Spiccava ad esempio bene in vista nel celeberrimo motto SPQR "SenatusPopulusQueRomanus" (lett. "il Senato e il Popolo Romano"), che dell'originaria dialettica tra patrizi e plebei (un tempo accesa e talvolta sanguinosa) ancora conserva intatta la sua forza iconica: nell'Urbe e in tutto il mondo, grazie a film, videogiochi, serie TV e fumetti (basti citare la serie francese *Asterix il Gallico*, di Goscinny e Uderzo, magistralmente tradotta in italiano da Marcello Marchesi).

Altrettanto duraturo ed efficace è un altro composto greco destinato a un'immensa fortuna. Nell'antica Atene il popolo si poteva designare in molti modi. Su tutti trionfa *Demos*, tuttora in vigore, anche e grazie alla forma "democrazia": una delle varie parole composte con *kratos* "potere" — in origine

1 Per un prospetto delle definizioni di "populismo" si vedano i saggi precedenti e la relativa bibliografia, che è in continuo divenire come pure gli eventi a tema: basti citare A. Barbano, *Le dieci bugie. Buone ragioni per combattere il populismo*, Milano, Mondadori, 2019, P. Pombeni, *La buona politica*, Bologna, il Mulino, 2019 e M. Revelli, *La politica senza politica. Perché la crisi ha fatto entrare il populismo nelle nostre vite*, Torino, Einaudi, 2019 (cfr. la recensione di Davide D'Alessandro che cita in apertura anche l'intervista a Habermas su *Micromega* 1/2019: <www.ilfoglio.it/filosofo/2019/03/21/news/il-populismo-che-ci-assedia-la-politica-che-ci-manca-244440/>). Tra gli eventi, a Milano, ricordiamo il 5 marzo al Teatro Franco Parenti *Looking for Europe* scritto e interpretato da Bernard Henry Lévy con Stefano Boeri (prima tappa del *tour* internazionale che si protrae fino al 20 maggio, alla vigilia delle elezioni europee), il 7 marzo in IULM un seminario internazionale coordinato da Nello Barile "La cultura del populismo", il 12 marzo alla Fondazione Feltrinelli la *lecture* di Francis Fukuyama a partire dal suo ultimo libro *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, Torino, Utet, 2019. Per una sintetica descrizione del dibattito internazionale sul tema si veda l'articolo di Peter C. Baker apparso su "The Guardian" e tradotto in italiano: *Cos'è davvero il populismo*, *Internazionale* n.1294, 15 febbraio 2019, pp. 36-43.

2 Per esempio in Ucraina "servo del popolo" (*Sluha Narodu*) è per singolare coincidenza il nome di un programma televisivo del comico Volodymyr Zelens'kyj e del suo partito politico (dal 2018) con cui ha stravinto le ultime elezioni ed è diventato Presidente il 20 maggio 2019 (v. *supra*). Per un approfondimento sulla commedia e sulle sue versioni sceniche si veda M. Treu, "Guidaci a passo di danza..." *Cori comici sulla scena*, in S. Bigliazzi - F. Lupi - G. Ugolini (a cura di), *Συναγωνισθεῖται. Studies in Honour of Guido Avezzi*, "Skenè. Studies" 1 (2018), pp. 857-879.

tutt'altro che neutre o univoche, anzi fortemente connotate e spesso in senso negativo, dai loro detrattori. Come la variante "oclocrazia" (il "governo della massa", in senso ancora più spregiativo), designava una forma di governo a maggioranza più o meno allargata (comunque limitata ai soli cittadini maschi adulti e con diritti/doveri differenziati a seconda del censo) in contrapposizione ad altre forme di partecipazione più ristretta, quali ad esempio l'*oligarchia* ("il governo di pochi"). Di recente è stato anche creato un nuovo composto, sulla falsariga di quelli antichi: il neologismo "popolocrazia".³

In sintesi la democrazia, come la intendiamo noi, è più un'invenzione moderna che non una realtà antica: lo confermano molte voci critiche all'interno della stessa *polis*, raccolte, analizzate e studiate da molti storici, in *primis* Luciano Canfora.⁴ Lo studioso ci ricorda a più riprese quanto fosse distante la vera *polis* dalla città ideale dipinta dai suoi ammiratori e tramandata ai posteri, tutt'altro che immune dai "vizi" della politica a cominciare dal populismo, seppure *ante litteram*. Anzi possiamo seguire un filo rosso che unisce diversi uomini-chiave della storia ateniese: per primo il tiranno Pisistrato (VI secolo), che a suo modo rientra tra le schiere dei "populisti" per il potere personale costruito sapientemente con provvedimenti popolari, tesi a costruire una "platea del consenso", come ha mostrato bene Diego Lanza (*Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977). Significativa in tal senso l'istituzione dei concorsi drammatici ateniesi, primo atto fondamentale per la nascita del teatro, ma anche la trascrizione dei poemi omerici.⁵

Anche in seguito, caduta la tirannide, altri uomini politici tramite il teatro e vari provvedimenti sapranno allargare e consolidare il proprio potere personale (il *theorikòn* garantisce l'accesso a teatro anche ai meno abbienti, i cittadini ricchi diventano *sponsor* del coro con evidente ritorno di immagine).

Un esempio su tutti è Pericle, stratego soggetto in teoria a elezione e al controllo dell'assemblea, ma di fatto riconfermato anno per anno, più volte accusato di demagogia e populismo sia dagli antichi (i poeti comici gli dedicano molte commedie, oggi perdute) sia dai moderni (si veda il ben noto articolo di Umberto Eco, *Pericle il populista*, "La Repubblica" 14.1.2012).⁶

3 Si vedano rispettivamente sui termini antichi: il contributo di Capelli in questo numero, D. Musti, *Demokratia. Origine di un'idea*, Bari, Laterza, 2018³ e L. Canfora, *Democrazia storia di un'ideologia*, Bari, Laterza, 2004. Per "popolocrazia" cfr. I. Diamanti - M. Lazar, *Popolocrazia. La metamorfosi delle nostre democrazie*, Bari, Laterza, 2018³ e I. Diamanti, *Dalla democrazia alla popolocrazia*, "Repubblica", 20 marzo 2017, <www.repubblica.it/politica/2017/03/20/news/ilvo_diamanti_dalla_democrazia_alla_popolocrazia-160988674/>.

4 Si vedano i contributi di Beltrametti e Canfora in questo numero, e nella bibliografia di Luciano Canfora, L. Canfora - G. Zagrebelsky, *La maschera democratica dell'oligarchia*, Bari, Laterza, 2015.

5 Cfr. E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (tr.it), Bari, Laterza, 2019, p. 46.

6 Cfr. <ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/01/14/pericle-il-populista.html>, U. Eco, *Figlio di una etera*, in *La subdola arte di falsificare la storia*, "Almanacco del bibliofilo" 2011, Milano, Edizioni Rovello, 2011 e L. Canfora, *La democrazia di Pericle*, Bari, Laterza, 2012.

Per quanto remoti e distanti nel tempo questi nomi ci parlano ancora oggi: come ricorda Oliviero Ponte di Pino (*Comico & politico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014, p. 218) nel novembre 2005 il comico Paolo Rossi viene invitato da Paolo Bonolis a *Domenica in* (trasmissione “popolare” sulla rete ammiraglia della TV pubblica e generalista) e propone al conduttore di leggere l’elogio di Atene e della democrazia attribuito a Pericle (Tucidide, *Storie*, 2, 35-46). Il suo intento è evidentemente istituire un confronto tra la visione “ideale” della democrazia e quella, reale, del nostro Paese. La disparità tra le due, implicita nell’intera operazione, è comprovata dalla stessa censura preventiva che colpisce Paolo Rossi: la proposta viene respinta e il comico, a pochi giorni di distanza, subisce la cancellazione della prevista messa in onda di un suo spettacolo tratto da Molière (per ironia della sorte, o nemesi comica, lo stesso autore francese sperimentò sulla sua pelle la censura).

L’esempio citato è rivelatore: un comico moderno propone alla TV pubblica un testo celeberrimo di uno storico antico che nulla ha di comico, in sé. Eppure il censore avverte i possibili rischi insiti nella lettura, e nel suo commento, forse perché sfiorano nervi scoperti della *nostra* democrazia, vera o presunta. A maggior ragione ci pare importante rivedere in quest’ottica certi meccanismi già antichi che denunciano il dilagare della demagogia e del populismo e vi oppongono, come antidoti, la satira, l’ironia, la parodia. Per questo “crimine” i comici sono spesso attaccati, criticati, censurati, querelati dalle vittime, “espulsi” dai *media* o (auto) esiliati.⁷

Le tracce di tutto questo si possono riconoscere già nei primi testi sopravvissuti della cultura greca arcaica, alle origini della letteratura occidentale: basti citare la breve apparizione di Tersite in *Iliade* 2, 212-277, dove balena nel mondo eroico il comico grottesco, il “brutto e cattivo” irriso e vilipeso dai tanti “belli e buoni” che rappresentano l’ideale greco sin dai poemi omerici. Tersite è l’unico soldato semplice tra re, principi, generali ed eroi. Appare solamente nella scena citata, per lamentarsi dei capi achei, sottolineando la disparità di trattamento e di tenore di vita tra le alte sfere e la truppa. Per questo viene sbeffeggiato, tacitato e percosso, e poi sparisce del tutto dal poema. Questo filo rosso che lega aggressività, insulto, invettiva e ingiuria percorre come una vena carsica l’antica Grecia. In tal senso tra i generi poetici di età arcaica spicca il giambo che annovera tra i suoi autori Archiloco, Ipponatte e Semonide,

⁷ Si veda il già citato volume di Ponte di Pino, *Comico e politico*, per una casistica schematica ma esemplare (aggiornata al 2014) di comici e altri soggetti “a rischio”: dall’abbandono di *Canzonissima* da parte di Dario Fo e Franca Rame, a seguito di pressioni e censure, fino al celebre “editto bulgaro” che accomunava Daniele Luttazzi a Enzo Biagi e Michele Santoro, e alla vicenda esemplare di Beppe Grillo a cui il volume di Ponte di Pino è in gran parte dedicato. Quest’ultimo, prima censurato dalla TV, poi approdato alla politica, è attualmente in *tournee* (2019) con il nuovo spettacolo *Insomnia*.

di cui purtroppo restano solo frammenti.⁸ Ma è soprattutto con i concorsi comici ateniesi (inizio V secolo a.C.) che la tradizione giambica dell'aggressività (la cosiddetta *iambiké idea*) trova compiuta realizzazione nella forma canonica, ufficiale e consacrata della commedia attica antica. E verso la metà del V secolo, in piena età classica, nasce Aristofane: l'unico commediografo di cui restano undici commedie integre a testimoniare quella "satira politica" che ancora oggi calca le scene di tutto il mondo.⁹

La sua commedia è "politica" nel senso che parla *della polis alla polis*, cioè anzitutto ai suoi concittadini (specialmente nei concorsi Lenei, cioè nelle feste locali, ma anche nelle feste maggiori dette Grandi Dionisie, dove il pubblico è più ampio e variegato). Il commediografo deve confrontarsi con i rivali in gara, conquistare i giudici ed essere votato a maggioranza.¹⁰ Ha a disposizione tre (al massimo quattro) attori professionisti, più qualche *extra* di musicisti e comparse, un coro pagato da uno sponsor privato e composto di semplici cittadini (non di attori professionisti). Può anche avvalersi di collaboratori con professionalità precise, specifiche e diverse, dal regista al maestro del coro. Ma per vincere il premio del miglior dramma deve guadagnarsi il "suo" pubblico e mantenerlo fedele. A ogni concorso, a qualunque costo e anche con colpi bassi: non deve rendere conto delle sue fonti, non deve rispettare la verità storica, non è tenuto all'imparzialità, né le sue asserzioni sono da prendere per buone. Vale infatti per i comici, come già per i poeti giambici, quanto affermato da Angelo Brelich in un saggio ancor oggi fondamentale (*Aristofane: commedia e religione*)¹¹: la commedia antica ha per oggetto il reale, ma non è affatto realistica. Si basa anzi "su un'irrealtà programmatica", usa codici perlopiù simbolici, non rispetta i nostri canoni di verisimiglianza. Lo ricordava, già nel 1952, Gennaro Perrotta proprio riguardo alle vittime di Aristofane.¹² Lazzi e battute, compresi gli attacchi personali e i presunti accenni "autobiografici", possono anche basarsi su un fatto o evento reale, ma sono sempre trasfigurati e trasposti su un piano simbolico: non vanno presi alla lettera, come

8 Sui caratteri tradizionali e simbolici dell'aggressività giambica cfr. C. Miralles - J. Portulas, *Archilocus and the Iambic Poetry*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

9 In seguito, l'aggressività viene meno con la cosiddetta "commedia di mezzo", ma la tradizione degli attacchi personali prosegue anche a Roma grazie ad altre forme di satira (da Orazio a Giovenale e Marziale).

10 Anche qui non è difficile trovare analogie tra le antiche feste drammatiche e gare moderne: il recente festival di Sanremo, ad esempio, proprio nell'ultima edizione 2019 ha visto nuovamente riproporre l'antica contrapposizione tra voto "popolare" e giuria di esperti, accusata di rappresentare gli interessi e i gusti della cosiddetta "élite".

11 A. Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, in M. Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma - Bari, Laterza, 1974, pp. 104-111, con note alle pp. 262-267.

12 Si vedano rispettivamente, per i poeti giambici, C. Miralles, *La tradizione giambica*, in "Quaderni di storia", 29 (1989), pp. 111-132 e Miralles - Portulas, *Archilocus*, cit.; per Aristofane, Brelich, *Aristofane: commedia e religione* cit., e G. Perrotta, *Aristofane*, in "Maia" 2 (1952), pp. 1-31, in particolare pp. 1-15, sulla "maschera comica" del Paflagone nei Cavalieri a confronto con il Cleone reale, o sul Socrate delle *Nuvole*, ben diverso da quello ritratto da Platone. Cfr. anche E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, in "Dioniso" LVII (1987), pp. 31-47.

“manifesto politico”, dichiarazione di intenti, espressione di opinioni personali e orientamenti politici. La commedia è specchio dei tempi, ma non riflette in modo fedele la realtà *tout court*: l’immagine è distorta, deformata, irrealista. Ogni commediografo, in gara per la vittoria, deve interpretare per necessità la cosiddetta “pancia” del pubblico, coglierne gli orientamenti, di qualunque parte siano...

Con queste armi Aristofane riesce a mantenersi per varie decadi sulla breccia, “cavalcando” l’onda del consenso, cambiando bersaglio e punto di vista ogni volta che è necessario. Eppure, tra le vittime ci sono anche alcuni *evergreen*, o cavalli di battaglia, da “ripescare” e rimettere in gioco finché non muoiono (letteralmente) o scompaiono dalla scena politica. Alcune commedie in particolare si spingono fino al cuore della democrazia per riflettere sui meccanismi dell’esercizio del potere, colpiscono le derive populiste e demagogiche (come ricorda la motivazione del Nobel a Dario Fo, in questo degno erede non solo dei giullari medievali, ma della satira antica). I suoi attacchi personali non si limitano infatti a difetti individuali o vizi comuni, ma si elevano su un piano trascendente e toccano temi collettivi come il funzionamento dello Stato, i rapporti di odio/amore tra popolo ed *élite* (come si direbbe oggi), gli interessi economici in gioco, i trucchi degli oratori, le reali motivazioni nascoste del *leader* di turno, gli ingredienti del suo carisma e della sua capacità di sedurre le masse, di governare l’assemblea e manovrare i tribunali.

Il commediografo sa bene di esercitare una funzione importante, anche se pericolosa. Dalla sua ha leggi apposite che tutelano la libertà di parola (in greco *parrhesia*) e gli attacchi personali (in greco *onomasti komoidein*). Ma sappiamo di vari tentativi di censura e decreti volti a limitare o proibire gli attacchi *ad personam*. Così pure abbiamo notizia di denunce e processi per i lazzi e le beffe a danni di uomini politici, cittadini in vista e potenti: il giovane Aristofane nella sua prima commedia conservata (*Acarnesi*, 425 a.C.) ricorda le ritorzioni subite l’anno precedente da una vittima illustre, Cleone, capo del partito di governo ed esponente della democrazia cosiddetta “radicale” (*Acarnesi*, 377-82).¹³ Non si lascia certo intimidire, ma anzi rincara la dose e lo sfida pubblicamente in scena per bocca del coro (*Acarnesi*, 300-301): come in un *promo* o *trailer* moderno, annuncia che l’anno seguente userà il coro dei *Cavalieri* come arma contro Cleone. La promessa è mantenuta, la commedia in questione è un attacco senza precedenti, un’elaborata costruzione allegorica tutta incen-

¹³ Aristofane menziona l’accaduto per bocca del protagonista. Altri politici dopo di lui saranno capaci di volgere a proprio vantaggio la rabbia, l’odio, l’invettiva, di inglobare gli attacchi dei detrattori, di sfruttarli come risorsa o perfino “monetizzarli”. Ne è un esempio attuale il biglietto con “supplemento invettiva” ideato da Beppe Grillo per consentire agli spettatori di attaccarlo verbalmente durante lo spettacolo *Insomnia*, in *tour* nel 2019: si veda M.T. Totaro, *Grillo, biglietto “bis” per chi lo vuole insultare*, “Il Fatto quotidiano”, venerdì 8 marzo 2019, p. 6.

trata su un unico bersaglio: proprio lui, il *leader maximo*, il “nemico pubblico numero uno”. Nonostante questo, si noti, il popolo di Atene continuerà a votarlo e a supportarlo finché Cleone non morirà in battaglia.

2. “... E vinca il peggiore!”

Tra i luoghi comuni in molti autori già antichi, testimoniati anche da frammenti e titoli di commedie perdute, figurano l’idealizzazione del passato come mitica “Età dell’oro” e la degradazione progressiva delle generazioni fino al presente: nel caso di Aristofane i *leader* di turno, sotto attacco, sono naturalmente peggiori di quelli precedenti. Il meccanismo è appunto teorizzato nei *Cavalieri*: “vinca il peggiore” potrebbe assurgere a motto della commedia, ma anche dell’intero sistema democratico. In assemblea prevale non il *leader* più capace, onesto o giusto, ma il furfante che urla più forte. A giudicare da questa commedia, un agone politico è come un duello all’ultimo sangue che usa le parole come armi, non conosce il *fair play*, si nutre di calunnie, insulti e colpi bassi. La contrapposizione tra i servi di Popolo rispecchia allegoricamente la lotta tra i campioni di fazioni o parti avverse. Il meccanismo è destinato a ripetersi all’infinito, come dimostrano ancora oggi gli agoni mediatici e le campagne politiche. Anche in questo Aristofane *docet*.

Non solo nei *Cavalieri*, ma in diverse commedie agita opportunamente lo spettro del cosiddetto *pharmakòs*, equivalente greco del più noto “capro espiatorio”. Nei già citati *Acarnesi* (425 a.C.) l’antagonista di turno è il generale guerrafondaio Lamaco, che farà una fine ingloriosa, contuso e malconco; nelle *Nuvole* (423 a.C.) è addirittura Socrate il rappresentante per antonomasia di un’intera categoria ancor oggi nel mirino — i cosiddetti “intellettuali” — e che nella commedia subisce addirittura un rogo collettivo.¹⁴

Tra queste due commedie si inserisce l’allegoria del popolo e dei suoi servi: *Demos*, cioè *Popolo*, è un nome di persona attestato nell’Atene del tempo — tra gli altri per un bel ragazzo che contava diversi ammiratori all’epoca — e non è escluso che Aristofane ne abbia tenuto conto nel dipingere *Demos* come un vecchio rimbambito, facile preda di imbroglioni e profittatori. Così è descritto il padrone di casa a inizio commedia da due servi anonimi (che la tradizione identifica con i generali Nicia e Demostene). A loro è affidato il compito precipuo del prologo, “scaldare” il pubblico, contestualizzare la vicenda e introdurre in scena i personaggi principali; oltre a *Demos/Popolo*, il servo

¹⁴ Anche questo ritratto naturalmente, come quello di Cleone, è grottesco e non verisimile. Eppure è destinato a larga fortuna, tant’è che viene ricordato ancora da Platone nell’*Apologia di Socrate*: posteriore sicuramente al processo storico del 399 a.C., quindi a oltre venti anni di distanza dalla prima delle *Nuvole* (423 a.C.).

Paflagone (maschera comica di Cleone) e il suo antagonista, il Salsicciaio.¹⁵ L'intera commedia è un susseguirsi di duelli a base di insulti, cibi trafugati e poi offerti al vecchio padrone, con blandizie e complimenti volti a ingraziarselo. Il Salsicciaio può contare sul supporto del primo servo e del coro di cavalieri: si sprecano le ingiurie e minacce al rivale ma non viene risparmiato neanche il pubblico, bersaglio diretto della satira. Perfino l'organo di governo detto *Boulè* (il Consiglio dei 500) è descritto fuori scena in modo impietoso: al pari di Demos è una massa di creduloni, pronta a essere adescata e "comprata" con cibo a buon mercato. Alla fine il Salsicciaio batte Paflagone con le sue stesse armi, dopodiché rivela di chiamarsi Agoracrito: un "nome parlante" che lui stesso interpreta come "cresciuto nella piazza", ma vale anche "scelto dal popolo". Il nuovo *leader* promette di ringiovanire Demos e amministrarne i beni, mentre il Paflagone è umiliato, deriso e cacciato dalla casa per sempre.¹⁶

È chiaro che la commedia trasfigura il presente su un piano allegorico, ben oltre l'attualità contingente, sebbene sia naturalmente basata su fatti e persone dell'Atene del tempo. Eppure è quest'ultimo aspetto ad aver pesato, finora, sulla sua sorte o fortuna in termini di riscritture e allestimenti moderni (oggi comunemente definita *reception* "ricezione") perché la comicità aggressiva sembra a molti effimera e contingente, difficile da cogliere per gli spettatori moderni. Difatti la *reception* della commedia in generale e di questa in particolare, nel nostro Paese soprattutto, mostra bene le resistenze dell'*establishment*, di larga parte del pubblico, della scuola e della critica più conservatrice, ai tentativi più o meno espliciti di trasporre la satira antica nel presente. Da un lato gli adattamenti dei testi antichi sono spesso accusati di presunta infedeltà ai classici, irriverenza, tradimento, dall'altro sono doppiamente a rischio per la censura e per l'invecchiamento precoce (chi tenta parallelismi e analogie esplicite tra passato e presente cade facilmente nell'anacronismo).

La storia dei *Cavalieri* in tal senso è esemplare: risale a circa cento anni fa il primo progetto di rappresentare la commedia a Siracusa, nel più longevo festival di spettacoli classici in Italia (nato nel 1914 e ancora in attività). L'idea che si può attribuire a Ettore Romagnoli, direttore artistico dell'epoca, è testimoniata dai documenti d'archivio del Comitato organizzatore degli spettacoli,

15 Per i prologhi aristofanei, e in particolare quello dei *Cavalieri*, si veda la voce *Prologo* in "Lessico del comico", <www.lessicodelcomico.unimi.it> e S. Caciagli - M. Napolitano - M. Treu, *Prologhi aristofanei. Variabili e costanti in apertura di commedia*, in "Lessico del Comico" 1 (2016), <riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/article/view/8676>.

16 Si veda Treu, *Undici cori comici* cit., p. 23 per l'attribuzione dei ruoli tra gli attori nei *Cavalieri* e per le caratteristiche della satira: Aristofane a seconda delle esigenze impiega nomi reali e fittizi, nomi propri e comuni per designare individui o ruoli, funzioni, gruppi o categorie di persone "per antonomasia". Forse un parallelo moderno si può trovare nel film in due parti *Loro* (2018) di Paolo Sorrentino, dove nomi e volti noti si associano anche a nomi fittizi che richiamano per analogia persone reali.

ed è anche oggetto di scherno nel *Manifesto Futurista per le rappresentazioni classiche di Siracusa* (1921).¹⁷ Tuttavia è evidente che i tempi non sono maturi per la satira politica, ancorché antica: anzi, il Fascismo (e così pure il Nazismo) trova nell'eredità classica una potente arma di legittimazione e in Siracusa un perfetto luogo di autorappresentazione.¹⁸

Mussolini stesso assiste agli spettacoli nel 1924, appoggia e patrocina l'attività del Comitato siracusano (poi divenuto INDA - Istituto Nazionale del Dramma antico, ora Fondazione INDA). Non è difficile immaginare quanto potesse gradire il Regime la satira politica in generale e in particolare un allestimento dei *Cavalieri*, specie per il ritratto impietoso del popolo e dei suoi servi. E forse alcuni tratti comuni tra Paflagone e il Duce potevano saltare agli occhi del censore, se non del pubblico: del resto Carlo Emilio Gadda, in *Eros e Priapo* (scritto nel 1944/45, ma pubblicato postumo) non a caso definisce Mussolini "Paflagone" perennemente "inturgidito".¹⁹ Come Gadda, anche Aristofane dovrà aspettare molti anni prima di uscire allo scoperto. Fino all'anno scorso infatti i *Cavalieri* fanno sporadiche comparse in Italia, ma mai in un teatro antico: nel 1980 il regista Mario Gonzales porta al CRT di Milano un adattamento buffo e leggero, in stile circense, affidato ad attori/clown di formazione spalleggiati da un coro di pochi elementi. A giudicare dalla ripresa video, conservata negli archivi del CRT e del CRIMTA (Università di Pavia), l'insieme era fortemente surreale, ricco di lazzi, giochi di parole e buffonerie dall'apparenza estemporanea, totalmente privo di agganci alla realtà e di satira politica.

Ben diversi gli adattamenti dei decenni successivi, che rientrano nel più ampio fenomeno del progressivo ritorno di Aristofane sulla scena italiana.

L'anno cruciale è il 1994²⁰ e coincide non a caso con la "discesa in campo" di una personalità che offre molti spunti alla satira politica, e in cui diversi registi e drammaturghi riconoscono i tratti del Paflagone: ad aprire la strada è Marco Martinelli, direttore artistico del teatro delle Albe di Ravenna, autore di vari adattamenti aristofanei. Tra questi si annoverano *Uccelli*, frutto di un labo-

17 Inequivocabile il riferimento alle "salicce" (sic) nel *Manifesto futurista per gli spettacoli classici di Siracusa*: cfr. M. Treu, *Satira futurista e Satiri siciliani*, in "Quaderni di Storia" 63 (gennaio-giugno 2006), pp. 345-370, Ead., *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano, Arcipelago, 2005, pp. 253-259 e *Largo ai giovani? IL XLVI ciclo di spettacoli classici dell'INDA*, in "Stratagemmi. Prospettive teatrali" 14 (2010), pp. 97-116, con riproduzione del volantino futurista a p. 115 (per gentile concessione della Libreria Antiquaria Pontremoli).

18 Sulla questione si vedano L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980 e J. Chapoutot, *Il Nazismo e l'antichità*, tr. It., Torino, Einaudi, 2017.

19 Si vedano i saggi citati sopra (nota 17) e M. Treu, *Una frenesia di scimie. Lettura da Carlo Emilio Gadda, Eros e Priapo, con un prologo da parti corali di Aristofane, Cavalieri*, <stratagemmi.it>, 20 gennaio 2011.

20 Nel 1994 dopo due sporadici allestimenti di commedie dal potenziale satirico molto limitato (le *Rane* del 1976 e le *Nuvole* del 1988) finalmente debutta al Teatro greco di Siracusa una commedia "politica" degna di questo nome: per la prima volta gli *Acarseni* con la regia di Egisto Marcucci. Si veda M. Treu, *Dicepoli e il "Falso-Giusto". Gli Acarseni di Aristofane tra verità e finzione*, "Dionysus Ex Machina" 2 (2011), pp. 357-371

ratorio estivo in Puglia (1994), poi *All'Inferno! Affresco da Aristofane* (1996), una riscrittura fortemente innovativa e ibrida, un apologo contemporaneo o “commedia nera”. Martinelli qui mescola linguaggi espressivi diversi, musica e mimo, lingue e dialetti, attingendo a varie commedie aristofanee con evidenti rimandi alla realtà, seppure in un clima surreale da girone dantesco.²¹ In particolare in una scena dello spettacolo, liberamente tratta dai *Cavalieri*, Martinelli immagina il coro come due donne *manager* (per abiti e atteggiamenti chiaramente ispirate al premier di allora). Insieme incitano al duello due contendenti, corrispondenti a Paflagone e Salsicciano, sospesi in aria a debita distanza su due seggiolini da giostra (“calcinculo-patibolo”, secondo Martinelli). I due attori si affrontano in un acceso duello verbale a colpi di insulti in dialetto pugliese, scelta dettata da un fatto contingente — entrambi provengono da KismetOpera di Bari, coproduttore dello spettacolo — che si rivela di rara efficacia.²²

Curiosamente è un altro attore pugliese, Mario Perrotta, a riportare i *Cavalieri* prima in Puglia (Festival di Andria, settembre 2010) e poi in *tournee* italiana (Premio Ubu come miglior spettacolo, 2011: si veda l'intervista in questo stesso numero e <marioperrotta.com>). Anche questo adattamento, come i due sopra citati, è liberamente tratto da Aristofane, e come *All'Inferno!* non solo mescola scene di varie commedie (*Acarnesi*, *Nuvole*, *Vespe*, *Lisistrata*) ma fonde espressivamente dialetti, stili e linguaggi diversi con una forte componente musicale (Mario Arcari compone e esegue le musiche in scena). Sotto questo aspetto è rivelatore il titolo *Cavalieri - Aristofane cabaret*: a quest'ultimo genere si ispira il regista, che con un gruppo affiatato di attori interpreta scene della commedia sottolineandone l'attualità. Molte sono le allusioni all'era berlusconiana, allo strapotere mediatico della televisione, alle polemiche “urlate” e sguaiate dei *talk show*, al malcostume e alla corruzione dilagante. Lo spettacolo è così presentato dallo stesso Perrotta nelle note di regia:

Questo non è Aristofane, questo è Aristofane rovistato e scorretto. Questa è una scorrettezza continua, è una fotografia scattata a sorpresa, senza preavviso, a *futticumpagnu*. «È un Aristofane preso a prestito, quando serve, altrimenti... bastiamo noi». Così comincia il mio nuovo cabaret contemporaneo. Come la televisione ci propone ogni giorno, l'agone politico — il momento più alto di una vera democrazia — ridotto a un cabaret, un avanspettacolo truce, fatto di parole vuote berciate al massimo volume, vaniloqui di chi non sa che cosa dice ma poco importa, purché risulti inascoltabile la voce dell'avversario. Complice di questo nulla spettacolare il pubblico inebetito, il popolo, che qui diventa il vero protagonista di una drammaturgia originale. Se con

21 Martinelli dopo quell'esperienza “all'inferno” ricorrerà spesso a toni grotteschi e sulfurei in spettacoli claustrofobici di grande successo, all'aperto e al chiuso, in un *container* (Sterminio di Schwab) o a Ravenna tra la tomba di Dante e il teatro Rasi: per la trilogia dantesca in corso, iniziata con *Inferno* e ora alla seconda tappa del *Purgatorio*, si veda <teatrodellealbe.com>.

22 I due demagoghi sono interpretati da Augusto Masiello e Enzo Toma, cfr. <teatrodellealbe.com>.

Molière sono stato filologicamente corretto, rispettando testo e versi alessandrini, con Aristofane sarò irriverente, lo prenderò a prestito, mantenendo intatta, però, la veemenza politica dei suoi testi, per realizzare una fotografia d'Italia il più possibile urticante, uno spaccato a sorpresa di un paese complice del potere, un paese che sfoga la sua rabbia per una situazione che, al di là delle rimostanze verbali, continua ad alimentare colpevolmente. «La storia siamo noi, nessuno si senta escluso». Basta virare in negativo uno dei versi più noti della canzone d'autore italiana per ritrovarsi di fronte i protagonisti del dissesto sociale e morale in cui viviamo. «C'è la crisi, non si campa più con "sta crisi"» diventa così, il tormentone dietro il quale nascondere le proprie responsabilità, il mantra italoita che ci libera tutti, l'oppio contemporaneo di un popolo mai diventato nazione. E allora saranno scintille tra contendenti, musica oscena per rime triviali, intermezzi pubblicitari, gran varietà, cavalieri e macellai, e martellanti insofferenze da condominio. *Panem et circenses* per tutti!

3. Dalle Alpi alla Sicilia. E oltre.

Teneva discorsi al popolo [...] Disprezzava gli italiani. Amava i francesi. Rispettava gli inglesi. Temeva i tedeschi. Improvvisamente tutto gli andò a rovescio. [...] In questo paese di cantanti egli pretese la parte principale. Interminabili romanze, duetti, cavatine, laceranti "do" di petto, applausi e fiori. I panni del dittatore, gli orpelli e il cattivo gusto della nostra opera lirica, gli conferivano quella regalità che molti italiani amano in chi li comanda. [...] Fu il superuomo dei poveri, più figlio di Verdi e Leoncavallo che di Nietzsche o di Hegel: applaudito per oratore ed era soltanto un tenore. La gente, spesso, si accontentava del suo canto senza seguire le parole. Eppure parlava chiaro: sin dal principio ci aveva promesso questa guerra e questa sconfitta. Ma "l'aria" era così orecchiabile! (Ennio Flaiano su Mussolini, 1944)²³

Servo 1: Non sei all'altezza per diventare un grand'uomo? Avanti qualche brutt'affare con la giustizia ce l'avrai pur avuto. Se non tu magari, forse, qualche altro in famiglia?
Salsicciaio: Beh se è per questo noi siamo una famiglia di delinquenti nati!
Servo 1: Beato te, non lo vedi che hai la stoffa migliore, la più ricercata oggi giorno, per entrare in politica!
Salsic.: Ma se non so quasi neanche scrivere!
Servo 1: E allora, meglio se non sapessi scrivere affatto. Quel "quasi neanche" potrebbe essere il difetto peggiore. La nostra democrazia non è per gente educata ed istruita: è per gli analfabeti e i mascalzoni.

[...]

CORO DEGLI ONESTI

Onesto 1: Avanti continua, salsicciaio, facci vedere quanto a poco serve esser uomini di cultura oggi giorno.
Onesto 2: che volgarità e malaffare sono invece la nuova scuola dei potenti.
Salsic.: E allora sentite che razza di scuole ho frequentato!
Paflagone: Perché le mie?
Salsic.: Taci hai davanti a te il più grande scalzacani del mondo
Onesto 1: Aggiungì anche figlio di scalzacani.
Onesto 2: Da infinite generazioni!

²³ Da *Aristofane show* di Enrico Zaccheo, con Enzo Curcurù, Teatro Elfo Puccini, Milano, 2018. Cfr. M. Treu, *Aristofane Show*, <stratagemmi.it>, 23 aprile 2018.

[...]

Coro:

Popolo, se tutti gli uomini ti temono come un tiranno è bello il potere che hai. / Ma è troppo facile piegarti! Sei contento solo quando ti adulano, ti ingannano. / Resti sempre a bocca aperta di fronte a chi ti parla: la tua testa pure presente non è che assente! /

Il Popolo:

Assente è la testa dalle chiome vostre se mi credete stupido: a bella posta faccio lo scemo. Mi piace lasciarmi imbeccare... tutti i santi giorni mi voglio allevare un ministro ladro: appena s'è abboffato lo afferro e lo spacco per terra! / Vedete dunque se astutamente non frego proprio quelli che credevano di essere furbi e di imbrogliarmi. / Li tengo sempre d'occhio, senza far vedere che li guardo mentre rubano. / Poi li costringo a vomitare un'altra volta tutto quanto mi hanno rubato: col sondino dell'ostracismo.²⁴

[...]

Paflagone:

Addio corona, addio giorni felici, potere e gloria addio, addio ricche tangenti, addio tre portentose "C": corruzione, concussione, coercizione! Addio... Ti sei scelto Popolo mio un ceffo non meno ceffo di me, non meno ladro di me forse solo più fortunato!

Le battute sopra citate sono pronunciate in scena, a pochi giorni di distanza, nella primavera 2018, mentre le forze cosiddette "populiste", dopo le elezioni del 4 marzo, trattano per formare un governo. La prima citazione proviene da *Aristofane show*, una miscellanea di testi antichi (Aristofane) e moderni (tra cui Totò, e appunto, Flaiano): unico interprete in scena il trasformista di talento Enzo Curcurù, già apprezzato a Siracusa in ruoli aristofanei, e capace di dare corpo a diversi personaggi tagliati su misura per lui da Zaccheo. Lo spettacolo (in scena prima in forma di studio e poi in versione definitiva tra il 2017 e il 2018) non solo istituisce parallelismi tra l'Atene di Aristofane e il presente, ma anche con l'Italia della guerra e del dopoguerra (così si giustificano le citazioni di Flaiano e di Totò)²⁵.

Nella stessa stagione 2017/2018 il Teatro Stabile di Bolzano lancia una sfida al pubblico proponendo con *Wordbox Arena* (<teatro-bolzano.it>) un "assaggio" della riscrittura dei *Cavalieri* di Roberto Cavosi (si veda *infra* l'intervista raccolta da Costanza Motta). L'autore si rifà dichiaratamente al *proagone* degli antichi festival ateniesi: in quel caso i drammaturghi presentavano brevemente le loro opere all'amministrazione cittadina e "chiedevano il coro" ossia

24 Aristofane, *Cavalieri*, riscrittura di Roberto Cavosi per il teatro stabile di Bolzano (prima nazionale Bolzano, 3 maggio 2018): <<http://www.teatro-bolzano.it/962-debutta-in-prima-nazionale-il-3-5-1-cavalieri-di-aristofane>>. Trailer sul canale Youtube "teatrostabiledibolzano".

25 A questo proposito va citato il caso recente (maggio 2019) degli studenti di II E dell'ITI Vittorio Emanuele III di Palermo: come compito di storia preparano un video che accosta fatti, nomi, leggi e simboli del passato e del presente, dalle leggi razziali del 1938 a provvedimenti odierni in materia di immigrazione, accoglienza migranti e decreti sicurezza. Il video finisce in rete, i politici reagiscono, la DIGOS interviene a scuola, la docente di storia Rosa Maria Dell'Aria viene sospesa dal servizio, poi reintegrata dopo manifestazioni di solidarietà, sit in di protesta e raccolte di firme, e infine invitata in Senato dalle senatrici Segre e Cattaneo, <palermo.repubblica.it/cronaca/2019/05/31/news/la_prof_sospesa_con_i_suoi_alunni_in_senato_ospiti_di_liliana_segre_e_elena_cattaneo-227677337/> (ultimo accesso 19 luglio 2019).

di essere selezionati per partecipare al concorso. Nella versione moderna gli spettatori assistono a diverse proposte (5-22 ottobre 2017), per poi eleggere il vincitore con “votazione democratica”, e decretare quale spettacolo concluderà la stagione teatrale 2017/2018. Fra i finalisti c'è Aristofane (con Miguel de Cervantes e il giovane autore Lorenzo Garozzo). I 2463 spettatori votanti assegnano la vittoria, con il 45,51% dei voti, proprio ai *Cavalieri* che andrà in scena integralmente in prima nazionale a Bolzano (3 Maggio 2018)²⁶. Tra gli interpreti dello spettacolo spicca un attore e regista di successo, noto al pubblico soprattutto televisivo, ma di comprovata esperienza teatrale, anche in ambito antico: Antonello Fassari è stato due volte protagonista di commedie aristofanee al teatro greco di Siracusa, prima nelle *Rane* di Ronconi (2002), nella parte di Xantia, al fianco di Dioniso/Massimo Popolizio²⁷ poi nelle *Vespe* (2014). Lo stesso teatro siciliano, due mesi dopo il debutto di Bolzano, ospita un'altra versione dei *Cavalieri*: questa volta non un adattamento ma una traduzione, con la regia di Giampiero Solari (29 giugno-8 luglio 2018).

Data la storia del festival siracusano, e i pregressi cui si accennava sopra, vale la pena di confrontare il contesto in cui vanno in scena i due spettacoli del 2002 e del 2018: al debutto delle *Rane*, coincidente con le elezioni siciliane, Luca Ronconi viene pubblicamente contestato da politici locali di Forza Italia per la scenografia dello spettacolo. Sullo sfondo dell'orchestra campeggiano tre enormi manifesti che ritraggono in modo distorto, alla Francis Bacon, i leader nazionali della coalizione allora al governo (Fini, Casini e Berlusconi). Dopo una lunga polemica, amplificata dai giornali locali e nazionali, il regista decide di togliere i manifesti e lasciare le cornici vuote, ottenendo il doppio risultato di un supplemento di pubblicità e di accresciuta efficacia iconica e simbolica.²⁸ Nel giugno 2018 invece Siracusa ha appena eletto il sindaco dopo una accesa campagna elettorale e un ballottaggio all'ultimo voto. Si noti che il sindaco per statuto è destinato a presiedere la stessa Fondazione INDA che produce gli spettacoli al teatro greco. In una simile situazione, il regista (si veda intervista raccolta da Costanza Motta *infra*) incarica un *Dramaturg*

26 Si veda la recensione di A. Pocosgnich, *Aristofane e il populismo. Vince chi parla alla pancia*, "Teatro e Critica", 16 maggio 2018, e in particolare il finale "profetico": «Eppure la realtà potrebbe essere ancora più dura della finzione nel caso in cui Paflagone e il Salsicciaio arrivassero a doversi mettere d'accordo... per formare un governo», <www.teatrocritica.net/2018/05/i-cavalieri-di-aristofane-e-il-populismo-vince-chi-parla-alla-pancia/> (ultimo accesso 19 luglio 2019).

27 Nelle *Rane* in origine, con ogni probabilità, il primo attore interpreta il servo, mentre Dioniso gli fa "da spalla": cfr. M. Treu, *Undici cori comici* cit., p. 23. Nel 2017 e 2018 la stessa coppia comica verrà affidata a Ficarra e Picone, prima al teatro greco di Siracusa (2017), poi in *tournee* italiana nel 2018, e infine su Rai 1 in prima serata il 1 settembre 2018 (cfr. M. Treu, *Guidaci* cit.). Per la scelta di attori ben noti al pubblico televisivo si veda oltre.

28 Si vedano, sull'intera vicenda, M. Treu, *Aristofane imbalsamato*, in "Diario della settimana", anno VII, n. 35/36, 13 settembre 2002, pp. 88-92, gli articoli di M. Treu e F. Schironi in E. Hall - A. Wrigley (a cura di), *Aristophanes in Performance 421 BC - AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, Legenda, 2007, rispettivamente alle pp. 255-266 e pp. 267-275, e da ultimo M. Treu, *Guidaci* cit., pp. 866-868.

(Pablo Solari) di intervenire sulla traduzione, ma senza attualizzarla in alcun modo, senza introdurre riferimenti alla realtà politica, locale o nazionale, senza modificare o tradurre nomi ed epiteti originali, a cominciare da “Demo” che viene preferito al più trasparente “Popolo”. Anche il coro di cavalieri non viene caratterizzato come gruppo sociale ben definito, ma come una massa composita e indistinta per vesti e maschere, fatto salvo il corteo di “servi” che lo accompagna.

Con l’anonimità del coro, così camuffato, contrastano nettamente i volti noti del cast di attori scelti da Solari, alcuni dei quali sono suoi collaboratori storici, resi celebri dalla TV e dal cinema: Gigio Alberti (Paflagone), Antonio Catania (Demo), Francesco Pannofino (il Salsicciaio) e Roy Paci (Corifeo). Questa scelta non è una novità per Siracusa, che dagli anni duemila ricorre spesso a cosiddette “celebrità” per richiamare un pubblico ampio e eterogeneo: i già citati Fassari e Popolizio (2002), Pino Caruso (2003), Carlo Valli (2005), Ficarra e Picone (2017/2018), Andrea Camilleri (*Conversazione con Tiresia*, 2018), Alessandro Baricco (*Palamede, l’eroe cancellato*, 2018). Anche la stagione 2019 annovera altri comici al loro debutto siracusano: Paolo Rossi è l’araldo Taltibio nelle *Troiane* di Euripide, Tullio Solenghi è regista e interprete (con Elisabetta Pozzi e Massimo Lopez) di un’altra commedia aristofanea, *Lisistrata*.²⁹

La strategia è chiara, e finora vincente: la fama consolidata dell’attore o *testimonial* attira folle di (tele) spettatori o lettori affezionati (tutto esaurito già in prevendita, per alcune serate).³⁰ Sicuramente simili scelte hanno un forte impatto sulla formazione di una “platea del consenso” e rientrano, a nostro avviso, in quelle pratiche di contaminazione tra ambiti, generi, tipi di pubblico e *mass media*, ovviamente, non estranee al cosiddetto “populismo” tanto deprecato e vituperato.

In quest’ottica concludiamo ribadendo che la storia delle rappresentazioni di Aristofane e in particolare dei *Cavalieri* può illuminare retrospettivamente alcuni fenomeni del passato e del presente che rientrano nel nostro tema comune e nel dibattito sotteso a questo numero. Sia la censura preventiva di cui la commedia è oggetto per decenni (almeno dagli anni venti a cui risale l’occasione “mancata” di rappresentarla a Siracusa), sia le versioni sopra citate testimoniano come questo testo antico ancora ci riguardi, per la capacità di

29 Quasi ogni anno, dal duemila, Aristofane occupa il terzo posto dopo due tragedie greche nel calendario siracusano (ma solitamente a fine stagione si rivela il primo sul podio, per critica e pubblico), salvo nel 2015 e 2016 (sostituito rispettivamente da *Medea* e *Fedra* senecane).

30 Al tempo di Aristofane l’attore protagonista, il “divo”, non si poteva scegliere: era assegnato per sorteggio prima della gara, a conferma della sua importanza nel determinare il successo dello spettacolo e la vittoria al concorso comico.

parlare di noi, del presente, scuotendo le coscienze, smuovendo la “pancia”, ma anche auspicabilmente la “testa” del pubblico.

Ogni testo antico, nelle mani di un drammaturgo o regista, può rivelarsi un’arma a doppio taglio a seconda del tipo di strada intrapresa. C’è chi sceglie di non intervenire sul testo e di non modificare nomi, fatti e personaggi, chi invece opta per adattamenti o riscritture, per interventi sul testo più o meno pesanti, nell’intento di rendere fruibili le allusioni alla realtà (talvolta al prezzo di tagliare o modificare nomi propri, attacchi personali e così via). Entrambe le strade presentano rischi e vantaggi, in termini di efficacia e tenuta (inversamente proporzionali di norma): la prima linea “prudente”, più fedele e rispettosa del testo, sulla carta sembra meno efficace e incisiva, ma non è vincolata a un effimero contesto. Il discorso inverso vale per la seconda linea: modificare o aggiornare i riferimenti alla realtà significa esporsi al rischio di anacronismo e invecchiamento precoce. A maggior ragione in un contesto politico caratterizzato da governi brevi e alleanze labili, che non garantisce lunga tenuta, fatte le debite eccezioni come “l’onda lunga” del cosiddetto berlusconismo e dei vecchi e nuovi populismi.

Questi ultimi fenomeni hanno senz’altro favorito i *Cavalieri*, dopo la lunga latitanza dalle scene, specialmente sotto la spinta dei movimenti cosiddetti “populisti”. Ma quest’ultima etichetta anche nel genere comico — come in quelli trattati negli altri contributi — si conferma ambivalente, ambigua, sfuggente. A maggior ragione se si applica a una commedia certamente volta alla satira contro un avversario “forte”, coincidente con un *leader* politico reale (che invita a cercare equivalenti attuali), ma d’altra parte costruita come un’allegoria su un piano simbolico, alternativo alla vicenda — la casa di Popolo — ben più alto dell’effimera attualità, antica o moderna.

Proprio la coesistenza delle due componenti, la satira e l’allegoria, permette a registi e drammaturghi di scegliere tra i molti percorsi possibili, ponendo l’enfasi su aspetti diversi. In ogni caso, a mio avviso, è auspicabile che regista, spettatori e lettori non si fermino all’apparenza, all’esteriorità: sotto quella che potremmo chiamare la “scorza dura” di Aristofane — nomi propri, luoghi, fatti, episodi antichi per gran parte incomprensibili oggi — chi “sbuccia” le sue commedie trova una polpa intatta, ancora commestibile, ossia le vicende ancora oggi valide, tipi comici, ruoli, funzioni, comportamenti di individui o gruppi, e in particolare i meccanismi della demagogia, le arti oratorie, il cuore stesso della democrazia. Così si denuda il nocciolo dei *Cavalieri*: è l’immagine potente del popolo e dei suoi servi, dell’assemblea che ascolta i discorsi dei politici (abili e consumati oratori), che si fa sedurre dalle loro promesse e blandizie, fino a votare leggi ingiuste, inique, perfino autolesioniste e contro

il proprio interesse. Tanto da supportare ripetutamente il partito della guerra per trent'anni quasi ininterrotti, tra interminabili assedi, carestie, pestilenze, spedizioni fallite, massacri, esecuzioni di massa, battaglie perdute, naufragi, fino al tracollo finale, alla resa incondizionata al nemico. E oltre.

Ancora i “popoli” di ieri e di oggi troppo spesso votano la guerra, anziché la pace, che per Aristofane è un chiodo fisso, un obiettivo perorato e invocato in quasi tutte le commedie (dagli *Acarnesi* alla sopra citata *Lisistrata*). Anche e soprattutto per questo, tra i suoi avvertimenti inascoltati — inclusi i moniti sulle trappole del “populismo” — le sue commedie possono varcare i confini delle Lunghe Mura di Atene e assurgere a paradigma universale.

Ringrazio Paolo Giovannetti e i partecipanti all'incontro di Bookcity, gli organizzatori e i colleghi IULM e chi ha generosamente contribuito a questo numero con spunti, idee, discussioni. Dedico questo saggio alla memoria di Diego Lanza, che mi fece scoprire i *Cavalieri* nel mio primo corso di Letteratura Greca a Pavia: “Allegoria e scherno da Archiloco ad Aristofane”.

-ABSTRACT

The People and its servants

Fifth-century Athens, and the so-called “Old Comedy”, offer us a chance to reflect on the origin of “populism”, on the complex idea of “democracy”, on the possible interactions between politics and theatre. One comedy above all, Aristophanes’ *Knights* (424 b.C) fits so well the actual issues of international politics that its adaptations and performances are increasingly frequent and effective: the plot, based on the timeless allegory of Athens as the old Demos’ House, displays and reveals on scene the basic techniques used by demagogues (ancient and modern) anticipating Chomsky’s “Manufacturing Consent” with significant implications ever since.

Populismo: da oggi alla scena originaria, comica e nera di Aristofane

di Anna Beltrametti

Vorrei ripartire da un Gaber indimenticabile, ma non per mettermi nel coro di chi lamenta o canta la fine della destra e della sinistra.

Le scarpette da ginnastica o da tennis
hanno ancora un gusto un po' di destra
ma portarle tutte sporche e un po' slacciate
è da scemi più che di sinistra.
Ma cos'è la destra cos'è la sinistra...

Come le scarpe sporche e un po' slacciate... il populismo — i comportamenti e i linguaggi che oggi definiamo populistici — è da manipolati spesso inconsapevoli e da manipolatori sempre consapevoli, più che di sinistra o di destra. E non perché la sinistra e la destra abbiano finito il loro tempo come alcuni si affannano ad argomentare — del resto dopo il 1989 si era decretata anche la fine della storia conclusa con la fine della guerra fredda — ma perché, come le scarpe di Gaber, hanno preso una brutta piega. Si sono sformate nelle varianti del populismo che, tutte, prendono le parole chiave da una parte e dall'altra e le associano in un quadro che ne richiama altri già visti e sperimentati in varie epoche e in vari luoghi: i diritti del popolo affidati all'abbraccio dell'uomo forte che saprà garantirli.

Il populismo non è un'ideologia né un partito né una linea politica. Ma non è neppure un'invenzione nominalistica, considerata la greve concretezza degli uomini che lo interpretano. Il populismo è una modalità, accuratamente e scientemente sgangherata di fare politica a sinistra come a destra in un'ignobile ed efficacissima gara di degradazione dei linguaggi e degli ideali.

Troppo si è detto anche sulla legittimità e non legittimità del termine "populismo". Marc Bloch ci ha insegnato che la storia è irreversibile e che non si ripete neppure quando eventi o atmosfere contemporanee sembrano riecheggiate o addirittura ripresentare fatti e situazioni del passato più o meno recente: altro senso e altro impatto hanno eventi e comportamenti simili in contesti socioculturali del tutto mutati. E davvero poco o nulla ha a che fare, almeno nella coscienza e nella competenza storica dei più, il cosiddetto populismo di questo primo XXI secolo con il populismo russo, *narodničestvo*, propriamente detto delle sperimentazioni sociopolitiche nella Russia zarista di metà Ottocento, in tempi e luoghi di produzione asiatica.

Certo è che il termine italiano "populismo", con quel suffisso -ismo che nella nostra lingua indica l'astrazione, ma spesso alludendo alla maniera e all'eccesso — si pensi a virtuosismo vs virtù, a paternalismo vs paternità, a trionfalismo vs trionfo e, per restare nella stessa costellazione del populismo, a sovranismo vs sovranità e a protezionismo vs protezione — peggiora la nozione di "popolo" e di "popolare" da cui origina. E non c'è demagogia che tenga per dare un nome più antico, o più "classico" e nobile, ai populismi di oggi, se intendiamo la parola greca etimologicamente come capacità di un oratore di persuadere e trascinare dalla propria parte, una parte ben definita, l'antica assemblea popolare. Non può la demagogia, intesa come suprema padronanza delle tecniche del discorso al servizio di un'ideologia o di una battaglia, ricoprire le implicazioni salienti che il termine populismo si porta dentro. E in italiano, forse più che in altre lingue, il nome suona perfetto per indicare quella frequentazione insistita, quel troppo di attenzione, quasi una compulsione, che deteriora l'oggetto dell'interesse, il popolo, trasformandolo da soggetto politico in oggetto, si potrebbe dire merce, di scambio. In tal senso "populismo" è anche nome del tutto coerente con le politiche attuali, italiane e non solo italiane, dei sussidi e delle elargizioni *una tantum* prevalenti sulle politiche strutturali a lungo termine del lavoro. Con quelle politiche *bipartisan* del "dono" che alimentano e non sconfiggono le nuove povertà e che, provvedimento dopo provvedimento, trasformano il popolo sovrano in plebe clientelare da vendere e comprare secondo i flussi del consenso.

Non c'è dubbio che all'origine del populismo contemporaneo nelle sue varianti, per altro meno evidenti e meno percepibili delle analogie, ci siano gli

scadimenti della politica tradizionale da gioco dell'intelligenza astuta a gioco truccato, quando non sporcato da troppo frequenti episodi di inadeguatezza o di collusione e financo di corruzione. Sono le *élites* che hanno smarrito anche gli ultimi retaggi della cultura della vergogna ad aver legittimato le intemperanze, anche le sfrontatezze, dei populismi. Ma i populismi, all'estremo delle derive politiche, non sono più politica e non promettono rinascite politiche. È difficile immaginare che possano produrre nuove aggregazioni o nuove comunità, movimenti e discorsi che, per un verso, insistono su un popolo astratto e unanime, del tutto fittizio, e per l'altro seminano paure e divisioni, facendo leva sui pericoli dell'altro, inteso prima come straniero migrante e ravvisabile poi nel *competitor* della porta accanto. È più facile prevedere che questi movimenti e questi discorsi, con la straordinaria insistenza sul popolo cui vogliono dare voce e che si impegnano a proteggere, invece che a una linea di pensiero condiviso approdino a soluzioni autoritarie incentrate sì su una voce sola, quella dell'uomo solo al comando. A meno che il popolo, non quello astratto e unanime della finzione populista, ma quello reale e plurale della storia, non si risvegli, stuzzicato dagli eccessi di accudimento di qualcuno dei suoi sedicenti interpreti o servi, e li giochi uno contro l'altro riprendendosi la scena e la parola. Così accadeva nei *Cavalieri* di Aristofane, la commedia che aveva drammatizzato e smascherato, dandone spettacolo, l'irrefrenabile e stucchevole corsa al popolo di due rivali pronti a tutto e capaci di tutto, *panourgoi* paradigmatici. La commedia, composta nel 424 dal drammaturgo come allegoria esplicita, costruisce un quadro ancora interessante, oltre che esilarante, di un impegno supremo a servire il popolo con lo scopo malcelato di asservirlo. Due servi, quello in carica e quello che cerca di scalzarlo, si affrontano sulla pubblica piazza per garantirsi il posto di primo servo presso un vecchietto apparentemente rimbambito di nome Demos, Popolo. Nella finzione comica, il servo in carica si chiama Paflagone, un nome che è un programma comico e allude a un'origine straniera e schiavile dalla Paflagonia in Asia Minore, ma è anche onomatopeico del roboante gorgogliare di una pentola straripante. Si è arricchito con l'attività di conciapelli, mentre l'altro, che arriva chiamato dai Cavalieri del coro, è un salsicciaio, un conciabudella dunque. I due si combattono a forza di manicaretti, torte e doni di vestiario offerti a Demos che attende a bocca aperta di essere ingozzato e imbonito. Si insultano e si minacciano con un linguaggio estremamente violento, rivendicando però, ciascuno per sé, la più infima bassezza, la furfanteria più spregiudicata, il primato nel servilismo totale. La violenza delle invettive è calata in una rete di metafore ossessivamente giocate sul cibo, sul mangiare o essere mangiati, sul far mangiare e sul farsi mangiare, sul rubare e sul corrompere, sul concedere briciole per sottrarre di nascosto le focacce.

I fondamentali dei populismi, anche di quelli attuali, sono tutti in gioco nei *Cavalieri*. Il linguaggio semplificato e forte, letteralmente triviale perché appreso nei trivi della città, dei due rivali e i loro scontri senza mediazione possono essere intesi come pratiche estreme e caricaturali della democrazia greca e diretta che esprime la voce del popolo e parla al popolo. Ma Aristofane è perfido: nel corso della commedia, i due che si battono per contendersi il favore di Popolo, *alias* del popolo, si rivelano per quello che sono, gli strumenti o i burattini di un'élite che li manovra e li usa senza apparire. Il coro dei Cavalieri che dà il titolo alla commedia, tenendosi apparentemente ai margini della vicenda e dissimulando la propria tenacia oligarchica con il parlare di poetica e di storia del teatro comico, scatena il Salsicciaio contro il Conciapelli e lo sostiene. Finge di appoggiare la promessa di democrazia ancora più radicale del nuovo arrivato e persegue l'intento di far implodere il sistema, affossandolo nelle sue proprie crepe.

La grande illusione della democrazia diretta non poteva trovare una rappresentazione più efficace, grottesca e straniante. La storia non si ripete, ma la risata nera di Aristofane ci morde ancora. O dovrebbe morderci.

-ABSTRACT

Populism: from today to the original, comic and black scene of Aristophanes

Starting with the debatable and discussed term of populism, the essay deepens the contemporary political drift in which people, rather than a political subject, become an object, a commodity of exchange. The illusion of direct democracy, as it is represented and unmasked in the *Knights*, is re-proposed to the attention of an audience not always willing to look and understand what is happening on stage. For Aristophanes and for us, paying too much attention people seems to coincide with the extreme degradation of politics that has betrayed its tasks and has taken ugly folds, like the "dirty and somewhat loose shoes" of Giorgio Gaber.

Demagogia e populismo: dalla polis all'Europa contemporanea

Intervista a Luciano Canfora

a cura di Martina Treu

Il termine “populismo” (o “populismi” al plurale) è usato spesso con approssimazione. Si parla oggi di “neo-populismo”, di populismo “di destra” o “di sinistra”... Tra le molte definizioni possibili quale le pare migliore?

In un libro-intervista con Zagrebelsky (L. Canfora - G. Zagrebelsky, *La maschera democratica dell'oligarchia*, a cura di G. Preterossi, Bari, Laterza, 2015) ho cercato di spiegare perché il termine “populismo”, sottratto a specifiche esperienze storiche (Russia e Stati Uniti nel XIX secolo), diviene una categoria inutilizzabile perché onnicomprensiva e dunque non connotante. Nel caso di Francia, Italia, Grecia (ma ormai anche Germania), oggi, la fortuna di questo termine ha la seguente origine. Le scelte di politica economica (euro, parametri ecc.) attuate da governi di centro sinistra (Germania della “*Große Koalition*”) o di sinistra-centro (Italia 2013-2018) o di ex-sinistra (Francia di Hollande e Macron) hanno impoverito e esacerbato i ceti poveri e impoverito parte non piccola delle classi medie. Perciò avanzano o (come in Italia) vincono i movimenti che si opponevano a quei governi. Chi ora si trova all'opposizione (in Italia) si trova a disagio nel criticare i conati demagogici dei nuovi governanti: tale disagio nasce dalla consapevolezza del disastro compiuto e dalla certezza della ritorsione polemica. Perciò, non sapendo opporre

una propria ricetta contro la crescente povertà e non volendo confessarne le cause, gli ex-governanti, ora all'opposizione, ricorrono a uno pseudo concetto ("populismo"). Esso serve a non dire chiaramente che «questi signori che ora governano stanno elaborando pessimi rimedi a problemi e guai creati da noi, a suo tempo governanti».

Guardiamo al mondo antico: in cosa si distinguono "demagogia" e "populismo"? La democrazia ateniese contiene già in sé il germe del populismo?

Lo scontro politico ad Atene ruota intorno al cosiddetto "potere popolare" (*demokratia*). Per gli oligarchi, che definiscono la *demokratia* "governo degli incompetenti" (dallo Pseudo-Senofonte a Platone) la *demokratia* è il regime in cui i demagoghi assecondano il demo ignorante per poterlo governare. Euripide fa sviluppare tale concetto all'araldo tebano nelle *Supplici*, ma anche ad Oreste nell'*Oreste*.

Pensiamo ai ritratti dei demagoghi ateniesi e alla loro caricatura nei Cavalieri di Aristofane. Una messinscena può offrire spunti di riflessione?

Aristofane fu — come scrisse Friedrich Nietzsche nelle sue lezioni di letteratura greca — «organo di un partito politico, quello degli oligarchi», e in particolare dei cavalieri. Costoro costituivano il nucleo più solido dell'anti-democrazia ad Atene e furono il puntello delle due esperienze oligarchiche (411 e 404/3 a.C.).

Perciò la dedizione di Aristofane al ceto dei cavalieri è di per sé molto significativa, e ancor più lo è la vicenda della messinscena dei *Cavalieri*, nella quale un gruppo scelto di ventiquattro cavalieri (effettivamente tali) svolse la parte del coro. Ovviamente si tratta della commedia più violentemente politica del grande Aristofane: e il senso di essa è che la democrazia si identifica nella demagogia!

Qual è il rapporto tra teatro e populismo? E tra consenso politico e consenso del pubblico?

Il teatro — diceva Tocqueville — è il luogo dove le classi sociali si avvicinano e dove il parere del "popolo" conta quanto (e più) di quello dei signori e dei nobili. Il teatro oggi è soppiantato da veicoli più potenti (cinema, TV etc.) che sono fattori decisivi di formazione/costruzione dell'opinione pubblica.

I Cavalieri di Aristofane sulla scena contemporanea

*Interviste a Roberto Cavosi, Mario Perrotta e Giampiero Solari
a cura di Costanza Motta*

Roberto Cavosi

Durante la stagione teatrale 2017/2018 il Teatro Stabile di Bolzano ha proposto ai suoi spettatori di scegliere quale sarebbe stato l'ultimo spettacolo in cartellone. Come? Grazie all'idea di Roberto Cavosi di indire un concorso, "Wordbox Arena. Lo spettacolo lo decidi tu", che prevedeva la proposta di tre testi tra cui decretare il vincitore. Durante il mese di ottobre a Bolzano è sembrato quasi di tornare agli agoni teatrali antichi. Ogni giovedì venivano proposti agli spettatori estratti dai tre titoli in gara (Cavalieri, Don Chisciotte e un testo di drammaturgia contemporanea J.T.B., di Lorenzo Garozzo), affidati all'abilità di interpreti quali Andrea Castelli, Fulvio Falzarano, Antonello Fassari, Michele Nani e Mario Sala. Scena spoglia e pubblico sul palco con gli attori: che contando solo sulla voce gli interpreti hanno dovuto affrontare epoche, vicende e forme testuali completamente differenti. Raccolte tutte le votazioni del mese è risultato vincitore i Cavalieri di Aristofane, andato in scena dal 3 al 20 maggio 2018 a Bolzano, per la regia dello stesso Cavosi. Raccolti i frutti di questa esperienza, ci siamo confrontati con il regista sulla fortuna di una commedia sorprendentemente attuale, ma spesso dimenticata.

I Cavalieri sono stati messi in scena dopo aver ottenuto il 45,5% delle preferenze dei votanti. Come si spiega la vittoria di una commedia antica e così poco conosciuta?

In gara c'erano tre testi molto diversi tra loro. *Don Chisciotte*, è un testo che potremmo definire quasi lirico, sicuramente cavalleresco. *J.T.B.* di Lorenzo Garozzo, invece trasporta in un mondo *underground* e ribelle come quello del rock. Infine i *Cavalieri*, comico e graffiante, batte su argomenti incredibilmente attuali e quindi coinvolgenti. La vittoria di quest'ultimo è stata schiacciante soprattutto grazie ai voti dei ragazzi delle scuole: il 70% circa ha votato Aristofane. Non è tanto un retaggio scolastico: i *Cavalieri* conquistano perché sono una commedia dirompente, profeticamente attuale. E fanno ridere, tanto.

I Cavalieri descrivono uno scenario politico che si presta a facili sovrapposizioni con la nostra realtà. Eppure è ambientata nell'Atene del V secolo, con puntuali riferimenti a fatti e personaggi del tempo. Come ha deciso di rendere i grecismi più strettamente legati alla realtà storica dell'epoca di Aristofane?

Ho tagliato parti del testo per renderlo più scorrevole ma non ho aggiunto molto. Non ho inserito troppe spiegazioni o attualizzazioni. Il testo non deve essere snaturato da un adattamento estremista o partigiano. Non deve nemmeno essere didascalico, altrimenti perderebbe la forza comica. I punti di contatto tra Aristofane e la nostra quotidianità emergono da soli, grazie alla forza dell'azione. Certo, in alcuni casi ho tradotto liberamente, suggerendo un possibile parallelo. Ad esempio ho reso *rhètoras* con "deputati e senatori", oppure ho sostituito gli oracoli di cui va pazzo Popolo con delle statistiche. Ho tolto la parabasi, dove Aristofane dava spazio alla lode dei cavalieri come rappresentanti della nobiltà, con un'idea politica elitaria. Avrebbe allontanato il pubblico di oggi. Ma tutto il resto è facilmente riconoscibile, senza dover effettuare sostituzioni di nomi o fatti antichi con quelli di nomi e fatti contemporanei.

Infatti ha scelto di eliminare il coro dei cavalieri e sostituirlo con due personaggi senza nome, identificati come "gli onesti".

L'ho fatto innanzitutto per un'esigenza pratica: non avevo il budget necessario per portare in scena un coro. Da questa urgenza materiale è nata anche una riflessione di contenuto. Non potevo certo eliminare del tutto l'azione di contro-canto svolta dal coro. Allora ho trasformato il coro dei cavalieri in

due personaggi che ho chiamato “onesti”. Li ho immaginati come dei *radical chic* vuoti di contenuto. I cavalieri nell’Atene del V secolo erano la classe conservatrice che voleva rovesciare la democrazia per tornare ad una compianta *élite* oligarchica. Ma nel gioco comico creato da Aristofane risultano quasi dei reazionari falliti: appoggiano un demagogo peggiore di quello che vogliono scacciare, e nulla cambia. I miei onesti sono il loro corrispettivo dedicato al pubblico di oggi.

Dal punto di vista della traduzione, quali sono stati i criteri che l’hanno guidata per l’adattamento di un testo così complesso dal punto di vista linguistico?

La difficoltà maggiore è stata rendere attuale la lingua senza svilirla. Non ho voluto caricare il testo con aggettivi e modi di dire di oggi. Ho voluto rendere la mia traduzione forte e attuale, ma mantenendola alta e in un certo senso antica. Penso che nel mettere in scena un testo del genere sia necessario creare un senso archetipale nel pubblico. Quindi tenere le distanze pur avvicinandolo, non svilirlo né renderlo aulico. Quel che bisogna ricordare è che la commedia non è meno universale della tragedia: è l’archetipo della democrazia.

Il suo adattamento ha il coraggio di non stemperare la volgarità tipica di Aristofane: quali sono state le reazioni del pubblico?

Il turpiloquio è il succo di Aristofane. La sua commedia riporta in scena la strada, come contraltare alle vette olimpiche della tragedia. Di volgarità ne ho tolta, rispetto all’originale. Il pubblico non si è scandalizzato. Anche perché quando si parla di strada una certa volgarità è inevitabile, rappresenta l’incapacità di chi parla di guardare la vita con altri strumenti se non quelli dei bassi istinti.

I Cavalieri mettono in scena la degenerazione della democrazia in populismo attraverso lo scontro tra i due protagonisti, il Salsicciaio e il Paflagone. Soprattutto con Paflagone, Aristofane crea la maschera del demagogo, stilizzando i comportamenti di Cleone, il capo democratico del tempo. Questo personaggio è comprensibile ancora oggi? Oppure andrebbe attualizzato?

Non è tanto il singolo personaggio, quanto l’intera commedia, ad essere ancora immediata. Non sono necessarie attualizzazioni, forzature o didascalie. Il Paflagone è un “tipo” che può tranquillamente viaggiare nei secoli senza che sia necessario svelare ogni volta a quale politico faccia riferimento. Questo è il genio della commedia di Aristofane: crea tipi, non mette in scena persone.



I Cavalieri traduzione, adattamento e regia di Roberto Cavosi, foto di Tommaso Le Pera.

Non c'è verticalità nei personaggi, perché non c'è uno scavo psicologico. L'universalità è nelle tematiche rappresentate. I "tipi" che agiscono in scena sono stilizzazioni di comportamenti universali. Certo, Paflagone non sarà mai un archetipo come Edipo. Ma ogni volta che vedremo i *Cavalieri* ritroveremo situazioni che appartengono ad ogni tempo ed ogni società e potremmo riempire la maschera con il volto a noi più affine.

Perché inserire Aristofane come personaggio nella sua messa in scena?

Mi serviva un musicista in scena. Da quest'urgenza è nata l'idea di creare il personaggio di Aristofane. L'ho messo dentro un bidone della spazzatura a suonare e pronunciare poche frasi in greco antico, senza essere compreso e riconosciuto dagli altri personaggi. È un personaggio che pur creato ex-novo è diventato funzionale alla vicenda, dando spazio a una riflessione meta-teatrale. Quell'Aristofane buttato tra i rifiuti, inascoltato, è la metafora dell'ignoranza e dell'assenza di profondità storica, il male del nostro tempo. Anni fa ho incontrato uno studente dell'accademia che diceva di annoiarsi a teatro, perché gli sembrava di vedere sempre la stessa cosa. Allora gli ho suggerito di leggere *Antigone*. Ma anche *Antigone* gli sembrava sempre la stessa cosa. E qui l'ho corretto: è tutto la stessa cosa di *Antigone*, perché l'origine del teatro è nell'antico. Nessuno si domanda più da dove arrivi il teatro, quali siano le radici della nostra cultura.

E quali sono le radici che si ritrovano nel teatro di Aristofane?

Senza dubbio in Aristofane c'è già tutto il teatro comico. Dalla satira al cabaret. Nei *Cavalieri* il monologo del Salsicciaio che riporta quanto successo all'assemblea, mimando i modi dell'avversario e le reazioni dei presenti, è una brillante performance di cabaret.

Quali sono, secondo lei, gli esempi di teatro contemporaneo che più hanno attinto e imparato dalla lezione del teatro comico di Aristofane?

Nel contemporaneo la lezione comica di Aristofane si trova più in programmi televisivi — penso ad esempio ad una certa satira politica — che in manifestazioni teatrali. Il teatro sembra essersi adagiato su meccanismi sclerotizzati.

È ancora possibile un teatro politico?

È difficile rispondere. Spesso sembra che il teatro abbia rinunciato all'analisi della realtà, forse a vantaggio del cinema o della televisione. Anche se questo causa inevitabilmente la perdita di quel senso di partecipazione collettiva caratteristica del teatro antico. Gli spettatori del teatro di Dioniso erano gli stessi uomini che sedevano alle assemblee democratiche. Il teatro nella Grecia del V secolo era un evento politico tanto quanto lo era un comizio. Con la differenza che durante una commedia l'autore svela tutte le storture della macchina democratica, mettendo in guardia i cittadini da retorica, demagogia, corruzione. Se la commedia potesse rinascere in questa direzione, personalmente ne sarei felice. La satira attuale è molto ovattata, spesso invece che graffiare rende quasi simpatici i personaggi. Aristofane, invece è di una cattiveria unica. Ma soprattutto sa unire la risata sguaiata alla riflessione più amara. Riuscire a creare un divertimento intelligente è una delle cose più difficili: Aristofane è uno dei pochi ad esserci riuscito.

Mario Perrotta

Era il 2010 quando debuttò al Festival Internazionale Castel dei Mondi i Cavalieri - Aristofane Cabaret di Mario Perrotta. Dopo Molière (Il Misanthropo, 2009), Perrotta decide di rivolgere lo sguardo ancora più indietro nel tempo, alle origini della commedia, per continuare la ricerca e comporre una Trilogia dell'individuo sociale (conclusa poi con Bouvard e Pécuchet di Flaubert) che riceve il Premio Speciale UBU nel 2011. Il progetto nasce dalla volontà di indagare una condizione attuale e universale dell'uomo: allo stesso tempo un animale sociale ma anche un misantropo e individualista. La tensione tra queste due nature sfocia in una serie di comportamenti nevrotici che si riflettono dalla sfera personale a quella pubblica. Ecco quindi comparire Aristofane: la corruzione dei costumi e lo scadimento della democrazia in populismo sono le derive dell'individuo sociale. In particolare nei Cavalieri il potere del popolo, quindi il prevalere dell'aspetto sociale dell'uomo, non è stabile né durevole, perché la singola individualità brama per prevalere sulla massa: e che vinca il più furbo. Nel suo cabaret aristofaneo Perrotta riprende, smembra e riassume le commedie superstiti del commediografo del V secolo a.C., in un'ottica attualizzante. Sfacciato, pungente, ironico, brutale, il drammaturgo e regista è in grado di riportare Aristofane ai giorni nostri con rispetto, senza reverenze né irriverenze.

I Cavalieri — Aristofane Cabaret è il secondo capitolo della Trilogia dell'individuo sociale, aperta dal *Misantropo di Molière* e conclusa con *Bouvard e Pécuchet di Flaubert*. Perché proprio questi tre testi?

Avevo bisogno di autori che avessero stigmatizzato nella loro opera la dicotomia apparente tra individuo e società, ovvero tra un atteggiamento individualista e un atteggiamento di partecipazione collettiva. In Aristofane questa dicotomia è portata alle estreme conseguenze, soprattutto nel rapporto tra personaggio e coro. Allo stesso tempo avevo la necessità di trovare autori e testi che fossero non solo dei *classici*, ma degli *universali*.

Lo spettacolo è composto in realtà da un ricco collage aristofane, di cui i Cavalieri sono solo una parte. Perché allora usarli come titolo?

Perché non potevo farmi sfuggire l'occasione di alludere all'allora Presidente del Consiglio (lo spettacolo è andato in scena la prima volta nel 2010). Mi piaceva l'idea del contrasto forte che c'era tra quel "Cavaliere" e i cavalieri aristofaneschi, che, essendo il coro, rappresentavano innanzitutto il corpo sociale in contrasto con l'individuo-attore. In particolare rappresentavano la parte nobile della società, lo zoccolo duro per così dire. Certo, conservatore, ma legato a un modo di fare politica onesto, che infatti nella commedia viene rimpianto come l'età della non-corruzione. Con i *Cavalieri* volevo mostrare un avvenuto degrado del concetto di "cavaliere" dall'Atene di Aristofane all'Italia di oggi. Perché per quanto riguarda la salute della democrazia, invece, il degrado era identico a quello di oggi.

«Questo non è Aristofane, questo è Aristofane rovistato e scorretto. [...] È un Aristofane preso a prestito, quando serve, altrimenti... bastiamo noi». Con queste parole prende il via il suo spettacolo. Cosa ha preso a prestito da Aristofane?

Di Aristofane va salvato lo spirito, l'attacco frontale ai responsabili di una certa situazione sociale. E il responsabile non è solo il capo politico di turno. Se si legge bene il testo originale, soprattutto nei cori c'è un attacco al popolo, che viene accusato di superficialità e facile corruttibilità. Di Aristofane ho voluto conservare questo modo di leggere le dinamiche del potere e della società. Ho notato poi che nei testi di Aristofane la partizione della vicenda narrata ritorna sempre uguale: si parte da uno *status quo* di disordine o scontento, c'è un personaggio che se ne lamenta ma non rimane inerte, regisce attraverso la

messa in atto di un'utopia, che si conclude quasi sempre in minore. La commedia termina con il lieto fine, è vero, ma, dietro il clima apparentemente festoso, ogni finale si presenta come deturpazione e scadimento dell'iniziale utopia. Prendiamo i *Cavalieri*: nella grande contesa politica tra Paflagone e il Salsicciaio, che sembra dover preludere a una grande ventata di democrazia, alla fine Popolo sceglie tra i due non per ragioni politiche, ma perché preso per la gola e per il bassoventre. E se è vero che la conclusione risponde al piano iniziale, liberarsi del Paflagone, per farlo si è scesi a patti con un uomo più rozzo di lui. Il meccanismo è sempre lo stesso, in tutte le commedie di Aristofane. Quindi ho scelto di mantenere questa ripartizione nei quattro capitoli in cui è suddiviso lo spettacolo, partendo dalla nostra situazione attuale e descrivendola attraverso piccoli squarci di tutti gli *status quo* iniziali delle commedie di Aristofane: ho creato così un "Aristofane cabaret".

Probabilmente la riscrittura e l'adattamento sono state rese più agevoli dal fatto che le commedie di Aristofane continuano ad essere estremamente attuali nei loro contenuti.

Senza dubbio. Prendiamo sempre i *Cavalieri*: non è servito molto per riadattarlo. Mi è bastato spostare l'agone tra i protagonisti in una tribuna politica familiare al pubblico d'oggi, in una trasmissione televisiva. E riscrivere le argomentazioni dell'agone politico utilizzando *slogan*, immagini e tic verbali di oggi. Ma la sostanza è rimasta la stessa: argomenti bassi e beceri. E oggi come allora, nonostante la satira o gli intellettuali cercassero di mostrare a quale storture andava incontro il mondo democratico, il popolo continua a dare consenso a quel Cleone di cui ride a teatro (o davanti alla televisione).

Come è entrato in contatto con il testo di Aristofane? E quali criteri l'hanno guidato nell'adattamento per la scena contemporanea?

Ho letto più traduzioni. Purtroppo non avevo gli strumenti per affrontare direttamente il greco antico, altrimenti avrei provato a tradurre il testo da solo come ho fatto con Molière. Poi ho rielaborato il tutto con la mia lingua. In questa trilogia ho usato un criterio unico per tutti e tre gli autori: nessuna reverenza filologica, che secondo me è fuori luogo a teatro. Ho messo le mani sopra, cercando di rispettare lo spirito. Spero di esserci riuscito.



I Cavalieri – Aristofane Cabaret regia di Mario Perrotta, foto di Luigi Burroni.

Come ha affrontato invece gli aspetti formali della commedia di Aristofane? Ad esempio la varietà di metri e registri linguistici?

Ho cercato di variare le fasi dello spettacolo tra prosa e versi, usando anche il supporto della musica e della metrica italiana. In alcuni punti ho inserito la versificazione in rima. La metrica era fondamentale nel canone stilistico della commedia e della tragedia greca, dove il metro cambiava a seconda delle esigenze drammaturgiche. Non potevo ignorare questo aspetto, quindi ho cercato di riprodurlo con i mezzi a mia disposizione, cercando l'altezza lirica del verso laddove Aristofane la esigeva e raggiungendo anche la bassezza del quotidiano e popolare. Ho reso la lingua viva tramite l'uso dei dialetti, spaziando da nord a sud.

Aristofane parlava alla città della città, la platea a cui si rivolgeva era lo stesso corpo civico che componeva le assemblee. Il suo era un teatro politico stricto sensu: investito di un ruolo in un certo senso educativo, sicuramente finalizzato alla riflessione al di là della risata. Oggi il teatro può ancora ricoprire un ruolo simile?

Certo che sì, basta averne il coraggio. Col mio adattamento ho potuto saggiare un po' di quello che doveva significare per Aristofane portare in scena le sue commedie, smuovere l'animo dell'opinione pubblica.

Anch'io fui denunciato: una deputata di Forza Italia, tra l'altro nemmeno dopo una visione autoptica, disse che con il mio spettacolo traviavo le menti dei ragazzi, perché era pieno di volgarità. Evidentemente non aveva mai letto l'originale di Aristofane. Poi, per par condicio, anche l'altra parte politica mi attaccò, perché sbeffeggiavo noti personaggi del PD. Nello spettacolo ho fatto satira di ambo le parti, trasportando nelle maschere di Paflagone e del Salsicciaio i leader sia della destra che della sinistra, camuffandoli alla maniera di Aristofane, magari rendendoli riconoscibili grazie alla cadenza del parlato o ai riferimenti a fatti precisi nei loro discorsi.

Aristofane portava sulla scena la polis, certo in un contesto festoso e carnevalesco, ma pur sempre con grande spirito critico. E per questo è stato criticato e denunciato, come lui stesso ci fa sapere nelle parabasi. Eppure non ha mai smesso di fare satira. Può essere un esempio per noi moderni: se si vieta all'arte la libertà di scegliere i suoi temi e soggetti, allora non ha più senso che esista?

Esattamente. Aristofane nelle sue commedie chiamava in causa i personaggi più in vista della città, davanti a tutto il popolo ateniese, presente nel teatro

di Dioniso. Per questo il teatro era la scuola democratica di Atene, grazie a questa libertà. Probabilmente, ciò che sciocca di più gli spettatori di oggi è vedere sul palcoscenico di un teatro lo spettacolo macabro della realtà, che ha così assopito le loro menti da risultare normale nella quotidianità. Perché chi porta questa realtà a teatro, per di più sotto l'egida di un nome classico, desta scalpore? Perché a teatro, ormai da molti ritenuto luogo di piacevole evasione, "non sta bene". Mi domando: perché invece nei palazzi del potere o in altri luoghi tutto questo è concesso?

Giampiero Solari

Quando nel maggio 2018 va in scena il 54° festival del teatro greco di Siracusa l'aspettativa è alta. La stagione precedente aveva contato numeri da record, con 140.300 spettatori e alcune importanti novità. Tra queste, la nomina di un direttore artistico (Roberto Andò, riconfermato anche nel 2018) che presiedesse all'allestimento dell'intero ciclo di rappresentazioni. L'idea era quella di creare un festival uniforme, in cui i tre drammi non fossero momenti conclusi in se stessi, ma dialogassero tra loro. Nel 2018 il tema designato, presentato da Luciano Canfora, è "tiranno, eroe e governo: ascesa e declino", e gli spettacoli scelti per rappresentarlo sono Edipo a Colono, Eracle e i Cavalieri. Va in scena il potere e la riflessione sulle sue degenerazioni: dai grandi eroi della tragedia, logorati dalla solitudine di un potere tirannico, alla satira irriverente del populismo ateniese nella commedia di Aristofane. Ed è proprio ai Cavalieri che spetta la sfida più grande di quest'edizione: sostenere il confronto con il successo delle Rane dell'anno precedente. Anche per i Cavalieri viene riproposta la formula risultata vincente nel 2017, ovvero affidare i ruoli principali ad attori conosciuti al grande pubblico. La regia dello spettacolo è affidata a Giampiero Solari, che di satira ha una certa esperienza, avendo collaborato tra gli altri a numerosi spettacoli di Paolo Rossi. E in Aristofane, «oltre ad un maestro, ho ritrovato un amico», così dice, un anno dopo l'esperienza a Siracusa. Negli ultimi due anni, la commedia torna a Siracusa più forte, non più come elemento accessorio ma come fiore all'occhiello, riacquistando tutta la sua forza comica.

Il Festival del teatro greco di Siracusa rappresenta uno dei più importanti contesti dove riflettere sulla messa in scena contemporanea del teatro antico. Come descriverebbe in questo senso la sua esperienza con i Cavalieri di Aristofane?

È stata una grande occasione per mettermi alla prova. Prima che Roberto Andò mi commissionasse la regia per il Festival non conoscevo i Cavalieri nello

specifico. Ma ho accolto la proposta con entusiasmo: ho letto e riletto la commedia, prima nella traduzione di Paduano e poi in quella di Olimpia Imperio, creata apposta per la messa in scena di Siracusa. Fin da subito sono rimasto colpito dalla modernità del testo e dalle sue immense potenzialità. Perciò non ho affrontato questa commedia come un testo antico “da citare”. Non si prestava né ad una messa in scena arcaizzante, né aveva bisogno di forzate attualizzazioni. Aristofane è capace di raccontare in maniera reale e vicina allo spettatore una situazione che stiamo vivendo ancora oggi non solo in Italia, ma nella politica mondiale.

I Cavalieri dramatizzano una situazione politica riconoscibile ancora oggi, pur essendo stati scritti nel 424 a.C., con riferimenti puntuali a fatti e personaggi antichi. Come si può rendere efficace un testo così complesso agli occhi di un pubblico eterogeneo come quello di Siracusa?

La maggior parte del lavoro in questo senso l'ha già fatto Aristofane. Le situazioni parlano da sé, il pubblico non ha grandi difficoltà a immedesimarsi nella vicenda. La chiave di volta è quando, all'entrata in scena del Salsicciaio, ne viene fatto l'identikit per vedere se possiede tutte le caratteristiche del perfetto politico: un ignorante di umili origini, che sa solo urlare e rubare. E proprio per questo viene acclamato demagogo. Da quel momento in poi il pubblico coglieva a pieno la portata di questa commedia, tirando le fila del discorso che dalla satira dei tempi di Aristofane arriva fino ai nostri. La difficoltà maggiore, invece, è stata quella di rendere più chiara la metafora della casa di Demo e più comprensibile la figura dei cavalieri. Questa è stata una sfida, perché i cavalieri danno il titolo alla commedia, ma non sono un elemento immediato.

E come ha affrontato questa sfida?

Ho cercato di uscire dalla metafora della casa e creare un'analogia con la politica di oggi: i cavalieri sono una sorta di Parlamento, dove il Corifeo è assimilabile al presidente della Camera, rispettato da tutti gli altri politici che ne fanno il loro portavoce. A questo punto il ruolo di Demo è quello di Presidente della Repubblica. Paflagone è il Primo Ministro. Non volevo però essere didascalico, quindi non ho aggiunto testo per spiegare i ruoli. Ho cercato di renderli chiari attraverso l'azione teatrale. In questo ha giocato un ruolo fondamentale la capacità degli attori di caratterizzare i loro personaggi. Per il resto ho evitato citazioni dirette di personaggi contemporanei. Il testo doveva rimanere classico in senso profondo.

A Siracusa si ha la possibilità di lavorare con un apparato coreutico ben strutturato. Questo lascia liberi di sperimentare e divertirsi con il coro, elemento essenziale del dramma antico, spesso sacrificato in altri contesti per ragioni pratiche.

A Siracusa il coro ritrova tutta la sua dignità. È emozionante e assieme complesso avere tanta libertà d'azione. Ho voluto agire per sottolinearne l'importanza, mettendo in evidenza il fatto che il coro è il motore della vicenda. In fondo, il coro è la drammatizzazione della *polis*. Ed è proprio la *polis* ad andare in scena nelle commedie di Aristofane. Per questo, ho lavorato per cercare di rendere il coro un personaggio, non un elemento di contorno. Ne ho esasperato la presenza fisica, con costumi e maschere abnormi e stranianti. Le maschere sono state realizzate tramite collage eterogenei: visi reali uniti a dipinti, citazioni da cartoni animati o dai pupi siciliani. In questo modo volevo risolvere la querelle tra antichità e modernità: né ricostruzione filologica, né attualizzazione. Era facile cadere nella tentazione di mettere in scena un coro di politici contemporanei. Invece ho ripreso quello che secondo me doveva essere il coro greco: maschera, musica e coreografia.

La commedia di Aristofane, per quanto moderna nei contenuti, presenta una struttura e caratteristiche formali precise, legate al modo di fare teatro nell'antichità. Quanto è stato necessario intervenire a livello drammaturgico su questi aspetti?

È vero, la commedia classica aveva ritmi e strutture propri. Ma nemmeno così distanti dalla nostra sensibilità. A Siracusa per tradizione viene commissionata una traduzione apposta per la messa in scena. E devo dire che la traduzione di Olimpia Imperio ha reso il testo ancora più cristallino anche a livello strutturale e non ho sentito la necessità di modificare molto. Dal punto di vista drammaturgico l'unico grande cambiamento è stato sulla parabasi. Ho deciso di metterla alla fine, come epilogo, e farla dire a Demo. Messa a metà dell'opera avrebbe perso valore, finendo per essere recepita come un intermezzo, una pausa per riposarsi. Dall'altro lato avrebbe spezzato la continuità della trama. La parabasi nell'antichità era fondamentale, rappresentava il momento in cui il coro si smascherava e metteva a punto la sua missione politica. Trasformandola in epilogo ho voluto renderla la punta di diamante: gli spettatori arrivano fino alla fine della storia e vengono invitati a trarne le conclusioni, al di là del riso liberatorio. L'ho riadattata con qualche taglio, per evitare che fosse solo una citazione storica. Volevo che fosse davvero l'autore dello spettacolo a parlare, non un Aristofane da museo, ma Aristofane redivivo. Infine ho affidato a

Demo il compito di pronunciare questa parabasi-epilogo, per rendere pienamente la sua trasformazione finale. Dopo la vittoria del Salsicciaio e il ringiovanimento, Demo rimane solo in scena e ritorna ad essere il protagonista. Tira le fila della sua stessa storia, parlando a nome del suo autore.

E per quanto riguarda la differenza di ritmo, lingua e stile che distingueva le parti corali da quelle recitate?

Ho reso queste differenze di registro attraverso l'uso della musica. Roy Paci, il corifeo, ha un ruolo fondamentale: sottolineare i cambi di ritmo con la musica. Così da un lato si creavano situazioni di *divertissement*, dall'altro si è cercato di riproporre la varietà stilistica della commedia antica attraverso la varietà musicale.

In queste ultime due edizioni l'Inda ha sperimentato un allestimento più "pop" delle commedie, portando a Siracusa un cast composto da comici di professione e popolari. Nel 2017 le Rane avevano come protagonisti Ficarra e Picone, l'anno successivo nel cartellone dei Cavalieri si leggono i nomi di Francesco Pannofino, Gigio Alberti, Antonio Catania, Roy Paci.

In un ciclo di rappresentazioni fatto di due tragedie e una commedia si presentava il problema del richiamo di pubblico. Le tragedie riuscivano ad attirare l'attenzione senza bisogno di grande pubblicità. La commedia rischiava di passare in secondo piano, di essere considerata uno spettacolo di serie B. E il teatro di rimanere vuoto. Dopo secoli di fortuna della tragedia greca, è necessario restituire anche alla commedia la sua dignità nella storia del teatro. Se per la tragedia il solo titolo bastava a richiamare un gran numero di spettatori, per la commedia l'Inda ha deciso di puntare sulla fama degli interpreti. E ha funzionato, stando ai risultati di queste due edizioni. In fondo una commedia deve prima di tutto far ridere: affidarla ad attori che conoscono i tempi comici è fondamentale. Per quanto riguarda il cast dei *Cavalieri*, Pannofino è un Salsicciaio naturale per via della voce e del modo di muoversi. Sa usare in maniera molto raffinata una volgarità che solo lui può raccontare. Alberti come Pafflagona ha fatto invece un lavoro sulla maschera del millantatore. I due assieme creavano un conflitto naturale. Con una compagnia così ho potuto concedere degli spazi all'improvvisazione, anche se soltanto a Demo. L'improvvisazione è la linfa vitale del teatro comico e sicuramente in quello di Aristofane aveva ampissimo spazio. Oggi, quando mettiamo in scena uno spettacolo classico, non possiamo eccedere, perché ne andrebbe del testo e del senso dell'intera

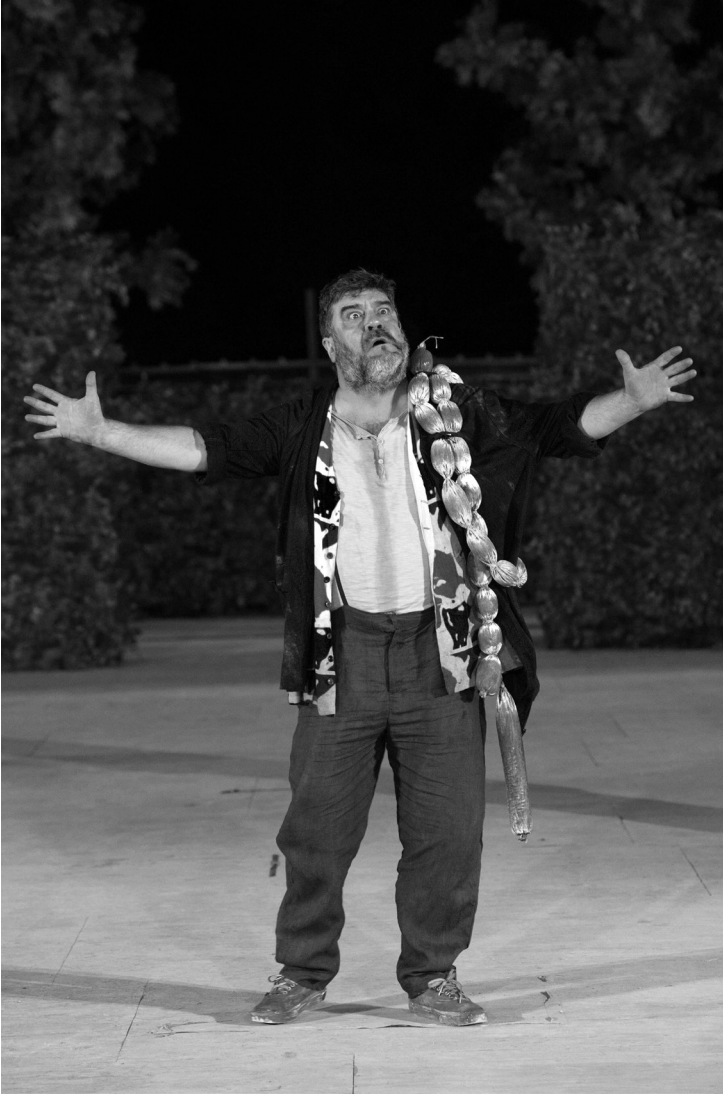
rappresentazione. Ma non bisogna nemmeno essere troppo rigidi, altrimenti si perde lo spirito della commedia.

La trama dei Cavalieri è riassumibile nello scontro tra il capo politico in carica, Paflagone, e l'aspirante sostituto, il Salsicciaio. I due si contendono la palma della vittoria con ogni mezzuccio, nel tentativo di adulare Demo, controfigura del popolo ateniese. Il nucleo della commedia è quindi la satira del populismo come degenerazione della democrazia. Quale insegnamento lascia Aristofane alla satira di oggi?

Aristofane è l'inventore della satira. L'ho sentito molto vicino al mio modo di intendere la satira. Il mascheramento e i bozzetti che costruisce sono la vera forza della sua commedia. La trama delle sue opere si sviluppa a partire da una metafora che maschera continuamente il messaggio attraverso altro: qui sta la raffinatezza. Però questo modo di fare satira non è stato granché recepito. Quello che odio della satira di oggi è il mascheramento palese senza stilizzazione. Quella è imitazione, non satira. E non porta a riflettere sui contenuti, perché ne è vuota.

Come ogni commedia per essere definita tale, i Cavalieri hanno un lieto fine: Paflagone viene cacciato e Demo torna all'antico splendore. Eppure due ombre negative gravano su questa conclusione: una è il discorso di Demo, che rivela al pubblico il suo doppio gioco, l'altra è il Salsicciaio stesso, che trionfa sull'antagonista dimostrandosi peggio di lui. In conclusione, il finale della commedia è negativo o positivo?

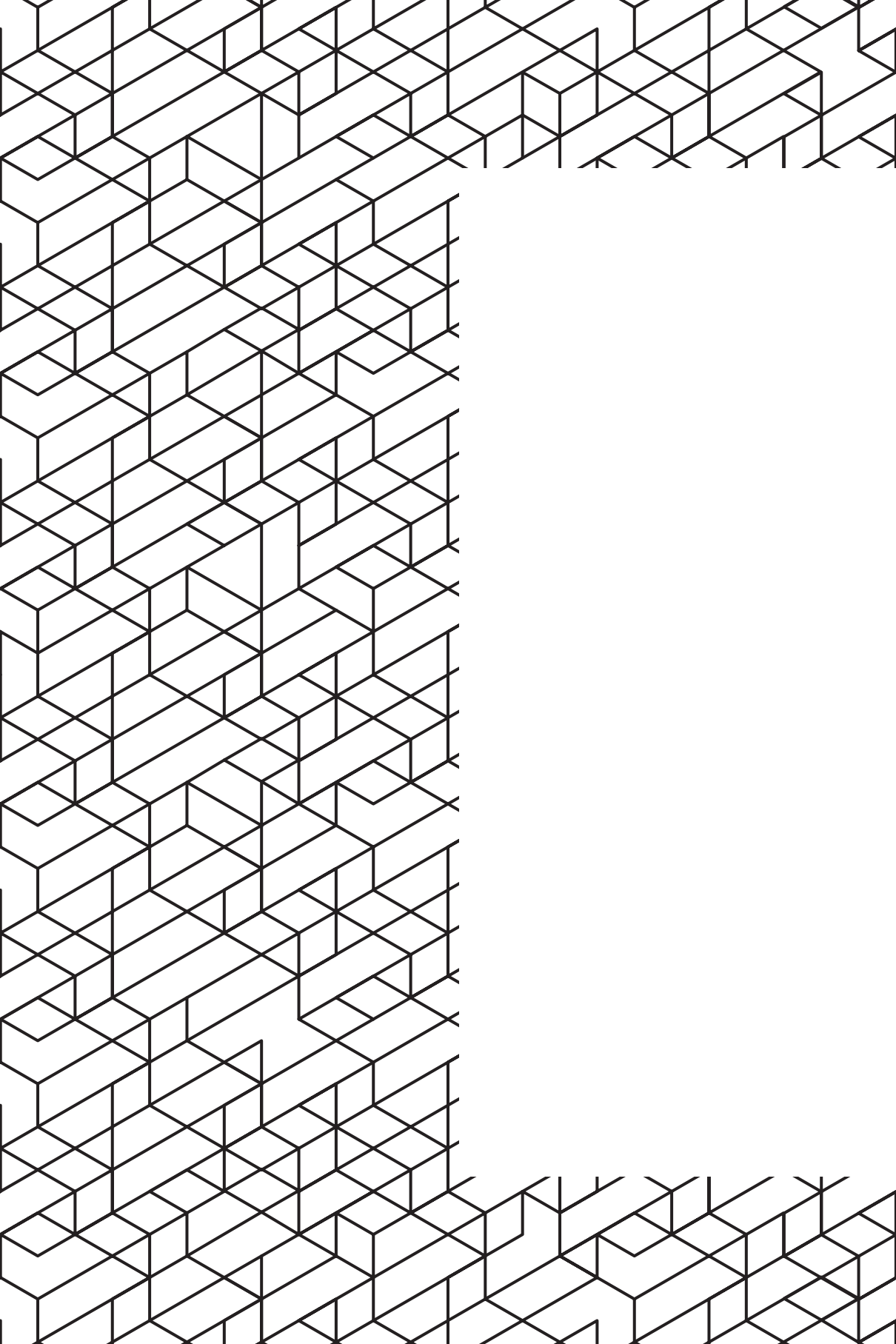
Né l'una né l'altra, è realistico. Di un realismo atroce. Riporta agli occhi un concetto che ben conosciamo: cambiare tutto per non cambiare niente. Aristofane non dà un giudizio di valore, si limita a svelare il meccanismo politico, ovvero il gioco della finzione, dell'assecondare mentendo. Ecco quindi che Demo ringiovanisce nel finale ma solo per tornare vecchio alla rappresentazione successiva. E così il nostro demo, la nostra storia, la nostra democrazia.



I Cavalieri, regia di Giampiero Solari, foto di Tommaso Le Pera.



I Cavalieri, regia di Giampiero Solari, foto di Maria Pia Ballarino.



The image features a repeating geometric pattern of overlapping cubes, rendered in black outlines on a white background. The pattern is visible at the top, bottom, and right edges of the page, framing the central text. The cubes are arranged in a way that creates a three-dimensional effect, with some faces appearing to recede into the distance while others project forward.

**TAC
CUI**

NO

Lo spettacolo del potere

Il re è nudo

di Maddalena Giovannelli

È il 1988 quando Noam Chomsky dà alle stampe il suo *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, tradotto in italiano con il fortunato titolo *La fabbrica del consenso* (ora disponibile nell'edizione de il Saggiatore).

Il volume, che a trent'anni di distanza non ha perso attualità e acume, indaga il ruolo dei *mass media* nell'orientare l'opinione pubblica. Chomsky, passando in rassegna le tecniche utilizzate per produrre consenso intorno al potere, si sofferma anche sul ruolo dell'intrattenimento. Il nesso tra gradimento e consenso, tra un'esperienza appagante e la predisposizione a non manifestare la propria opposizione, è una questione tutt'oggi cruciale anche per le arti performative. Per questo motivo abbiamo deciso di titolare questo numero "La platea del consenso", con un omaggio al profetico Chomsky del 1988: nelle pagine che seguono abbiamo provato a interrogarci sul ruolo dello spettacolo dal vivo oggi, individuandone gli aspetti che paiono riprodurre i meccanismi della propaganda e quelli che invece riescono ad acquisire un potenziale di eversione.

Le platee d'Italia sono davvero luoghi di non-adesione alle ideologie dominanti? Il teatro riesce, come vorrebbe la vulgata, a produrre un disvelamento delle contraddizioni? Oppure tra le gradinate dei teatri si ricade in meccanismi del tutto simili a quelli adottati dai mezzi di comunicazioni *mainstream*?

La risposta, naturalmente, non è immediata. Perché per gridare dal palco che “il re è nudo” bisogna aver chiara l’identità del re. Ma nel capitalismo il re è il mercato — lo aveva capito già Adam Smith nel Settecento — e neanche il teatro può sottrarsi alle sue regole. Anzi. Deve impararle sempre meglio, introiettarle, e provare a metterle in pratica se vuole restare vivo. Piacere al pubblico, quindi, piacere il più possibile, piacere ad ogni costo. Ma a che prezzo?

I *Cavalieri* di Aristofane (a cui è dedicata un’intera sezione, *supra*) ci spiegano bene che il rapporto con il pubblico è questione politica. Popolo, il personaggio-personificazione che occupa il trono della commedia, è allo stesso tempo il cittadino e lo spettatore: un interlocutore dispotico e volubile da blandire, soddisfare, ingannare. Chi vuole ottenere il suo favore — sul palco, come sull’arena politica — deve saper sfoderare trucchi e cialtronerie (*kobalikeumata*); e nei *Cavalieri* la figura del buffone (*bomolokos*) e dell’imbroglione politico (*alazòn*) arrivano non a caso a coincidere. I recentissimi trascorsi politici ci rendono ben familiare la sovrapposizione tra la figura dell’attore comico a quella del politico; ma quanto è importante, sulle scene, conquistarsi la benevolenza di Demo-spettatore? Si può istigare al dissenso chiedendo consenso? Il popolo-spettatore di oggi, più ancora di quello di allora, chiede di non restare fermo sulla sedia a guardare, ma di partecipare e dire la propria. La politica lo accontenta, e così fa anche la performance: sulla scena contemporanea (lo racconta, *infra*, Oliviero Ponte di Pino) si moltiplicano dispositivi interattivi, dove è il pubblico a decidere le regole del gioco. Nei casi più fortunati, il fenomeno della partecipazione viene posto in prospettiva critica, e ne vengono illuminati gli aspetti più politicamente ambigui. Altrove, a prevalere è la dimensione ludica, e l’obiettivo pare quello di intrattenere con gusto uno spettatore refrattario a sedersi in platea. Divertirsi, ridere e scherzare sentendo il retrogusto dell’attualità e dell’impegno politico: questo sembra chiedere oggi lo spettatore. È un segreto — quello del saper rappresentare le storture del presente giocandoci sopra con leggerezza — che la satira italiana conosce molto bene. La rivista “Tirature” ha dedicato nel 2015 un dossier a *Gli intellettuali che fanno opinione*: tra i casi analizzati (Maurizio Crozza, Luciana Littizzetto, Francesco Piccolo) colpisce una netta prevalenza di figure che fanno uso del comico, con una sicura capacità di aderire al sentire nazionale-popolare, e di additare meschinità e ipocrisie generando consenso. L’arte di guardare il potere e se stessi con ironia ma anche con un pizzico di autoindulgenza è del resto l’ingrediente base della commedia cinematografica italiana (lo ricordano, in queste pagine, Chiara Grizzaffi e Elena Gipponi); qui i difetti dei potenti trovano sponda nelle debolezze e nell’amore per le comodità degli

elettori-spettatori, che si riconoscono e bonariamente sorridono. La parodia, quando è efficace, implica del resto l'introiezione del modello di cui si fa caricatura: non si riesce a mettere alla berlina gli altri ponendosi su un piano di intelligente distacco. Per questo — ne ragiona Massimiliano Civica, *infra* — gli esiti più interessanti e radicali si trovano quando «scompare la distanza tra chi fa parodia e chi è oggetto di parodia». È il caso di Petrolini, e della sua intelligente idiozia, con la quale aggira tutte le trappole del senso comune; ed è anche la postura di una delle ultime icone del panorama musicale *indie pop*, Miss Keta (ne scrive Alessandro Iachino, *infra*), che abbraccia splendori e miserie delle cortigiane di Mediaset. Il rischio, beninteso, è che tra la riproposizione parodistica del modello e la completa adesione la differenza non si colga; o che il distanziamento critico resti un'intenzione artistica invisibile al fruitore. Ma, in definitiva, l'impatto di un atto comunicativo (anche controcorrente) continua a misurarsi in numeri: biglietti e dischi venduti, visualizzazioni e *like*. I bandi per i finanziamenti ai teatri chiedono dati quantitativi, le amministrazioni comunali contano i biglietti strappati e il rischio di una scelta non compiacente ai gusti del pubblico rischia di costare molto cara: leggerete, nelle prossime pagine, cosa ne pensano i direttori dei maggiori teatri italiani.

Il peccato che la nostra "platea del consenso" sembra sempre meno disposta a tollerare non è l'espressione di critica o malcontento; ma piuttosto l'invisibilità e l'incapacità di comunicare.

Fate pure la rivoluzione, l'importante che sia *glamour* e (possibilmente) in *live streaming*.

Crisi della democrazia, nuova democrazia e dispositivi comico-politici

di Oliviero Ponte di Pino

Il comico Beppe Grillo è stato l'efficace strumento di *marketing* con cui il 26 gennaio 2005 è stata lanciata la piattaforma politica digitale finora più ambiziosa e discussa della storia, quella del Movimento 5 Stelle, prima con il *blog* dello stesso Grillo e poi con le successive versioni di Rousseau¹, ideate e gestite da Casaleggio Associati.

Nell'ultimo decennio sono stati gli esperimenti di alcuni teatranti ad aiutarci a riflettere sulla crisi della democrazia rappresentativa² e sulle prospettive della Democrazia 2.0, caratterizzata da meccanismi partecipativi³, dalla massiccia

1 Per una sintetica ricostruzione del rapporto tra Beppe Grillo e il Movimento 5 Stelle e sul loro impatto nella politica italiana, vedi O. Ponte di Pino, *Comico & politico. Beppe Grillo e la crisi della democrazia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014. Il rapporto tra le arti e i nuovi populismi (allora emergenti) è stato oggetto del convegno *Addressing each and every one: Popularisation/populism through the visual arts*, ospitato dalla Justus-Liebig-Universität di Giessen il 21 e 22 aprile 2016; per ulteriori informazioni vedi O. Ponte di Pino, *Populismi per il XXI secolo*, in "Doppiozero", 21 giugno 2016, alle pagine <www.doppiozero.com/materiali/populismi-il-xxi-secolo-i-parte> e <www.doppiozero.com/materiali/populismi-il-xxi-secolo-ii-parte>

2 Per un sommario aggiornamento bibliografico sulla crisi della democrazia, vedi O. Ponte di Pino, *La democrazia: governo della crisi o modello in crisi?*, in "Doppiozero", 10 giugno 2018, alla pagina <www.doppiozero.com/materiali/la-democrazia-governo-della-crisi-o-modello-in-crisi>

3 Sull'arte partecipativa, vedi in primo luogo C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Roma, Sossella, 2015. Vedi anche C. Bishop (ed.), *Participation, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London - MIT, Cambridge (Mass.), 2006; N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, postmedia-books, 2010; P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, New York, Jorge Pinto Books, 2011; S. Jackson, *Social Works. Performing Arts, Supporting Publics*, New York - London, Routledge, 2011; G.H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham - London, Duke University Press, 2011; J. Rancière, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La Fabrique, 2008; N. Thompson (ed.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*, Creative Time Books, New York - MIT, Cambridge (Mass.) - London, 2012.

interazione dei politici sui *social*, dall'uso sistematico dei *big data* per la profilazione degli elettori che consente forme di *marketing* capillare e aggressivo⁴. Senza dimenticare il ruolo dei *media* nel plasmare la realtà.

Il teatro torna ad essere strumento di riflessione civile e di educazione alla democrazia, non tanto per i contenuti quanto per i dispositivi⁵ messi in atto. È possibile esemplificare questo percorso attraverso performance che rinunciano alla scatola scenica per creare dispositivi partecipativi⁶ e si interrogano sui meccanismi della rappresentazione, che si fonda su elementi dati per scontati e, in realtà, fragili.

Questi dispositivi mettono in discussione la logica della rappresentazione lungo due direttrici. Da un lato tendono ad abolire la distinzione tra scena e platea, e quella tra attore e spettatore. Affidano dunque allo “spettatore” un ruolo attivo, sulla base di alcune regole: la *gamification* del dispositivo teatrale riflette peraltro una tendenza di carattere più generale. Dall'altro lato, smontano e rimontano la nostra percezione mettendo in frizione diversi livelli di realtà: il reale e la sua riproduzione video, il passato e il presente (la diretta e l'archivio), i corpi degli attori e le loro immagini virtuali, la proiezione nell'immaginario.

Capostipite di queste esperienze è *Domini Públic* (2008) del catalano Roger Bernat⁷, un “gioco di società a grandezza naturale” che si svolge in spazi pubblici come piazze e strade. Non ci sono attori, se non un testimone-arbitro muto. Ciascuno “spettatore” – alcune decine di partecipanti a replica – è dotato di una cuffia attraverso cui riceve le necessarie istruzioni, in genere nella forma algoritmica “se... allora...”, lunghe più o meno come un post su Twitter.

In contesti così stratificati si delineano diversi livelli di consapevolezza. Gli “spettatori” di *Domini Públic* interagiscono sulla base di regole predeterminate: alcune esplicite, altre implicite perché imposte dai vincoli “tecnici” della struttura.

I sistemi di regole di questi *show* interattivi ricordano quelli di un gioco o di uno sport: anche i *social network* sono gestiti da registi-drammaturghi (gli sviluppatori) che decidono le regole dell'interazione e costruiscono la piattaforma tecnologica che può supportarle⁸. A questa famiglia appartengono anche i

4 Cfr. G. Ziccardi, *Tecnologie per il potere. Come usare i social network in politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019.

5 Sul concetto di dispositivo, vedi M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976; J. Derrida, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007; G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, nottetempo, 2006.

6 Molti di questi lavori, programmati nei maggiori festival internazionali, sono stati ospitati a Milano da Zona K: sul sito <www.zonak.it> è disponibile materiale in italiano. Particolarmente interessante anche l'edizione 2010 del Festival di Santarcangelo a cura di Enrico Casagrande, uno dei *leader* dei Motus.

7 Vedi il sito <rogerbernat.info> e lo spettacolo *To be or not to be Roger Bernat* (2016) con Marco Cavalcoli.

8 Cfr. G. Alonzo - O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 167-171.

test utilizzati da aziende di profilazione come Cambridge Analytica⁹. *Domini Públic* raccoglie un campione sociologico, che viene sezionato e ricomposto attraverso una serie di domande che ricordano quelle di un sondaggio o di un'indagine di mercato e determinano una serie di movimenti e gesti («Chi ha figli vada verso sinistra, chi non ne ha vada a destra», «Chi è laureato alzi il pugno»): il moto browniano dello sciame offre agli «spettatori» (e al Grande Fratello che li governa) informazioni statistiche di cui loro stessi non erano consapevoli. Nella parte centrale dell'esperienza, i partecipanti si dividono in tre gruppi, caratterizzati da pettorine di diversi colori: i rivoltosi, la polizia e la Croce Rossa mimano la rivolta e la repressione, sulla base delle istruzioni che ricevono in cuffia.

I passanti, come la maggioranza degli internauti che assistono passivamente a quello che accade in rete senza produrre contenuti, hanno un accesso parziale al sistema: non conoscono le regole del gioco, che possono solo intuire (o meglio dedurre), curiosando nella porzione «pubblica» e aperta del *social network*. Per chi si imbatte in queste azioni per caso, nello spazio pubblico, è difficile capire di che cosa si tratti: se di un fatto vero o di finzione, qualcuno magari pensa a una *candid camera* o a uno strano *reality*... Anche per gli «spettatori» è difficile indovinare come le loro azioni potranno essere interpretate da quel pubblico casuale e «innocente», se l'intenzione del loro gesto corrisponderà all'interpretazione di chi li osserva, con sguardo distratto o curioso¹⁰.

Siamo oltre i meccanismi partecipativi di spettacoli-festa come *l'Orlando furioso* (1969) di Luca Ronconi o *1789* (1970) di Ariane Mnouchkine, ma siamo anche lontani dal coinvolgimento liberatorio degli *happening* o di *Paradise Now* (1968) del Living Theatre. Il gioco si è fatto più sottile, richiede una partecipazione ironica — in fondo è solo teatro, e la finzione prima o poi finisce — che però mette in causa il corpo e l'immagine pubblica dello «spettatore».

Verso il finale, le domande salgono a un livello logico superiore e spingono a riflettere sull'esperienza appena vissuta: «Credi che la sottomissione sia una forma di libertà?» oppure «Hai sempre risposto correttamente?» L'ultima sequenza vede l'intero gruppo di «spettatori» entrare in uno spazio chiuso, dove è possibile vedere raddoppiate e miniaturizzate in centinaia di pupazzetti alti pochi centimetri le figure che hanno animato l'intera performance: i poliziotti, le ambulanze, i manifestanti... Il gioco della partecipazione viene raggelato e oggettivato in una forma ironicamente rappresentativa¹¹.

9 Sul caso Cambridge Analytica, vedi Ziccardi, *Tecnologie per il potere* cit., pp. 111-122.

10 Capostipite e modello di questi dispositivi spettacolari intermediali resta *Andy Warhol's Last Love* (1978), allestito dallo Squat Theatre a New York nella vetrina di un negozio della 23rd Street.

11 La dialettica tra il reale e la sua rappresentazione teatrale attraverso centinaia di figurine di questo genere è al centro della poetica di Agrupación Señor Serrano. Uno dei loro lavori, *A House in Asia* (2014), mette a confronto, in un paradossale cortocircuito tra reale e immaginario, le tre copie del *compound* che ospitava Osama

In *Pendiente de voto* (2012) lo stesso Bernat (con la drammaturgia di Roberto Fratini) chiede agli “spettatori” di rispondere a una sequenza di domande utilizzando un telecomando. I risultati di ogni votazione vengono via via pubblicati su uno schermo visibile a tutti. La sala si trasforma in un piccolo parlamento, che in una delle prime votazioni può decidere se dichiarare la propria indipendenza: a quel punto il micro-stato deve dotarsi di una forma di autogoverno. In un sintetico processo costituzionale, vengono affrontate questioni come l’obbligatorietà del voto, il rapporto tra maggioranza e minoranza, il destino di chi non accetta le regole democratiche, il diritto alla ribellione (o alla rivoluzione). Ma viene chiesto di esprimersi anche su questioni come l’accoglienza degli stranieri, la sicurezza, l’aborto, le tasse di successione. Non manca una dimensione in apparenza ludica, che porta a raccogliere ulteriori informazioni: nella sequenza degli ordini del giorno sono inserite domande (in apparenza) frivole come «Beatles o Rolling Stones?», oppure «Vorreste veder nevicare in questa sala?»

Nella seconda parte del gioco, si vota per coppie: i posti vengono assegnati tenendo conto che esistono i conformisti, ovvero coloro che si sono schierati più spesso con la maggioranza, ma ci sono anche quelli che si sono schierati in genere con le minoranze, e chi ha scelto di astenersi spesso. Le domande ora vertono anche su temi etici («Ami Dio più di ogni altra cosa?» e «Sei disposto a uccidere?») e viene introdotta la possibilità di dibattere sulle questioni proposte, per esempio: «La sanità pubblica dovrebbe garantire la gratuità della circoncisione per motivi religiosi?»

Nell’ultima parte, sempre sulla base delle votazioni precedenti e riposizionando gli spettatori, vengono formati alcuni partiti: grandi, piccoli e medi. Solo i *leader* di partito hanno diritto di voto, solo il portavoce ha diritto di parola (dopo aver consultato il gruppo). Finché il controllo dell’intera sala non viene preso dal Rappresentante Unico, prima di un finale a sorpresa¹².

L’algoritmo che governa *Pendiente de voto* ricorda quelli dei *social media* e dei motori di ricerca: è un potere esterno, invisibile e dunque indiscutibile, che utilizza un meccanismo segreto al quale i giocatori si adeguano spensieratamente. Questo Grande Fratello raccoglie e inserisce nei suoi *database* tutte le informazioni che gli forniamo (e che magari noi stessi non memorizziamo, anche se ci riguardano) e utilizza i *big data* per i suoi obiettivi.

Bin Laden quando venne ucciso da un commando USA: l’edificio dove effettivamente abitava il *leader* di Al Qaeda ad Abbottabad (Pakistan), la copia dell’edificio in cui si allenò il commando dei Navy Seals nella base militare di Harvey Point, nel North Carolina; e quella costruita dalla Columbia Pictures in Giordania, vicino al Mar Morto, e che venne utilizzata come scenografia del film di Kathryn Bigelow *Zero Dark Thirty* (2012). A queste va aggiunta una quarta “casa in Asia”, il modellino utilizzato nello spettacolo.

¹² È possibile vedere i risultati delle diverse sessioni, dal 2012 a oggi, alla pagina <rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/resultados-pendiente-de-voto/>.

Oltre ai meccanismi della politica, i dispositivi performativi ludici permettono di esplorare anche le procedure giudiziarie. In collaborazione con Yan Duyvendak, Bernat, ha ideato *Please, Continue (Hamlet)* (2011), che nel titolo riprende il mantra ripetuto al prigioniero da chi lo interroga. Alla base del lavoro, che si muove all'intersezione tra realtà e finzione con un abile *mix* di citazioni, di meccanismi meta-teatrali e di "effetti di reale"¹³, c'è un "vero" episodio di cronaca nera in un palazzo di periferia, che nella dinamica ricorda l'uccisione di Polonio da parte di Amleto. Nel testo di Shakespeare il delitto restava impunito. *Please, Continue (Hamlet)* è il processo per l'omicidio di Polonio che, nel castello Elsinore, non è mai stato istruito.

Sul versante della finzione, ci sono tre attori. A loro tocca interpretare i ruoli dell'imputato Amleto, della parte civile Ofelia e della testimone Gertrude. Per calarsi nei panni dei tre personaggi, i tre attori hanno ricostruito la vicenda nei dettagli, memorizzando spazi e gesti, in modo da costruire una memoria dell'evento a cui attingere durante il processo. Sul versante della realtà, ci sono gli altri "attori" della *pièce*: il giudice e il cancelliere, il pubblico ministero, l'avvocato di parte civile e l'avvocato difensore, più il perito psichiatra. In ogni città vengono coinvolti avvocati e magistrati del foro locale (eventualmente in pensione), diversi ogni sera. Sono professionisti che esercitano la loro "vera" funzione: non devono recitare, ma svolgere il loro lavoro come lo farebbero in un'aula di tribunale. A tutti costoro la produzione consegna con qualche giorno d'anticipo un dossier con gli atti dell'inchiesta: il rapporto della polizia, i verbali degli interrogatori, l'esame dell'anatomopatologo sul cadavere della vittima, eccetera. Il perito può esaminare l'attore-Amleto per stendere la perizia psichiatrica, che viene inserita nel fascicolo (il perito viene peraltro sentito anche nel corso dell'udienza).

Non esiste dunque un copione da interpretare, con le battute definite a priori: è piuttosto un *format*, una cornice all'interno della quale "giocare" i propri ruoli. Il processo-spettacolo non segue esattamente il Codice di Procedura Penale. Il dibattito è infatti concentrato in tre ore, i tempi per gli interrogatori e le arringhe sono contingentati. I sei giudici popolari non vengono nominati all'inizio del dibattito (come avverrebbe in un regolare processo), ma vengono scelti tra gli spettatori appena prima della camera di consiglio.

13 L'espressione "effetto di reale" è stata magistralmente utilizzata in ambito letterario da Roland Barthes in "L'effetto di reale", in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 158; in ambito performativo, con l'espressione faccio riferimento all'uso consapevole di frammenti di realtà per rompere (o rendere porosa) la barriera tra finzione e realtà, per contaminare, mettere in discussione o trascendere lo statuto finzionale dell'evento, e dunque anche in piano del reale, attraverso le caratteristiche fisiche, sociali o psicologiche dei performer (spesso non professionisti), con la presenza di animali o di bambini (notoriamente meno "controllabili" di un attore), con elementi autobiografici introdotti nella narrazione o con alimenti da consumare con il pubblico, o ancora inserendo elementi di casualità, imprevedibilità e rischio, ricorrendo a documenti e oggetti ostentatamente "reali", aprendosi a spazi dove continua a scorrere la vita quotidiana...

Lungo tutto il dibattimento qualunque spettatore sa — e teme — di poter essere chiamato a giudicare Amleto: questa possibilità viene enfatizzata dal fatto che all'inizio della serata ogni spettatore riceve un taccuino su cui prendere gli appunti da utilizzare in camera di consiglio. Devono giudicare a partire da quello che hanno appena visto, e forse da un qualche personale pregiudizio sul Pallido Principe.

Magistrati e avvocati costruiscono il loro *script* a partire dagli atti di cui dispongono, e devono tener conto delle risposte imprevedibili dei tre attori e delle altre parti. Come accade in un processo, dove ci sono le procedure e gli atti istruttori, ma ciascuna parte sceglie la propria strategia. Gli attori non conoscono le domande che verranno rivolte loro da magistrati e avvocati, e dunque improvvisano a partire dalla “memoria” della scena del delitto, ma anche — per riempire eventuali “buchi” e garantire la verosimiglianza del processo — dal loro vissuto, che interferisce sulla loro interpretazione e dunque sull'andamento del processo.

Nel corso delle repliche, l'imputato Amleto ha affrontato decine di processi in diversi paesi, obbligando ogni volta il pubblico a riflettere sulla complessità del personaggio e sulla sua vera o presunta follia (che è però anche la nostra, se ci immedesimiamo in lui). Ma *Please, Continue (Hamlet)* ci interroga prima di tutto su cosa intendiamo per realtà, oltre che sui meccanismi della giustizia e del processo penale. Il fatto è sempre lo stesso, le prove sono identiche tutte le sere, ma in base al giudice e ai giurati (scelti tra gli spettatori), oltre che alla bravura di pubblici ministeri e avvocati, la sentenza può essere ribaltata. L'accusa può chiedere dodici anni per omicidio volontario, oppure optare per l'omicidio colposo. La corte può assecondarla, o arrivare all'assoluzione perché il reato non sussiste.

In alcune circostanze a prevalere è l'aspetto ludico, anche se — grazie alla raccolta di informazioni e alla loro pubblicazione — i partecipanti costituiscono un effimero embrione di “comunità riflessiva”¹⁴: a partire dalla loro esperienza (attività di ricerca e discussione), gli “spettatori” pubblicano e diffondono contenuti fruibili a tutti. *Europa a Domicilio / Home Visit Europe* (2015) del collettivo Rimini Protokoll¹⁵ è un gioco di ruolo che si muove su diversi piani: diffondere informazioni e consapevolezza sui meccanismi che regolano l'Unione Europea, e al contempo raccogliere pareri e *sentiment* attraverso un son-

14 Sul concetto di “comunità riflessiva”, vedi G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

15 Maggiori informazioni sul sito <www.rimini-protokoll.de/website/de>.

daggio che coinvolge chi partecipa all'esperienza¹⁶. La performance si svolge in case private, con i quindici "spettatori" seduti intorno a un grande tavolo e muniti di uno *smartphone* con l'app del gioco. La tovaglia è una grande mappa dell'Europa, sulla quale i concorrenti segnalano all'inizio il proprio luogo d'origine, ma anche la città in cui desidererebbero vivere. Le istruzioni per il gioco arrivano da una piccola stampante, gestita in remoto da un misterioso e invisibile potere (che si immagina a Bruxelles o Strasburgo) e applicate in locale da un "maestro di cerimonie" che vigila sulla loro corretta implementazione. Le coppie di "spettatori" sono in competizione tra loro: devono rispondere a vari *quiz* di "cultura politica europea", ma anche prendere decisioni secondo meccanismi che ricalcano quelli degli organismi comunitari, in "coopetizione" con i rivali. Mentre si svolge la partita, nel forno di casa cuoce una torta, che verrà ironicamente e dolcemente decorata con la piantina dell'Europa. I partecipanti riceveranno una fetta di questa "torta Europa" proporzionata al loro punteggio nella classifica finale.

È anche possibile immaginare dispositivi spettacolari che aumentino la consapevolezza e inneschino pratiche politiche, come in *Actions* (2018). Yan Duyvendak, con Nicolas Cilins e Nataly Sugnaux Hernandez, parte dal presupposto che un'efficace politica di integrazione deve coinvolgere diversi soggetti e «implica una stretta collaborazione tra lo Stato, le associazioni e la società civile. Si tratta di trovare nuove modalità di scambio e di dialogo tra i servizi necessari e il coinvolgimento personale dei rifugiati/richiedenti nella costruzione di un nuovo percorso di vita»¹⁷. I soggetti — gli *stakeholders* — vengono coinvolti in un'assemblea pubblica intorno a una *pressing issue*, un tema caldo o un'urgenza condivisa. Attraverso una serie di interviste preliminari (in cui viene chiesto ai partecipanti di indicare le loro "azioni e inazioni, esperienze, competenze e limiti, bisogni specifici") e alcune prove, si mette a punto un copione. Durante la serata devono essere messi sul tavolo bisogni ed emergenze: ai membri della comunità che si è così formata viene chiesto di impegnarsi per raggiungere gli obiettivi condivisi.

16 I risultati delle diverse "visite" sono raccolti nel sito <www.homevisiteurope.org>. Le domande del sondaggio di *Europa a domicilio / Home Visit Europe* pubblicate sul sito: Quante persone vivono in questo appartamento/casa?; Chi a questo tavolo è stato rappresentante di classe o portavoce a scuola?; Qualcuno qui è mai stato, o è, membro di un partito politico?; Chi fa parte di un'associazione o di una ONG (Organizzazione Non Governativa)?; Chi a questo tavolo ha un lavoro di cui riesce a vivere?; Lavori spesso in un paese diverso da quello in cui vivi?; Negli ultimi dieci anni, chi ha fatto a botte?; Chi ha mai mentito sulla sua nazionalità?; Chi si sente più europeo che cittadino del proprio paese?; Chi ha paura del futuro?; Chi pensa che le persone a questo tavolo siano affidabili?; Durata del silenzio (in secondi) (il risultato di una delle prove del gioco, *n.d.r.*); Quanti contanti avete con voi?

17 Vedi il sito <www.actionsproject.org/>.

A Bologna Tania Bruguera ha portato una tornata del suo *Referendum*¹⁸. L'artista e attivista cubana ha convocato attraverso “bacheche urbane, interventi radiofonici, volantaggio, postazioni nei teatri, centri culturali, circoli sociali” una serie di incontri, in vista di “un dibattito pubblico e militante” con “realità attive sul territorio, attivisti, figure impegnate nell'accoglienza, cittadini”. A partire dalla domanda “I confini uccidono, dovremmo abolire i confini?”, per dieci giorni gli abitanti di Bologna hanno potuto “votare in diversi punti della città mentre un tabellone segnava i risultati giornalieri delle votazioni, rendendo visibile la risposta urbana alla domanda e monitorando l'orizzonte di scelta dei partecipanti”. Risultato finale dello spoglio, celebrato con una festa conclusiva: 2030 Sì, 489 No.

Dopo aver lanciato progetti come *Immigrant Movement International*, *Partido del Pueblo Migrante*, e *School of Integration*, nell'ottobre 2017 Tania Bruguera si è candidata alle elezioni presidenziali, pubblicando un video #YoMePropongo in Cuba, nel quale sfidava i cittadini a immaginare un futuro migliore per il paese, nel caso fossero stati nominati presidente. Ha ricevuto decine di video nei quali i candidati proponevano riforme per ridurre la corruzione, offrire case a prezzi abbordabili e migliorare l'economia¹⁹.

Sul *Referendum*, già realizzato tra l'altro a San Francisco, Toronto e New York, Bruguera ha dichiarato che «l'idea è quella di usare la stessa piattaforma impiegata in ambito politico, ma senza la pressione politica del voto. Questo perché spesso, quando le persone vanno a votare, non scelgono i loro candidati ideali. In questo caso, invece, si tratta di votare per sé stessi, senza alcuna conseguenza legale, in quanto non si sta discutendo una nuova legge che entrerà in vigore: si viene chiamati ad essere onesti con sé stessi. Siamo rimasti sorpresi, in alcuni luoghi, nell'osservare che le differenze in termini di voto non fossero troppo distanti l'una dall'altra. Come, per esempio, a New York; si potrebbe pensare che la città sia molto aperta e accogliente nei confronti dei migranti, invece il risultato della campagna referendaria ha mostrato dei numeri molto vicini in termini di preferenze, rispecchiando i sentimenti della collettività²⁰».

The Money (2013) degli inglesi Kaleider utilizza regole ancora più semplici per generare eventi complessi. Anche qui non ci sono attori, a parte una guida che

¹⁸ Dal 1 al 10 marzo 2019, nell'ambito del progetto “Atlas of Transitions Biennale”, programma di eventi promosso da Emilia Romagna Teatro Fondazione.

¹⁹ Vedi *Hans-Ulrich Obrist on Why We Need Artists in Politics*, alla pagina <www.artsy.net/article/artsy-editorial-hans-ulrich-obrist-artists-politics> consultata il 30 luglio 2019.

²⁰ G. Ludovici, *Conversazione con Tania Bruguera in occasione di Atlas of Transitions Biennale*, alla pagina <formeuniche.org/tania-bruguera-atlas-of-transitions/> consultata il 30 luglio 2019.

interviene brevemente all'inizio e alla fine del gioco. I 15 "spettatori" hanno a disposizione una somma di denaro da spendere: i 10 euro (minimo) che ciascuno di loro ha messo sul piatto per partecipare, come in un gioco d'azzardo, più eventuali somme non assegnate nelle repliche precedenti (come in certi quiz radio-televisivi). Lo scenario ideale è la sala del consiglio comunale della città che ospita l'evento: la prima di *The Money* è stata ospitata nella Guildhall di Exeter, la città britannica dove ha sede il gruppo.

I Giocatori seduti intorno al tavolo hanno esattamente sessanta minuti per decidere a chi assegnare quel gruzzolo, con alcune limitazioni: la somma non può essere divisa (per esempio *pro quota* ai 15 Giocatori) e non può essere devoluta a un'associazione benefica. Inoltre i 15 Giocatori devono delegare uno di loro a spendere il denaro, come stabilito durante l'ora di gioco, entro una certa data. I Testimoni Silenziosi (diverse decine) non partecipano al gioco, ma in ogni momento uno di loro può sedersi al tavolo, pagando la quota di almeno 10 euro (così come in qualunque momento un Giocatore può abbandonare il tavolo centrale e diventare Testimone Silenzioso). Un'ultima clausola: il contratto è valido solo se porta la firma di tutti i Giocatori, all'unanimità.

Per giungere a una decisione valida sono necessarie progettualità e senso pratico, ma anche la creazione di una volontà comune. In quei sessanta minuti densi di discussioni (e conditi di battute e provocazioni) emergono le difficoltà del processo deliberativo, che mette in gioco la fiducia reciproca e le responsabilità individuali e di gruppo. Tra *thriller* e farsa (ma il denaro è vero), si affronta una discussione sui valori: non in termini astratti o ideologici, ma scontrandosi con la concretezza di un problema o di un'opportunità. Come è possibile assegnare una somma di denaro? Deve servire per sé o per gli altri? Oggi o nel futuro?

Gli spettatori possono anche essere sequestrati in un teatro, come era accaduto a Mosca nel tragico caso del Teatro Dubrovka tra il 23 e il 26 ottobre 2002²¹. L'idea è venuta ai berlinesi Gob Squad, con *Revolution Now!* (2010), anche se il programmatico titolo alla fine risulta velleitario o ironico²². In uno scenario storico come quello attuale, carico di tensioni a causa della crisi economica, mentre all'esterno — almeno così si dice, come nel *Balcon di Genet* — imperversano i saccheggi nei negozi del centro, un gruppo rivoluzio-

21 L'azione, organizzata da un gruppo di militanti separatisti armati che chiedevano il ritiro delle truppe russe dalla Cecenia e la fine della seconda guerra cecena, si concluse con l'irruzione delle forze speciali russe Spetsnaz; durante l'assalto, nel quale venne utilizzato un misterioso agente chimico, morirono 130 ostaggi e 39 combattenti (ma secondo alcune stime le vittime civili furono più di 200), con circa 700 feriti.

22 Lo spettacolo è stato portato a Milano, sempre da Zona K, al Teatro dell'Arte (Triennale), il 22-23 novembre 2017: <www.zonak.it/revolution-now/>. Anche *Paradise Now* (1968) del Living Theatre si concludeva con un invito alla rivoluzione, che in quegli anni aveva ben altre risonanze.

nario insedia il proprio quartier generale in teatro. Attraverso canti, proclami, *slogan*, il commando cerca di coinvolgere gli spettatori per indirizzarli verso una maggiore consapevolezza politica e un'azione insurrezionale: «È il momento giusto per una rivoluzione? Qui e ora? Non viviamo un po' troppo comodamente per ribellarci? Siamo pronti a sacrificarci per la causa? Noi, e il modo in cui viviamo, siamo parte del problema o della soluzione? E il significato della parola "rivoluzionario" non si è sbiadito, dal momento che lo usiamo per vendere qualunque cosa, dalle *boy band* alle caramelle alla nicotina ai detersivi per il cesso?» L'obiettivo è individuare il Rappresentante del Popolo che possa parlare a nome di tutti. Ma l'azione non resta confinata in teatro: attraverso una telecamera, la sala ha un occhio sullo spazio esterno antistante il teatro, dove altri attori cercano di convincere alcuni passanti a fare irruzione sulla scena, come una folla di rivoltosi in un quadro ottocentesco.

Gli spettacoli di Milo Rau continuano invece a utilizzare un dispositivo tradizionale, con il pubblico disposto frontalmente di fronte (o intorno) allo spazio scenico o davanti a uno schermo, ma superando e mettendo in crisi le tradizionali modalità di rappresentazione del reale e in particolare della violenza, con il suo mostruoso fascino mediatico.

Il regista rivendica la dimensione politica del proprio lavoro fin dall'insegna del suo International Institute of Political Murder, che mette l'enfasi sul suo lato oscuro e sulla criminalità del potere. Uno dei principali fili rossi del suo progetto è la frizione tra la realtà (che si tratti di un evento storico o di un fatto di cronaca), la finzione teatrale e la realtà mediata dal cinema o dal video, con immagini registrate o riprodotte dal vivo, con attori che entrano ed escono dalla parte, che esibiscono od occultano il loro vissuto²³. A rendere evidente e insieme straniante il meccanismo sono gli "effetti di reale" e gli "effetti di presenza" che Milo Rau utilizza con intelligenza provocatoria e le domande che si pone sulla rappresentabilità della violenza.

Hate Radio (2011) è dedicato ai massacri del Ruanda, e per la precisione alla stazione radiofonica che scatenò l'ondata di violenza che portò al genocidio di centinaia di migliaia di Tutsi, soprattutto a colpi di *machete*, in poco più di 100 giorni: 800.000-1.000.000 vittime tra il 6 aprile e la metà del luglio 1994. Ad aprire lo spettacolo sono le testimonianze di alcuni scampati al massacro, proiettate in video su pannelli che poi si aprono sulla riproduzione iperrealistica dello studio e della cabina di regia della famigerata Radio des Milles Collines. I corpi e le voci dei testimoni, ma registrati e mediati dal vi-

23 Un'analogia complessità, con intrecci tra reale a virtuale, vissuto personale e immaginario, fiction e autofiction, immagini in diretta e di archivio, è alla base della sofisticata grammatica teatrale di *MDLSX* (2015) dei Motus con Silvia Calderoni.

deo, lasciano spazio alla finzione del “qui e ora” teatrale. Quella che viene meticolosamente riprodotta dagli attori è un’ora di trasmissione condotta da tre estremisti Hutu e dall’italo-belga Georges Ruggiu, a base di canzonette e incitamento all’odio, paura e aggressività, battute razziste, cronache di massacri e *fake news*, in un’agghiacciante esemplificazione del ruolo e delle responsabilità dei *media*.

In *Brevik's Statement* (2012) l’attrice Sascha Ö. Soydan recita la dichiarazione di Anders Breivik, il neonazista norvegese che il 22 luglio 2011 a Oslo e sull’Isola di Utoya uccise 77 di persone, in maggioranza giovani socialdemocratici che partecipavano a un campo estivo. 2083: *Una dichiarazione europea d’indipendenza* di Anders Breivik era stato letto dall’autore²⁴ il 17 aprile 2012 in un’aula di tribunale, nel corso di un processo per strage: si tratta dunque di un atto giudiziario, di un documento storico. Ma quel frammento di realtà viene spostato in una dimensione performativa, sul piano della finzione. Breivik credeva nelle tesi aberranti che esponeva, l’attrice che pronuncia quelle parole presumibilmente (e sperabilmente) no²⁵.

Per il lungometraggio *The Moscow Trials* (2014) il regista e la sua *équipe* hanno ricostruito nel marzo 2013 un’aula di tribunale dove mettere in scena nell’arco di tre giorni il processo contro alcuni artisti dissidenti colpevoli di aver organizzato nel 2003 la mostra d’arte contemporanea *Attenzione! Religione*, e contro le Pussy Riot, condannate a tre anni di reclusione per la loro irruzione del 17 febbraio 2012 nella Cattedrale di Cristo Salvatore, a Mosca, durante una cerimonia religiosa, per cantare una preghiera *punk* con il ritornello «Madonna, liberaci da Putin». Rau ha convocato presso il Sacharov Centre di Mosca sia gli artisti perseguitati sia i loro avversari, appartenenti alla destra religiosa e politica, e ha filmato il procedimento. A dare ulteriore “effetto di reale”, le proteste e le intimidazioni di un (vero) gruppo di cosacchi contrari all’operazione e l’irruzione delle forze di polizia per interrompere la performance, provocando uno scandalo internazionale²⁶.

24 In realtà il testo è in buona parte frutto del copia e incolla di documenti di vari ideologi di estrema destra. Al termine del processo Breivik venne dichiarato sano di mente e condannato a 21 anni di reclusione (la pena massima in Norvegia).

25 Andrebbe aggiunto che le tesi suprematiste di Breivik appaiono oggi, in un dibattito pubblico degradato e inquinato da sfoghi razzisti e xenofobi, meno bizzarre di qualche anno fa: quelle che all’epoca parevano le farneticazioni di un folle, riecheggiano oggi nelle dichiarazioni di qualche politico “sovranista”.

26 Nel corso dei tre giorni in cui si è svolto *The Moscow Trial*, Milo Rau ha creato una realtà parallela, una distopia in cui si sono trovate immerse decine di persone. La stessa esperienza ha costruito su scala ancora più grande il regista Ilya Khrzhanovsky con *Dau*, gigantesco progetto immersivo teatrale e cinematografico centrato sulla figura del Premio Nobel per la Fisica Lev Landau. Oltre 400 attori e migliaia di comparse hanno abitato tra il 2009 e il 2011 un set di 12.000 metri quadri, dove veniva minuziosamente ricostruita la vita quotidiana ai tempi di Stalin: bolla del tempo, parco a tema, incubo (o sogno) stanislavskiano, da cui sono state tratte 700 ore di girato da cui sono stati ricavati film, serie e interviste, presentati in installazioni immersive a Parigi e Londra nei primi mesi del 2019.

In *Empire* (2016) cinque attori di diverse nazionalità raccontano frammenti della loro autobiografia, segnata dall'esilio. Emergono i drammi della storia contemporanea, dalla Siria, dalla Grecia e dalla Romania, ma rivissute da cinque attori, e dunque da cinque sacerdoti della finzione, che proprio attraverso il teatro cercano di arrivare non tanto alla realtà storica, ma a una verità umana e dunque condivisibile. Anche in questo caso Milo Rau utilizza una delle sue figure retoriche ricorrenti: la recitazione *live* e in primo piano degli attori viene doppiata in diretta sullo schermo, in una continua frizione tra il reale e la sua riproduzione. Questo meccanismo è alla base anche di *The Repetition* (2018), che ricostruisce il brutale omicidio di Ihsane Jarfi, un giovane di Liegi, nell'aprile 2012. Questa "inchiesta teatrale" parte da un truce episodio di omofobia, da un fatto di cronaca apparentemente marginale, per indagare la dimensione tragica del teatro, dall'antica Grecia a oggi.

Five Easy Pieces (2016) ripercorre il "caso Dutroux", il pedofilo e serial killer che imperversò a lungo in Belgio, forse con qualche complicità nelle alte sfere²⁷. L'agghiacciante effetto di verità è determinato dal fatto che a rivivere sulla scena i diversi episodi della vicenda sono cinque bambini, ovvero le vittime designate del killer, impersonato però da un adulto, l'attore che governa l'intero meccanismo come regista in scena. Anche in questo caso si sovrappongono diversi livelli di realtà: alcune scene sono pre-registrate con attori adulti, ci sono materiali di repertorio, a volte la scena diventa un piccolo set e anche queste immagini vengono proiettate su uno schermo...

Tra il 3 e il 5 novembre 2017, alla Schaubühne di Berlino, Milo Rau e lo IIPM hanno convocato una *General Assembly / Weltparlament / Assemblée générale*²⁸, ovvero il "primo parlamento della storia dell'umanità", con delegati da 60 paesi. L'obiettivo politico era mettere alla prova il governo della Repubblica Federale Tedesca facendogli sentire il parere di coloro che subiscono gli effetti della politica economica ed estera tedesca, ma non hanno voce in capitolo.

La dimensione politica del teatro di Milo Rau, prima che dai drammatici temi trattati e delle atrocità che denuncia, viene dalla stratificazione di diversi livelli di realtà, dalle faglie che li attraversano e dal loro impatto sul nostro immaginario. Se oggi per noi la realtà è un fantasma immaginario plasmato dai *media*, diventa necessario decostruire il meccanismo con cui questa realtà immaginaria viene costruita. Milo Rau intreccia il "qui e ora" dell'evento teatrale, il rimando al reale (il fatto di cronaca o l'episodio storico su cui è centrata l'indagine), la riproduzione filmica o video, in diretta o registrata. Come nota

²⁷ Lo spettacolo ha una connessione con *Hate Radio*: il padre di Marc Dutroux soggiornò a lungo nelle colonie africane del Re del Belgio.

²⁸ Cfr. <www.general-assembly.net>.

Hans-Thies Lehmann, i *media* non cancellano l'“effetto di presenza”, ma ne declinano ulteriormente le possibilità²⁹. Si tratta di una declinazione mediatica e post-moderna dell'effetto di straniamento (*Verfremdungseffekt*) brechtiano. Non vengono messi a confronto due “segni” contrastanti (la donna in lacrime cui si affianca il clown che la imita beffardamente, come in Brecht), ma due modalità di rappresentazione dello stesso evento, oppure la rappresentazione di un evento con “effetti di reale” che ne mettono in discussione lo statuto e il senso. L'obiettivo di Brecht e di Rau è lo stesso: indurre lo spettatore a dubitare di ciò che vede, e dunque trascendere l'adesione emotiva per porsi delle domande e mettere in dubbio i luoghi comuni di cui è portatore.

Le nuove tecnologie, con tutte le opportunità che implicano, avrebbero potuto aprire occasioni di emancipazione verso nuove forme della politica, o rinnovare le forme tradizionali in chiave non esclusivamente propagandistica. Si sperava «che i computer potessero — e dovessero — servire per migliorare la vita dell'essere umano, soprattutto in rapporto alla società nella quale l'individuo si trova ad agire», portando «l'umanità intera al godimento di livelli di libertà e di eguaglianza sociale mai sperimentati prima³⁰».

Ma l'utopia di Wikipedia e dell'“uno vale uno” è stata presto travolta dall'era della post-verità e manipolata da *team* di professionisti della propaganda elettorale attraverso i *big data* e i *social media*. Questa svolta sta mettendo a dura prova la tenuta della tradizionale democrazia rappresentativa, portando a diverse forme di populismo.

La partecipazione all'evento teatrale può essere una forma di educazione alla democrazia. Lo è stato nell'antica Grecia, ad Atene, quando il teatro era un *mass medium* e ai giochi tragici assisteva l'intera cittadinanza³¹. Le moderne esperienze partecipative raccolgono ogni volta qualche decina di cittadini: un'inezia, di fronte alla platee di miliardi di utenti per Facebook o Youtube. Tuttavia possono forse costituire anticorpi contro le illusioni (o le scorciatoie) della democrazia diretta, micro-tecnologie di contropotere che lavorano sull'effetto presenza, ma sui corpi degli “spettattori”.

E Beppe Grillo? Il comico genovese non è certo la causa della crisi della democrazia rappresentativa. Semmai il suo successo è stato il primo, inquietante sintomo di una profonda trasformazione della politica, determinata anche dall'impatto dei nuovi *media*. È stato il *fool* che poteva permettersi di dire la verità ai potenti attraverso lo sberleffo. È stato l'Uomo Qualunque che ha

29 H.-T. Lehmann, *Il teatro post-drammatico* (1999), Imola, Cue Press, 2017.

30 Ziccardi, *Tecnologie per il potere* cit., p. 15.

31 Cfr. S. Goldhill e R. Osborne (a cura di), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

preso la parola per dare voce ai cittadini. Ma quando — dopo gli insperati e travolgenti successi elettorali — il movimento ha dovuto trasformarsi in partito e scendere nell'arena delle alleanze e delle mediazioni, il “portavoce Grillo” ha fatto l'inevitabile passo indietro.

Nel 2018 è tornato in teatro, in *tournee* con lo show *Insomnia (Ora dormo!)*: ricorda il vecchio Calvero, il malinconico protagonista di *Luci della ribalta*, che guarda al proprio passato sapendo che quel momento magico non potrà più tornare.

Ma non gli è mancato l'ennesimo colpo di genio, una microperformance nella quale ha sintetizzato la propria parabola. Per sfuggire a giornalisti, paparazzi e questuanti vari mentre entrava all'Hotel Forum di Roma prima di andare al Teatro Brancaccio, si è nascosto dietro una maschera³². E quella maschera, come nella *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe che ossessionava Lacan, era un'immagine fotografica del volto di Beppe Grillo.

Il travestimento e l'“effetto di reale”. Il corpo e l'immagine. La maschera e il volto. Il buffone di corte che diventa una *star* e ricompare in un teatro semi-vuoto. L'Uomo Qualunque che si risveglia *leader* del primo partito del paese e torna nell'anonimato. La realtà e la rappresentazione in cortocircuito. Lo sberleffo finale.

32 *Grillo a Roma con la maschera di sé stesso*, 19 febbraio 2019, alla pagina <www.adnkronos.com/fatti/politica/2019/02/19/grillo-roma-con-maschera-stesso_bq9QeEBmrU9cgO84sHkEoO.html>.

Alla maniera greca. Progettare la scena della tragedia fra innovazione e consenso

di Vittorio Fiore

«Questo amore non è rivolto all'antichità classica ma ad una sua falsa immagine che abbiamo composto con tutto ciò di cui noi siamo privi»

Oswald Spengler, *A me stesso*, 1919¹

Fare teatro fra condivisione e consenso

Consenso, dal latino *consensu(m)*, indica approvazione, accordo, assenso, conformità di intenti, di voleri e di opinioni individuali; si riferisce anche a un *giudizio favorevole*, a una *calda approvazione*. «La nozione di consenso ha avuto nelle scienze sociali un rilievo particolare rispetto alla politica, venendo utilizzata soprattutto per definire l'accordo dei componenti di un determinato sistema sociale sulle regole che presiedono al funzionamento delle istituzioni che lo governano»².

La letteratura si è focalizzata soprattutto sulle *modalità* e sul *grado* di consenso che riguardano l'esercizio del potere, insistendo particolarmente su un concetto nato con l'idea moderna di democrazia: l'*opinione pubblica*; quest'ultima costituisce un'intelaiatura di valori, il modo di pensare collettivo della maggioranza dei cittadini che subisce anche l'influenza dei mezzi di comunicazione di massa.

1 O. Spengler, *A me stesso*, 1919, tr. It., Milano, Adelphi, 1993.

2 Voce "consenso", Dizionario Enciclopedico Treccani, Roma, 1970.

Qual è il teatro che produce consenso e qual è ed è stato il tipo di consenso? Il teatro come «luogo del vedere (*theaomai*), ma anche del riflettere, del pensare, dell'elaborare gli stimoli provenienti dall'osservazione della rappresentazione di un qualcosa che non era mai totalmente estraneo, [...] si metteva in diretto dialogo con lo spettatore-cittadino e con la realtà stessa in cui egli viveva ed era chiamato ad agire». Era, nell'ambito della *polis* greca, «un elemento cardine per l'autocoscienza della comunità stessa che, attraverso le tragedie e le commedie, era chiamata a interrogarsi sulla propria realtà politica, culturale e morale, esplorandone i limiti e apprezzandone i pregi. Esso, tematizzando e approfondendo argomenti di primaria importanza come anche questioni più contingenti, era il naturale complemento dell'assemblea dei cittadini: coloro che assistevano a questi spettacoli erano anche incaricati di prendere decisioni fondamentali»³, di esprimere consenso circa la cosa pubblica. Il teatro non è nato come spettacolo, ma come vero e proprio rito collettivo con funzione catartica, a cui l'intera popolazione era invitata a partecipare, con l'istituzione di un sussidio per i meno abbienti.

«Nel quadro delle odierne democrazie occidentali, il teatro ha perso quel rapporto privilegiato, al tempo stesso d'intrattenimento e di formazione del cittadino che tanto era caro ai Greci. Nuove forme e nuovi luoghi reali o virtuali di tematizzazione e di dibattito si sono fatti strada, raggiungendo fette di pubblico sempre più vasto: ma siamo sicuri che in esse si possa trovare il legittimo erede di quello che il teatro ha rappresentato per la democrazia ateniese?»⁴ Il consenso sul teatro — non indirizzato oggi sulla “cosa pubblica” — è ancorato soprattutto alle emozioni che trasmette agli spettatori nella rappresentazione delle angosce e dei dolori della vita reale; il consenso non sempre si consegue all'unanimità, ci sono sempre individui che dissentono, ma è possibile anche una ricomposizione unanime dovuta al «riconoscimento delle differenze» come valore positivo di una sensibilità teatrale⁵, o che invece il comportamento del pubblico degradi in “conformismo”, in «consenso passivo, proprio di spettatori in condizioni di dipendenza dal gioco comunicativo»⁶.

Per un'idea scenica condivisa

Il Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa costituisce un evento importante, che da più di un secolo mantiene viva una tradizione

3 A. Brambilla, *Teatro e democrazia. Intervista a Edith Hall. Dall'antica Grecia ai nostri giorni*, in “Leussein. Rivista di studi umanistici” 3 (2015), vol. VIII, <www.leussein.eurom.it/intervista-edith-hall/>. Cfr. inoltre H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, tr. It., Firenze, La casa Usher, 1990 [1979].

4 Cfr. Brambilla, *Teatro e democrazia* cit.

5 R. Boudon, *La logica del sociale*, tr. It., Milano, Mondadori, 1980 [1979].

6 Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, il Mulino, 1999.

unica nel mondo del teatro. Con le difficoltà derivanti da una forma di spettacolo *en plein air* in una immensa concavità naturale perfezionata dall'opera dell'uomo — oggi patrimonio archeologico — si sono misurati registi e scenografi di chiara fama con allestimenti molto diversi tra loro, specchio di visioni e matrici culturali variegata e suggestioni personali. In cento anni si può analizzare, attraverso una vasta produzione, la storia della sua evoluzione. Percorrerla diviene utile osservatorio delle dinamiche dell'immaginario del pubblico, valutabile in base al gradimento e alla comprensione delle scelte sceniche, gradiente della formazione di un'ideologia comune ove il teatro ne esce ancora come una forma d'arte intellettuale *d'élite*.

Nel tempo gli scenografi che si sono avvicinati, hanno affrontato un lavoro arduo, sopperendo all'assenza della *skênè* in una forma scenica che potremmo definire *teatro totale*, impostando di volta in volta una scenografia contemporanea che desse luogo ai fatti narrati, o che contenesse nel suo "grembo"⁷ l'agire narrativo assecondando la natura del sito.

Gli allestimenti degli ultimi decenni hanno proseguito nel solco tracciato da Duilio Cambellotti, il primo scenografo che si confrontò con questa difficile realtà, in un momento storico in cui il teatro subiva notevoli cambiamenti — e ancora ne avrebbe subiti — su molti fronti: drammaturgico, recitativo, scenografico. Le scenografie supportano il recupero dei testi greci, la cui traduzione è affidata, dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico, ai maggiori grecisti — da Guido Paduano a Giusto Monaco, a Raffaele Cantarella — e a poeti di calibro — da Pasolini a Sanguineti — con il fine di non tradire l'essenza di questo patrimonio letterario. Cambellotti, che curò per 10 edizioni (dal 1914 al 1948) scenografie e costumi, si pose non pochi interrogativi su come affrontare questo luogo e le enormi dimensioni del palcoscenico (l'orchestra è circa 24 metri) che lascia visibili i tagli nella roccia che segnano le fondazioni dell'edificio di età romana.

L'artista modificò da subito il suo modo di operare e portò in scena l'interpretazione della greicità secondo i canoni artistici della sua epoca; anzi, estremamente critico con se stesso, abbandonò l'archeologismo ancora presente nelle prime opere (*Agamennone*, 1914); comunque l'obiettivo non perseguiva la volontà di ricostruire una possibile *skênè* greca — ma giungeva ad una scena modernista⁸, costituita da volumi puri e campiture di colore pieno (*Ifigenia in Tauride*, *Trachinie*, 1933). In questi progetti l'introduzione di rampe e gradinate

⁷ Cfr. D. Cambellotti, citato nella guida della mostra *INDA in scena. Il mestiere di Dioniso: Duilio Cambellotti e le origini*, Siracusa, INDA Fondazione, 2012.

⁸ E. Giliberti, *1914-1934: alla ricerca di un codice visivo*, in E. Giliberti-L. Faraci, *La scena ritrovata. Novanta anni di teatro antico a Siracusa*, Siracusa, Lombardi, 2003, p. 139.

oltre a distribuire il coro ne rende visibile la partitura gestica, favorendo un elemento importante della tragedia che rappresenta la gente comune, la città che sopravvive e va avanti. Tale configurazione spaziale esaltava il movimento dei corpi secondo le teorie di Adolphe Appia; non è un caso che le danzatrici per le prime tragedie al Teatro Greco provenissero proprio dalla scuola di Hellerau (Dresda, 1911), la cui *Festspielhaus* fu progettata dallo stesso scenografo svizzero con Erich Tessenow per Dalcroze (padre dell'*euritmica*), seguendo una configurazione scenica orizzontale nata dall'intersezione di rampe e scale, illuminata a giorno da Alexandre de Salzmann.

Si può immaginare che il pubblico del 1914 si trovasse per la prima volta ad assistere a uno spettacolo classico al Teatro Greco di Siracusa il cui allestimento scenografico, filtrato nelle maglie della modernità, riproponeva stilemi architettonici epurati degli aspetti decorativi, riproponendo esclusivamente l'involuppo delle linee costitutive. Lo stile accattivante che trasuda dai costumi e dalle scene incontrava il gusto dell'epoca e conduceva il pubblico verso un gradimento dello spettacolo. Il progetto dei costumi risente della moda; è proprio questo quel campo produttivo dove è maggiormente visibile la voluta contaminazione operata tra la ripresa di canoni datati e la introduzione di particolari e piccole modifiche che occhieggiano ai *trend* (come li chiameremmo oggi) del momento attuale, restituendo gradevolezza e accettazione attraverso un abile rinnovamento del disegno.

Teatro contemporaneo e greicità

Questo potrebbe essere stato il rapporto del pubblico con questo tipo di spettacolo; ma chi sono gli spettatori di oggi? Quanto conoscono il teatro greco o la ricerca teatrale contemporanea, o le relazioni tra le due cose di volta in volta messe in campo?

Il pubblico attuale non ha visto, per motivi anagrafici, le opere di questi primi anni, ma continua a fare riferimento ad allestimenti "alla maniera greca", alimentando un fraintendimento. Le fonti storiche non ci confortano, poco si conosce della messa in scena greca, se non attraverso pitture vascolari e i pochi documenti del tempo. I testi antichi mettono sempre alla prova registi e scenografi sulla loro rappresentabilità; arduo se non impossibile essere fedeli ad una tradizione di cui ci sono giunte scarse testimonianze. Anche Luca Ronconi individuava come problema fondamentale «il grande lasso storico di dimenticanza» dovuto a «una non continuità di tradizione rappresentativa»⁹;

9 L. Fontana, *Conversazione con Luca Ronconi*, in "Numero unico, XXXVIII Ciclo di Rappresentazioni Classiche", Siracusa, INDA Fondazione, 2002, p. 42.

tuttavia sappiamo che gli avvenimenti erano vissuti dagli spettatori nel proprio tempo e ne ricaviamo ancora vivo il tema spesso perfettamente aderente agli accadimenti contemporanei.

Fondamentale è l'assenza della *skènè*, smontata sotto Carlo V con il rivestimento della cavea, i cui blocchi di calcare in opera quadrata furono riciclati dalle maestranze per la costruzione dei bastioni che dovevano proteggere Ortigia, la parte a cui si era ridotta la città a quel tempo; l'assetto originario del teatro greco di Siracusa è modificato: oggi il luogo ne esalta le vestigia in forma di rudere restituendo uno *spazio neutro* che, perfettamente al passo con le istanze contemporanee del teatro, fornisce infinite possibilità sceniche che possono prendere corpo a partire dalle antiche pietre mimetizzando l'integrazione, o dirompere con elementi di contrasto che pongono la "finzione in evidenza". Questa configurazione, che rende necessario il progetto scenico, di anno in anno, risente del tempo e dell'impostazione della scena contemporanea elaborata dalla ricerca dei gruppi artistici che si avvicendano. Da sempre, dopo la riapertura del Teatro Greco, si è di fatto portato in scena teatro contemporaneo, e non teatro "alla maniera greca", per il quale il pubblico si riferisce a un ricordo di un teatro greco di una recitazione accademica, di magistrali interpretazioni dei grandi attori, anch'essa in un secolo profondamente modificatasi.

È così che questa splendida impronta teatrale, priva di "quarta parete", adagiata sul colle Temenite, propone ogni anno spettacoli per i quali è profuso un arduo impegno e un lungo lavoro creativo e di ricerca. Il pubblico siracusano, veterano del teatro, cresciuto tra le sue pietre, educato sin dalla scuola allo studio della cultura greca e dei classici, mantiene vivo e si tramanda il ricordo di spettacoli memorabili, delle interpretazioni storiche, del successo degli allestimenti scenici che abilmente lo hanno blandito, toccando le corde del ricordo e delle affinità classiche assorbite nell'immaginario.

Un pubblico che però si divide e che, anche se preparato sui testi, vi assiste sempre ricercando il racconto storico e mitologico. Spesso sfugge l'universalità dei temi, che superano l'evento storico rappresentato; la regia tenta di cogliere e trasmettere la condizione umana, il senso esistenziale della tragedia, i grumi delle inimicizie, le relazioni sociali e umane sviluppate anche nella debolezza e nella forza insite nella natura umana. L'attualità dei testi immortali spesso spinge a trasposizioni, a trasferire all'attualità situazioni che i ricorsi storici propongono nella storia dell'umanità.

Al centro delle tragedie ci sono Dei che muovono la vita umana e che, soprattutto oggi, si tramutano in *escamotage* concettuali, incarnando aspetti del pensare, del sentire e dell'agire umano. Dunque la scenografia non cerca il

mimetismo, anzi si orienta verso una ri-mediazione che arricchisca lo sguardo veicolando il messaggio attraverso spazi funzionali che si adeguino alla vastità del teatro: la misura dello spazio che impedisce l'astrazione.

Ma le sperimentazioni, il rinnovo, la reiterazione necessaria e sempre nuova sembra non cogliere l'approvazione del pubblico: il consenso è "sfaccettato"; gli *habituè* vivono nel ricordo del passato, la massa — la maggioranza non si- racusana — se non attratta da nomi importanti e presenti nei circuiti teatrali, giocando la carta della riconoscibilità, prende le distanze dalle scelte innovative, necessariamente lontane da una visione filologica, gridando poi all'azzardo e all'allontanamento da una — non ben definita — tradizione.

Forzature e contrasti verso un'attualizzazione spesso non ripagano, ma la sobrietà e il minimalismo non vanno scambiati per trascuratezza o eretismo. Abdicando a ogni intento di accattivarsi il pubblico, il difficile obiettivo perseguito è far leva sulle azioni educative del teatro, portandolo ad un lento percorso di conoscenza, fornendo codici di accesso per apprezzare scelte contemporanee e necessità poetiche, scardinando i preconcezioni. La scenografia, come la drammaturgia non dovrebbe essere «mai giudicata sulla base di quei segni esteriori di sedicente modernità che solo all'apparenza danno a un'opera lo status di "contemporanea", essendo poi risaputo che la nozione di contemporaneità è essa stessa sottoposta a una mutazione continua talmente rapida che è quasi impossibile — oltre che limitativo — giudicare un'opera "al passo coi tempi" solo perché in possesso di certi requisiti del "qui e ora"». Queste parole sono di Ronconi, prese in prestito da uno dei suoi ultimi scritti, dove esorta il pubblico a divenire accorto e autosufficiente; si auspica che «privo di guida» trovi una sua "rotta" nel testo¹⁰, comprendendone nella violenza delle passioni e nel destino dei personaggi, l'inafferrabile essenza delle tematiche e dei motivi, la potenza archetipa dei personaggi che hanno prodotto nel tempo le numerose riscritture confermandone l'estrema modernità.

Uno scavo analitico dunque è necessario per ri-plasmare il materiale testuale esistente e sottoporlo ad una inevitabile contaminazione nella traduzione, nella regia e nella scenografia.

«Le nostre conoscenze» sostiene Peter Stein «si sono arricchite nel tempo con l'osservazione, ma se non si conoscono in profondità le radici della tragedia, la lingua originale, lo stato di trasmissione del testo dall'antichità fino ad oggi, si comincia troppo presto a sviluppare una maniera che diventa appropriazione dell'opera e sovrapposizione delle proprie ossessioni agli elementi e alle idee

10 L. Ronconi, *Prefazione*, in S. Massini, *Lehman Trilogy*, Torino, Einaudi, 2014, pp.VI-VII.

della tragedia. [...] Allora la cosa più importante è mantenere la distanza da tutti questi testi e, con il supporto di più forme di sapere, sviluppare un concetto che dia la possibilità agli attori di oggi di dare vita a queste opere»¹¹.

Il Nuovo teatro, i cui principi si tentò di delineare nella redazione del Manifesto di Ivrea (1967), aborrisce quel sistema ormai stantio di distribuzione degli spettacoli, soffocato dalle ingerenze politiche e dominato dalle esigenze commerciali legate alla domanda del pubblico, tipicamente borghese, che costituiva l'esercito degli abbonati. Il teatro da allora richiese a gran voce la «creazione di nuove estetiche indipendenti dal dominio del testo»¹²; un teatro capace di progetti sperimentali, di innovazione dei linguaggi come mezzi per restituire interesse e partecipazione attiva del pubblico, differenziato come al tempo dei greci, per classi sociali e per cultura, costituito da «[...] gente diversissima [...] che sceglie però di assistere alla stessa rappresentazione, non per una casualità [...], ma perché ha voluto essere lì, come fatto di consumo, di nutrimento» didattico più che di svago, disposto a riflettere su ciò che vede, a ricevere novità e provocazioni: un teatro «che Pasolini chiamava rito culturale. Il teatro come cosa per tutto il popolo»¹³. Il luogo siracusano si comporta perfettamente secondo l'esigenza comune e sentita del ripensato rapporto tra platea e palcoscenico, tra interprete e pubblico, senza diaframmi con totale coinvolgimento.

È necessario oggi puntare su un nuovo pubblico, recuperare «l'attività dello spettatore e la ricerca di rapporti attivamente dialettici»; attestandosi a storici concetti brechtiani che riguardano la funzione che l'artista assegnava al teatro in rapporto al suo pubblico: «le scelte visive del suo teatro, la purezza del suo spazio drammatico, di un "assoluto reale", sarebbero diventati un importante riferimento, anche formale, per il teatro successivo»; uno spazio concepito per attrarre, anche fisicamente lo spettatore, che nega il suo ruolo di oggetto da contemplare¹⁴.

Un nuovo pubblico, dunque, composto da varie classi e generazioni, dove i giovani sono da sempre quelli che dimostrano maggiore disponibilità e ricettività nei confronti delle novità in ogni campo della cultura.

11 E. Giliberti, *Conversazione con Peter Stein*, in "Numero unico, XL Ciclo di Rappresentazioni Classiche", Siracusa, INDA Fondazione, 2004.

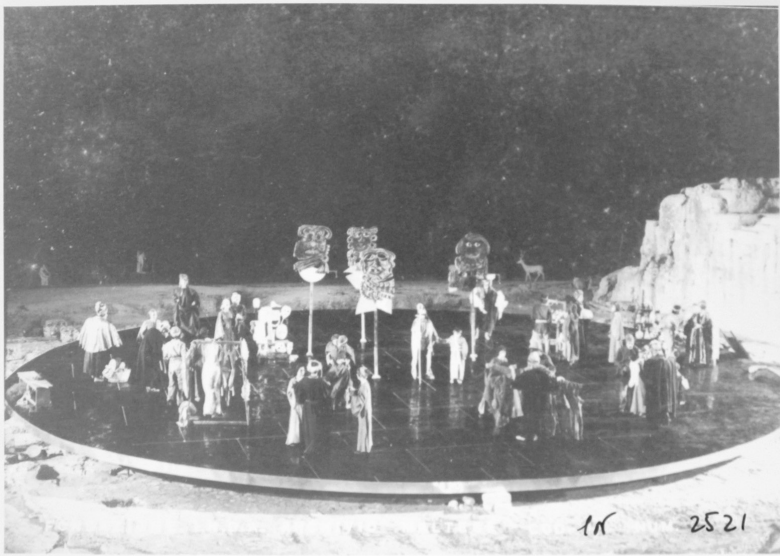
12 F. Perrelli, *Ivrea '67: presbiopia e miopia*, in AA.VV., *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia. 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018.

13 A. Latella, *La relazione con il pubblico*, "Il Patalogo. Annuario del teatro 2005" n. 28, Milano, Ubulibri, 2005.

14 Cfr. «il nuovo progetto culturale» di cui scrive Massimo Castri, citato in A. Malaguti (a cura di), *La scena della contemporaneità. Indagine sulle arti dello spettacolo in Italia e in Europa*, Milano, Franco Angeli, 2009.

Incomprensione o mancata assonanza? Osservazioni su alcuni casi esemplari

Alcuni progetti scenici per il Teatro Greco possono costituire le pietre miliari del cambiamento: “ascoltando” il respiro delle pietre soluzioni non mimetiche sostituiscono l’assenza al completamento, producendo straniamento e astrazione. L’orchestra con la sua forma circolare è la porzione di spazio che informa la maggioranza dei recenti allestimenti. Giorgio Panni vi costruì un disco specchiante tra i ruderi, portando le azioni, tra doppiezza e ambiguità, su un praticabile *site specific*: la palude acherontea per le memorabili *Rane* di Roberto Guicciardini (1976). Probabilmente la magistrale interpretazione di Tino Buazzelli affascinò il pubblico al punto che questo non lamentò l’apparente vuoto scenico lasciato da questa soluzione innovativa, integrata e non invasiva, priva di finalità narrative.



Le rane di Aristofane, regia di Roberto Guicciardini, scena di Giorgio Panni, Teatro Greco di Siracusa, 1976, foto Archivio Fondazione INDA.

La scenografia difficilmente costituisce elemento di critica; né la stampa né il pubblico ne parlano; quest’ultimo forse non ne è colpito o a volte non possiede strumenti per valutarne l’efficienza e la coerenza. I costumi lasciano un segno più profondo perché la maggioranza degli spettatori segue con lo sguardo gli attori nei loro movimenti e ciò che indossano diviene fonda-

tale memoria; forse perché sui costumi si costruiscono aspettative legate ad una sorta di iconografia sedimentata. La scena assume il ruolo di spazio che accoglie, che rende possibile l'agire, e tranne in casi eclatanti dove la presenza è schiacciante e monumentale, generalmente non desta un apprezzamento condiviso, anzi passa inosservata.

Il titolo della tragedia sicuramente crea un *appeal*: le tragedie più famose ed amate sono attraenti e producono consenso già nella sola scelta. Opere meno rappresentate, che nei secoli hanno subito meno riscritture anche nel teatro, sono sicuramente più a rischio per la loro minore popolarità. Sono scommesse che l'INDA porta avanti attraverso una politica che associa titoli, attori e registi, cercando di sviluppare la ricerca e la sperimentazione; relativamente ai titoli meno conosciuti gioca la carta del nome famoso: garanzia di un buon prodotto ma anche richiamo di pubblico.

Caso emblematico *Trachinie* di Sofocle: messa in scena nel 1980, era stata rappresentata solo una volta nel 1933 con le scene di Duilio Cambellotti; si puntò su nomi eccezionali: lo sguardo innovativo del regista Giancarlo Cobelli, una traduzione «tutta sostanza» in un «prevalente tono mediano» di Umberto Albini e Vico Faggi, una eccezionale Valeria Moriconi nel ruolo di Deianira che, beniamina del pubblico, raccoglierà da sola lodi concordi. Queste scelte operate da Giusto Monaco, in un momento in cui l'INDA procedeva verso «una fase di rinnovamento delle messe in scena, con i rischi che ciò comporta, ma anche con l'immissione di forze ed idee stimolanti», costituivano l'inizio di un *work in progress* dal quale l'istituto attendeva remunerazione attraverso «l'emergere di una linea che qualificasse per pienezza culturale e trasparenza artistica il lavoro scenico»¹⁵. Questo programma non bastò ad appagare il pubblico, sorpreso impreparato da una impostazione scenica d'avanguardia che, nell'intento di una «finzione in evidenza» rese visibili a scena aperta il montaggio e lo spostamento di alcuni elementi. La scenografia affidata a Paolo Tommasi produsse non poche critiche: un «gigantesco drappo di stoffa grigia, come un mare di fango»¹⁶; «un grande piatto lavico»; «una Tessaglia tutta rughe e crepe e anfratti, quasi una landa lunare»¹⁷; una superficie dalla «consistenza grumosa e argillosa, seminata di utensili primitivi e di corpi immobili confusi con la terra»¹⁸. Il coro, «[...] le fanciulle di Trachis, è invece formato

15 O. Bertani, *Le Trachinie di Sofocle al Teatro greco di Siracusa. Un mondo senza speranza*, in "Avvenire", 4 giugno 1980. Materiale gentilmente concesso dal Fondo di documentazione del Centro Studi e Attività Teatrali Valeria Moriconi di Jesi.

16 L. Romeo (*Il Tempo*, Roma) in "Rassegna stampa", "Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro antico", vol. LI, Siracusa, Archivio AFI, 1980.

17 G. Davico Bonino (*La Stampa*, Torino), *ivi*.

18 S. Colomba, *Le Trachinie al Teatro Greco di Siracusa. Le fatiche di Deianira. Il regista Giancarlo Cobelli ha puntato eccessivamente sugli effetti scenografici. Una traduzione che ha reso più difficile il lavoro degli attori*, in "Il resto del

da un gruppo di donne un po' gaglioffe, disarmoniche, itteriche e striscianti come se la *statio erecta* non fosse il segno primario dell'abitatore della terra del Logos»; su esse si è esercitata un'ipotesi di lavoro musicale condotta da Salvatore Sciarrino che, «tra colta sgradevolezza di suoni» e «cancellazione dell'udibilità», le rende preda ad «un'agitazione isterica e una confusione sonora, che alla lunga annoiano»¹⁹.

La recitazione “troppo urlata” sulla scena portava la lingua poetica a frastagliarsi, con toni variabili tra afasia e canto, che tendevano al silenzio per poi aggredire all'improvviso con violenza. Questa immersione totale nell'innovazione, pur se perfettamente misurata, destò notevoli perplessità e sollevò non poche polemiche.



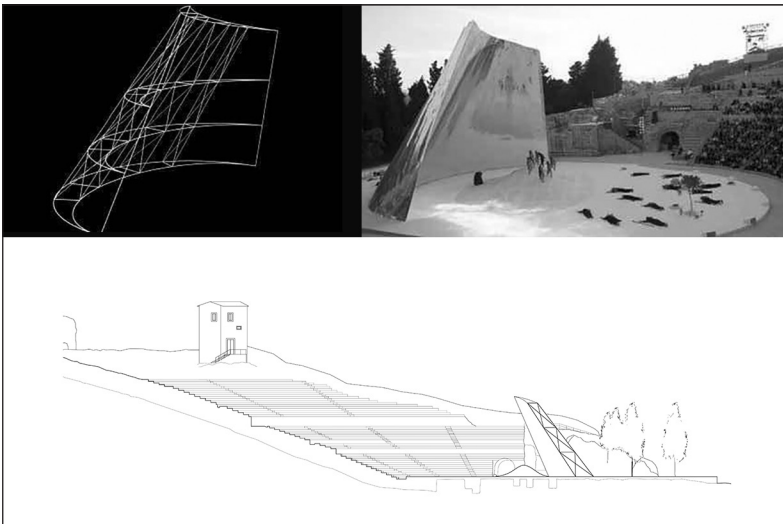
Trachinie di Sofocle, regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Paolo Tommasi, Teatro Greco di Siracusa 1980. Foto concessa dal Fondo di documentazione del Centro Studi e Attività Teatrali Valeria Moriconi di Jesi.

Diviso il pubblico anche per le più recenti scenografie degli architetti Massimiliano Fuksas e Rem Koolhaas, il cui coinvolgimento sembrerebbe con-

Carlino”, 1 giugno 1980. Materiale gentilmente concesso dal Fondo di documentazione del Centro Studi e Attività Teatrali Valeria Moriconi di Jesi.

19 Bertani, *Le Trachinie* cit.

fermare la strategia vincente dell'archi-star. Il primo propone un "totem con valenza acustica specchiante", che fornisce la fruizione globale del teatro nel ribaltamento dell'apparato coreutico. Un'installazione che ambirebbe ad annullarsi riflettendo suono, attori e pubblico, la cui ombra dovrebbe essere più incidente dello stesso oggetto: si cerca, senza successo di perseguire un'idea di astrazione. Nel progetto originale questo «abbraccio cavo, verginale, specchiante», dove si concretizza il doppio luogo/pubblico, era pensato ruotante, per un'idea di scena dinamica. Invece, costruita fissa per motivi di sicurezza accolse le tragedie del 2009 imposta ai registi in una difficile ricerca di affinità: Krzysztof Zanussi vi trovò coerenza per la sua *Medea* "interiore e introspettiva", Daniele Salvo cercò un "ossimoro" tra il fantasma della guerra esterna, e l'immobilità di Colono (*Edipo a Colono*)²⁰.



Medea di Euripide, regia di Krzysztof Zanussi/*Edipo a Colono* di Sofocle, regia di Daniele Salvo, scena di Massimiliano e Doriana Fuksas, Teatro Greco di Siracusa, 2009, rielaborazione grafica del progetto di Giovanni Caleca, 2018.

Koolhaas concepì un "dispositivo di percorrenza" generato dalla geometria del teatro, una macchina scenica neutra in grado di adattarsi alle necessità delle tre rappresentazioni del 2012: *Prometeo*, *Baccanti* e *Uccelli*. «Il palcoscenico è una tribuna rotante a base circolare adattabile a diverse configurazioni [...], accompagna l'entrata in scena degli attori, è divisa in due parti uguali che

²⁰ Cfr. G. Norcia, *Conversazione con Krzysztof Zanussi* e A. Sterrantino, *Conversazione con Daniele Salvo*, in "Numero unico, XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche", Siracusa, INDA Fondazione, 2009.

si aprono o schiudono svelando spazi inaspettati, ruota diventando il fondale in movimento dello spettacolo»²¹ in uno schema che riporta al *Total Theater* di Gropius. Una estensione del *diazoma* rende ambigua la destinazione degli spazi tra pubblico e attori; una gradinata lascia disporre il coro delle danzatrici del *Martha Graham Dance Company*, elemento che attraendo il pubblico lo distrae da quel carattere provvisorio delle impalcature in ferro.



Prometeo di Eschilo, regia di Claudio Longhi, impianto scenico di Oma*Amo/Rem Koolhaas, Teatro Greco di Siracusa, 2012, foto Franca Centaro, Archivio Fondazione INDA.

Il regista Claudio Longhi (*Prometeo*), pur apprezzando la scena imposta, sente comunque l'esigenza di sopperire a questa neutralità e, inseguendo il «tema dello sguardo», concepisce un Prometeo legato ad una lastra specchiante, mobile su un carrello, che restituisce una «lente per penetrare nella realtà, per penetrare in un corpo tramite un'alternanza di primi piani o di campi lunghi, [...] di visioni di dettaglio e di insieme, assecondando al massimo il meccanismo dello sguardo dello spettatore a teatro»²².

Per chiudere emblematica in senso opposto è l'edizione dell'*Orestide* nella traduzione di Pasolini affidata a Pietro Carriglio. Il regista, anche scenografo e costumista dell'intera triade di Eschilo, concepisce una monumentale scenografia molto apprezzata dal pubblico, che tradisce le giuste indicazioni fissate

21 OMA*AMO Rem Koolhaas, *La scenografia*, in "Numero unico, XLVIII Ciclo di Rappresentazioni Classiche", Siracusa, INDA Fondazione, 2012, p. 31.

22 D. Sacco, *Conversazione con Claudio Longhi*, ivi, p. 50.



Orestide di Eschilo, traduzione di Pier Paolo Pasolini, regia, scena e costumi di Pietro Carriglio, Teatro Greco di Siracusa, 2008, foto Archivio Fondazione INDA.

da Giusto Monaco: sulle pagine de *La Sicilia* (27 giugno 1980) riportava, quasi a difesa per *Trachinie* di Cobelli: «il nostro non è più il tempo di costruzioni faraoniche con palazzi, scalinate e muraglioni in polistirolo e cartapesta, che nascondono e mortificano il monumento archeologico», per il quale va usata «misura e discrezione» per una piena fruizione.

Carriglio riempie la scena di architetture «tra Piacentini e De Chirico»²³, «tra Babilonia e i templi Incas»²⁴. «Immaginate — scrive Rita Sala su *Il Messaggero* — [...] il palazzo della Civiltà e del Lavoro, nel cuore dell'EUR romano. Immaginate che una saetta separi un largo brandello, in forma di triangolo rettangolo, dal resto dell'edificio. La base maggiore poggia al suolo; sull'ipotenusa corre, da terra fino al sole, una scalinata immane candidissima. A fianco un'alta torre cilindrica (citazione del Piacentini della Stazione Termini) si lascia percorrere da una scala in ampie spire anch'essa bianca. Le misure? Intimidenti: 15 metri l'altezza della costruzione, 6 metri l'ampiezza della scalinata. Tre teorie di gradoni ad emiciclo, separati da corridoi, "spingono", infine, lo spazio scenico verso la cavea. [...] Un universo

23 M. D'Amico, *Com'è eclettico l'Eschilo stile EUR*, "La Stampa", 14 maggio 2008, Archivio AFI.

24 E. Groppoli, *Carriglio inventa una magica Oresteia*, "Il Giornale", 27 maggio 2008, Archivio AFI.

alla De Chirico che fatiscante riunisce l'arcaica maestà della Grecia eschilea con il percorso pasoliniano che dalla stazione romana, passando per l'EUR, fila verso la fatale Ostia (sabbia bianca sulla superficie dell'orchestra, *n.d.r.*) dove il poeta trovò la morte»²⁵. Le ricreate e ridondanti *Piazze d'Italia* hanno trovato pieno consenso nel pubblico²⁶.

25 R. Sala, *Eschilo fa giustizia*, "Il Messaggero", 28 aprile 2008, Archivio AFI.

26 Ringrazio Emanuele Giliberti per gli utili confronti e Elena Servito per la indicazioni durante la ricerca condotta nel vasto archivio INDA.

Ridere è populista? La politica nella commedia cinematografica, tra vecchie figurine e nuove, spaventose maschere

di Chiara Grizzaffi

Non andrebbe nemmeno ricordato come la commedia italiana, produzione popolare per eccellenza, venga spesso considerata come un genere cinematografico in grado di restituire con grande precisione — pur declinandoli in chiave grottesca, ironica, qualche volta più sobriamente realistica — i tic, gli umori, le paure, le ipocrisie e le meschinità dei ceti popolari, della buona borghesia, degli *outsider* o degli uomini di potere. Se la commedia è sostanzialmente democratica, insomma, nello scegliere i propri bersagli, è innegabile però che i politici siano fra le vittime privilegiate dello sguardo deformante e impietoso della macchina da presa e di un meccanismo, quello comico, che si nutre di iperboli, di paradossi, di rovesciamenti, e perciò è tanto più indicato a portare alla ribalta il retroscena del potere. La maschera del politico ipocrita, “intrallazzone”, pronto a ogni sorta di nefandezza ha una lunga tradizione nel nostro cinema: si pensi all’episodio de *I mostri* (Dino Risi, 1963) intitolato, significativamente, *La giornata dell’onorevole*, in cui un politico talmente religioso e morigerato da soggiornare addirittura in un monastero — allusione a una sua appartenenza al partito democristiano — riesce senza compromettersi a impedire che si denunci un appalto truccato; o a *Vogliamo i colonnelli* (Mario Monicelli, 1973), satira sferzante sul terrorismo eversivo e la minaccia del colpo di stato chiaramente legata al clima degli anni di piombo; o ancora a certe rappresentazioni di Tangentopoli che, pure quando vengono traslate in un contesto storico distante come quello dell’antica Roma (S.P.Q.R. - 2000

e *½ anni fa*, Carlo Vanzina, 1994) restano facilmente riconoscibili. Di contro, certe maschere comiche che rappresentano, invece, il cittadino, l'uomo comune, sono caratterizzate dal disinteresse quando non da una palese sfiducia nei confronti delle istituzioni. Pensiamo a un personaggio estremamente popolare come Fantozzi: vessato dai padroni, umiliato da superiori e colleghi, il povero impiegato che non aveva trovato conforto nella fede comunista negli anni '70 (*Fantozzi*, Luciano Salce, 1975) finisce per impazzire, poco meno di dieci anni dopo (in *Fantozzi subisce ancora*, Neri Parenti, 1983), di fronte al moltiplicarsi delle sigle e dei volti che affollano i teleschermi durante la campagna elettorale. In stato semiallucinatorio, si convince che nessuno fra i vari Spadolini, De Mita, Almirante, Craxi o Andreotti ha davvero a cuore le sue sorti, e il giorno delle elezioni opta per l'unica forma di protesta possibile ai suoi occhi: entra in cabina elettorale e tira lo sciacquone.

Ma se il politico in grisaglia della prima repubblica si prestava moltissimo alla caricatura e alla messa alla berlina liberatoria, la crescente mediatizzazione della politica, unita all'affacciarsi sulla scena di personaggi che ne hanno alimentato e cavalcato la spettacolarizzazione, rischia di disinnescare le armi a disposizione della commedia. Già una figura come quella di Berlusconi, con il suo istrionismo, il suo continuo ricorso a una forma comica come la barzelletta per sedurre l'elettorato, sembra poter essere raccontata solo, per contrasto, in forma drammatica o grottesca (*Il caimano*, Nanni Moretti, 2006; *Loro e Loro 2*, Paolo Sorrentino, 2018). Ma è con la comparsa di Grillo sulla scena politica che avviene il cortocircuito definitivo, come scrive Luisella Farinotti nel 2013 quando il Movimento 5 Stelle raggiunge il suo primo, importante risultato alle politiche:

Grillo uomo politico è un narratore dell'assurdo quotidiano, un analista della dimensione esilarante che ha assunto la nostra realtà. La sua forza comunicativa è soprattutto nella derisione, nell'abbassamento dell'avversario, e si organizza su abili strategie spiazzanti, con continui ribaltamenti di attese [...], giochi di parole, freddure, e tutto il repertorio di un istrionismo evidentemente efficace, di questi tempi, in questo clima culturale e nel nostro paese. Abile intrattenitore, capace, come i comici della commedia dell'arte, di adattare i canovacci imbastiti dai suoi autori al pubblico della serata, come al linguaggio della rete, ai suoi tempi veloci, alle sue logiche per *slogan*, alla sua semplicità evidente, Grillo è l'animatore, nel senso pieno del termine, del movimento, il suo volto e la sua identità, al punto che si parla quasi esclusivamente di lui per comprendere l'intero fenomeno¹.

Un istrionismo, quello di Grillo, che Farinotti definisce "populista" perché si manifesta nel carisma di un *leader* che si cimenta perfino in certe grandi

¹ L. Farinotti, *L'isteria populista: maschere e forme dell'istrionismo politico al cinema*, "Compol" 1 (gennaio-aprile) 2013, pp. 163-164.

imprese à la Mussolini (la traversata dello Stretto di Messina), nel disprezzo assoluto dei politici di professione e in un costante ricorso all'invettiva come forma espressiva e, di nuovo, comica².

La commedia degli anni dieci del Duemila sente il “vento del cambiamento”, annusa la deriva populista e prova a trasporla sullo schermo, proponendo maschere politiche sempre più sinistramente caricaturali o, viceversa, raccontando di improbabili successi di politici improvvisati, di uomini comuni che riescono a far il bene della società. Di qui l'approdo al grande schermo del personaggio di Cetto Laqualunque (Antonio Albanese), un politico calabrese corrotto che non tenta neppure di celare i suoi bassi istinti, ma li traduce in *slogan* da campagna elettorale. A Cetto fanno da contraltare figure come quella interpretata da Claudio Bisio in *Benvenuto Presidente*: ritrovatosi per caso a rivestire la massima carica dello Stato, lo sprovveduto Peppino (questo il nome del personaggio) finisce per fare scelte che riportano la speranza e la fiducia nel Paese.

A ben vedere, queste due caratterizzazioni antitetiche prefiguravano, in fondo, due aspetti chiave di come l'attuale compagine politica al potere tende a rappresentarsi: l'aggressività, l'arroganza e il machismo da un lato, l'ingenuità e la mancanza di esperienza politica come sinonimi di onestà dall'altro. Di fronte a questo nuovo soggetto *monstre* creato dalla politica nostrana, però, perfino il cinema sembra arretrare. Le cronache, del resto, sono zeppe di vicende paradossali che perfino il più ardito degli sceneggiatori faticherebbe a concepire: da quella degli operai assunti in nero dal padre di Di Battista alla saga della mancata restituzione, da parte di diversi deputati, dei rimborsi elettorali che il Movimento si è autoimposto, dall'ex-marito di Cécile Kyenge che si candida tra le file della Lega — un partito nel quale ci sono alcuni politici accusati di aver gravemente insultato la sua ex moglie — ai *selfie* intimi di Salvini. Così anche quella che si potrebbe definire un'*instant comedy* che per la prima volta fa nomi e cognomi di politici in carica, *Natale a 5 Stelle* (Marco Risi, 2018), finisce per tradire le attese. Ambientata a Budapest, l'ultima fatica dei fratelli Vanzina (girata da Risi per via della malattia e poi della scomparsa di Carlo) ha come protagonista un premier-fantoccio, interpretato da Massimo Ghini, costantemente impegnato in faticose telefonate di mediazione fra Salvini e Di Maio, e per di più deciso a iniziare una relazione con una deputata del PD. Il riferimento al governo gialloverde e a Conte è esplicito, non una semplice allusione, ma ben presto il film abbandona la satira politica per

2 Ivi, p. 164. Sulla comicità della barzelletta e dell'invettiva, e sui loro rapporti col cinema, si veda anche G. Canova, *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Monza - Brianza, Sagoma, 2016. Sempre a Canova si deve, inoltre, una disamina dei rapporti fra cinema e potere in *Divi duci guitti papi caimani. L'immaginario del potere nel cinema italiano*, da Rossellini a *The Young Pope*, Milano, Bietti, 2018.

trasformarsi in un'innocua *pochade* d'altri tempi: la distanza geografica (una Budapest che sembra l'equivalente di certe corti europee dei film di Lubitsch), il ripiegamento nelle disavventure sentimentali dei suoi personaggi e il ricorso a una comicità fisica (svenimenti, botte in testa) disinnescano molto rapidamente la portata "esplosiva" dei riferimenti politici presenti nel film.

Se, insomma, un immaginario comico che tenti di replicare, di imitare la realtà politica del Paese rischia inevitabilmente di non tenere il passo con quanto di grottesco, di surreale, di tragicomico i *media* ci raccontano quotidianamente, allora tanto vale guardare al passato, al grande rimosso della storia italiana, e resuscitare il *leader* populista per eccellenza, Benito Mussolini. È quanto fa Miniero in *Sono Tornato* (2018), commedia che immagina le conseguenze del ritorno del dittatore nell'Italia di oggi. Col suo misto di machismo, crudeltà, smarrimento e apparente ignoranza delle logiche di funzionamento della politica di oggi, il Mussolini di Massimo Popolizio è la sintomatica, terrificante effigie del nuovo populismo che avanza.

Se questo è il popolo... Il plausibile ritorno sulla scena di Hitler e Mussolini in *Lui è* *tornato* e *Sono tornato*

di Elena Gipponi

Nei due film gemelli *Lui è tornato* (*Er ist wieder da*, David Wnendt, 2015) e *Io sono tornato* (Luca Miniero, 2018), il prodigioso e inspiegabile ritorno in vita e in attività — rispettivamente, nella Germania del 2014 e nell'Italia del 2018 — dei due dittatori più celebri del secolo scorso, sembra nelle scene d'apertura soprattutto il pretesto per innescare il tipico meccanismo di straniamento e di relativizzazione dello sguardo. Come nelle *Lettere persiane* o, per rimanere più vicini al nostro paese e al nostro cinema, in *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano, Adolf Hitler e Benito Mussolini (interpretato da Massimo Popolizio) si aggirano per le strade, appunto, come degli stranieri venuti da lontanissimo, forse addirittura da un altro pianeta, come sembrerebbero far ipotizzare le riprese aeree, altissime tra le nuvole, con cui entrambi i film si aprono. La distanza storica apparentemente siderale da cui provengono i protagonisti consente infatti loro di guardare con occhi nuovi e vergini il presente e di svelarne così alcune manie, ad esempio l'ossessione gastronomica, evidentemente condivisa da tedeschi e italiani, che ha portato a un'occupazione in forze dei palinsesti televisivi da parte di cuochi e programmi di cucina.

Proprio la lontananza nel tempo, tuttavia, diventa nel finale un alibi. A sostenerlo sono i due personaggi femminili omonimi e quasi del tutto sovrapponibili, Katja/Katia Bellini, caporedattrici dell'emittente televisiva privata MyTv e responsabili del dilagante successo mediatico di Hitler/Mussolini, che, creduto uno stravagante comico che non esce mai dal suo ruolo, è divenuto nel

frattempo un divo del piccolo schermo. Interrogate polemicamente in merito all'immoralità insita in quella che di fatto è un'operazione di sdoganamento del nazismo/fascismo («La gente lo ama perché è d'accordo con quello che dice, non perché fa ridere!», protesta una delle poche voci fuori dal coro), le due Bellini forniscono praticamente la stessa risposta: «È da più di settant'anni che rielaboriamo quello che è accaduto! I ragazzi a scuola non ne possono più di studiare il Terzo Reich...», minimizza la tedesca Katja, cui fa eco la Katia italiana (Stefania Rocca), che liquida la questione con un lapidario: «Parlare di fascismo dopo più di settant'anni è fuori moda».

In realtà, i due film, e ancor prima il romanzo *Lui è tornato* (2012) di Timur Vermes da cui le due sceneggiature sono tratte, intendono dimostrare la preoccupante continuità con quel passato solo a prima vista remoto. Dopo lo smarrimento iniziale, infatti, sia Hitler sia Mussolini ricostruiscono grazie a una lettura compulsiva di settimanali e quotidiani le principali coordinate della contemporaneità e della cronaca politica. Decisi a riprendere il loro delirante progetto politico da dove l'avevano interrotto, intraprendono un viaggio *on the road* in lungo e in largo per i rispettivi territori nazionali, da Berlino ad Amburgo, dalla Baviera all'isola di Sylt, e, per l'Italia, dal quartiere romano Esquilino al mercato centrale di Firenze, da piazza Gae Aulenti a Milano ai Quartieri Spagnoli di Napoli. L'obiettivo del viaggio è incontrare il popolo, interpellarlo, invitarlo a esprimersi al fine di sondarne gli umori e i valori. Quella dei due redivivi dittatori è un'indagine sul campo, un'operazione di ascolto finalizzata al raggiungimento di una conoscenza profonda dei tedeschi e degli italiani, dei loro sogni e bisogni (consoci e non), preliminare alla riconquista del loro consenso politico. E le dichiarazioni che raccolgono sono un catalogo di qualunquismi e di falsi sillogismi che vanno dal «Non voto, tanto non cambia mai niente» al «È tutto un magna magna», dal «L'italiano non ha voglia di lavorare» all'immagine degli immigrati col telefonino e la tuta Nike, fino all'auspicio di ricostruire i *lager*... Il Führer e il Duce scoprono così che i rispettivi paesi non sono poi tanto cambiati, ma che anzi, sotto la superficie iper-tecnologizzata del presente, covano in realtà la stessa apatia politica e lo stesso senso di impotenza e insicurezza che i dittatori avevano saputo cavalcare negli anni '20 e '30 del Novecento. Tutto sommato — riconosce Hitler — se il popolo è uno strumento musicale, anche quello del Duemila è piuttosto semplice “da suonare”.

L'effetto grottesco di questo sondaggio è tra l'altro amplificato dall'evidente “verità” del girato: le interviste non sono rilasciate da attori, ma da veri italiani e tedeschi che hanno acconsentito a esprimere, davanti a una videocamera, la propria opinione sulla classe politica e su alcuni temi caldi del dibattito

pubblico, cosicché il film di finzione, che contiene un *mockumentary* (un finto documentario), finisce con l'ibridarsi con il documentario *tout court*.

Se Hitler e Mussolini sono i mattatori indiscussi dei due film, a fare loro da spalla comica è proprio il regista del finto/vero documentario, il lunare Fabian Sawatzki in *Lui è tornato* e il più cialtronesco Andrea Canaletti (Frank Matano, *youtuber*, poi attore e volto televisivo) in *Sono tornato*, i quali decidono di imbarcarsi in questa impresa se non proprio per vincere il festival del cinema di Berlino almeno per poter riavere il posto di lavoro presso la redazione di MyTv. Riusciranno nell'intento solo se il materiale che filmeranno sarà giudicato valido dai loro superiori. Sembra la trama di un celebre film di Buster Keaton del 1928, *The Cameraman*, che dietro le *gag* e la comicità *slapstick*, sviluppa anche una raffinata riflessione teorica sul cinema e sui possibili usi delle immagini in movimento. In effetti, anche i due film qui analizzati fanno delle immagini e dei *media* (quelli di massa — stampa, TV, cinema, perfino l'editoria letteraria nel film tedesco — e quelli "sociali") un autentico terzo protagonista, l'impre-scindibile soggetto che, appunto, *media*, mette in comunicazione e in connessione il popolo con il suo aspirante *leader*. È questo infatti il nuovo terreno dello scontro politico: come nota acutamente il Duce di Popolizio, nella fucina creativa di MyTv si parla il linguaggio della guerra (impero TV, formazione, strategia, allineamento...) e si combattono battaglie a colpi di *share*, di "percentuali d'ascolto", come autarchicamente preferirebbe definirle Mussolini. Se da un lato la lingua italiana è sempre più ibridata con altre lingue, soprattutto l'inglese, gli italiani sembrano d'altro canto aver dimenticato, insieme al congiuntivo, il significato letterale e ben poco equivocabile di alcuni termini fondamentali, quale quello di "dittatura": uno degli intervistati si dichiara favorevole a una «dittatura libera, una dittatura non troppo dittatura, massimo due partiti!», e ritroviamo uno scambio analogo in *Lui è tornato* a proposito dell'interpretazione del termine — nientemeno — "democrazia" proposta da Hitler, una democrazia in cui «è uno solo a decidere».

In un mondo in cui tutto sembra essere diventato relativo, interpretabile, in un paese (Germania o Italia non fa molta differenza) che sembra aver perso la memoria, le uniche a ricordare gli orrori della Storia sono, eloquentemente, due vecchiette dementi di origine ebraica che subirono le persecuzioni razziali messe in atto dai due dittatori. Nonostante l'Alzheimer, a loro basta uno sguardo per riconoscere con assoluta certezza nei due figurati in divisa che si ritrovano in casa i veri Hitler e Mussolini e per cacciarli senza la minima esitazione. Di lì a poco, invece, nell'agone mediatico si celebrerà la loro riabilitazione, che nel film di Miniero prende perfino la forma di un perdono pubblico e collettivo organizzato secondo i canoni della TV verità. L'atto gravissimo e

insostenibile che il popolo (e l'*audience*) italiano alla fine perdona al Duce non è una delle tante azioni criminali perpetrate durante il ventennio fascista, ma l'uccisione di un cagnolino con un colpo di pistola, avvenuta qualche tempo prima apparentemente senza conseguenze.

I due film, attraverso il registro della commedia e della satira, mettono insomma in scena il fondato rischio che nuove forme autoritarie di potere ritornino dal passato e trovino nella xenofoba confusione politica di oggi un terreno fertile per attecchire di nuovo, per rimanere. Entrambi i film, non a caso, si concludono con una sorta di parata, una successione di *camera car*, di riprese effettuate da un'automobile in movimento da cui Hitler e Mussolini salutano festanti la popolazione plaudente. Non è più il punto di vista aereo, esterno, lontano, dell'apertura del film, ma una visione da terra, del tutto interna e vicina al mondo che è stato messo in scena. Una scelta che ci dice anche con i mezzi del linguaggio cinematografico che "loro" non sono altrove, ma qui in mezzo a noi, che sono parte di noi.

Petrolini nostro idiota

di Massimiliano Civica

Ettore Petrolini credeva profondamente nell'eguaglianza, per lui gli uomini erano veramente e naturalmente tutti uguali: tutti imbecilli, lui per primo. È questo, probabilmente, il “segreto di Pulcinella” della sua arte. Lo aveva capito tra i primi Pietro Pancrazi che (in un articolo in cui polemizzava con i Futuristi che pretendevano iscrivere Petrolini tra le loro fila) di lui scriveva:

Il segreto di Petrolini, come tutti i grandi segreti, è stato assai semplice. Petrolini ha avuto il coraggio di essere idiota, apertamente, liberamente e allegramente idiota; più idiota che poteva. E c'era in realtà — e forse c'è ancora — tutta una letteratura che tende segretamente all'idiozia come a una suprema liberazione, senza tuttavia avere il coraggio delle ultime risoluzioni. Petrolini invece questo l'ha avuto; e, perciò, egli ha ora il diritto di figurare come un modello e un maestro tra quelli che forse credevano di nobilitarlo accogliendolo come compagno. È invece ancora lui che può insegnare agli altri.

Petrolini dunque artista dell'idiozia. Ma qual era il suo modo di essere idiota, la specificità della sua idiozia? O, per dirla con Pancrazi, quali erano le ultime risoluzioni che Petrolini ha avuto il coraggio di intraprendere sul cammino dell'idiozia?

Io credo che, queste sue risoluzioni, siano fondamentalmente due.

1. Petrolini *primus inter pares* degli idioti

Petrolini non si tirava fuori dalla mischia dell'idiozia, si considerava un idiota tra gli idioti. Tra il Petrolini creatore di macchiette e il soggetto delle sue macchiette non c'era scarto critico: egli, cioè, non metteva parodisticamente

alla berlina gli altri ponendosi al riparo di un piano d'intelligente distacco. In lui, insomma, non c'era alcun *pathos* della distanza tra chi fa parodia e chi è oggetto di parodia.

Oggi giorno la satira è spesso autoindulgente, tronfia della propria intelligenza, piena di un senso di superiorità rispetto alla vittima di turno dei suoi strali. Vediamo infatti comici che, mentre fanno il verso a qualcuno — uomo della strada, politico o personaggio famoso che sia — al contempo, uscendo per un attimo dalla parte, ammiccano in tralice al loro pubblico (di riferimento), come a dire: «Noi sappiamo che questo qui è scemo, mentre lui non ha coscienza di essere ignorante e imbecille, per questo noi ridiamo di lui».

Petrolini invece non voleva essere più intelligente degli altri, anzi si autodenunciava imbecille tra gli imbecilli. Così, ad esempio in *Gastone*, mettendo alla berlina il tipo dell'attore di varietà (e, dunque, sé stesso), affermava di essere «vuoto, senza orrore di sé», si descriveva come colui che era condannato a fornire «le tre ore di buonumore, il ridere, ridere, ridere!». Alla folla che riempiva i teatri per applaudirlo, Petrolini si mostrava — affacciandosi dietro la macchietta di quell'imbecille di *Gastone* — per quell'imbecille che egli stesso era; perfettamente conscio e soddisfatto della funzione che era chiamato a svolgere: quella di un fantoccio senza orrore di sé che si dimena e “fa le facce” sulla scena per fornire agli spettatori le loro tre ore di buonumore. Prendere in giro prendendosi in giro: imbecille lui che mostra la sua vacuità e imbecille il pubblico che, per vedere quella vacuità, paga.

Per questo suo mettersi allo stesso livello esistenziale di imbecillità del suo pubblico, quello stesso pubblico gli era grato e lo riconosceva come un suo rappresentate ed amico.

Scrive lo stesso Petrolini:

[...] perché in fondo in fondo il pubblico li ama i propri zimbelli, e talvolta li ammira e li stima; e ne assapora certe sentenze apparentemente scipite. Li ama e li stima perché senza saperlo riconosce in essi ancora una volta sé stesso; perché sente che posseggono quella sublime idiozia che è la sola intelligenza capace di trionfare su certi problemi insolubili e di rispondere a certe domande.

L'idiozia come bene comune contro certi problemi insolubili. L'idiozia come porto franco, asilo e sospensione dall'obbligo, non di trovare un senso per la vita e la morte, ma dall'obbligo di dover scegliere tra il senso e il non senso, di dover schierarsi o per il senso o per il non senso.

2. Il fine ultimo dell'idiozia è l'idiozia

Dietro la maschera del giullare si nasconde il filosofo. Dietro la maschera di Fortunello c'è sempre e solo un idiota. Il coraggio più estremo di Petrolini è stato quello di vedere nell'idiozia un fine, non un mezzo. Di fronte alle doman-

de insolubili lui risponde con un'idiozia, ovvero respinge la domanda al mittente. La sua idiozia è assoluta, totalizzante, non ammette che la si metaforizzi, che vi si cerchi o veda qualcosa dietro o oltre.

In fondo, tra il nichilista che proclama il non senso della vita e il fedele che invece lo afferma, c'è una parentela: entrambi credono in una dialettica, entrambi prendono posizione, entrambi hanno certezze; di fatto, affermando che c'è o non c'è senso, essi rimangono all'interno del "senso comune". Per essi *tertium non datur*, mentre Petrolini è l'alfiere di una personalissima terza via: la sua idiozia è un bordeggiare costante tra senso e non senso, tra vuoto e pieno, senza mai pendere da una parte o dall'altra. È il rifiuto, titanico se vogliamo, di prendersi la briga di mettersi a cercare un senso (o un non senso). Petrolini, letteralmente, non se ne occupa, perché l'idiozia è al di là del "senso comune", perché lui è imbecille, e l'imbecillità è l'unica risposta che salva da chi si e ti pone domande. Ascoltiamo ancora:

La cretineria dei miei Salamini non ha nessun dovere di essere intelligente, cioè di cercare una ragione intelligente dove questa non esiste.

[...] Perché sì.

Ecco la vera, l'unica ragione.

Perché?... Perché sì.

UN PROFESSORONE: Perché la terra gira?

SALAMINI: Perché sì.

UN SECONDO PROFESSORONE: Perché la lira italiana vale meno di quella francese?

SALAMINI: Perché sì.

TERZO PROFESSORONE: Perché la Germania ha perso la guerra?

SALAMINI: Perché sì.

La fede assoluta che Petrolini ha nell'idiozia, il suo stare sempre da un'altra parte rispetto alla logica e all'antilogica (perché essere idioti è terza via rispetto ad esse), fanno sì che egli sia inafferrabile, non inquadrabile, non definibile. Petrolini rifiuta tutto tranne l'idiozia e, così facendo, nessuno può farlo suo. Non accetta che gli sia dato un ruolo, un senso o una forma: contro critici, giornalisti ed esegeti lui affila le armi di un'idiozia che si avvolge su sé stessa e non va da nessuna parte:

Mi dicono che in quanto artista io ho per obbligo di creare e di crearmi ogni sera. Ma io m'infischio di questo mio obbligo di creazione: e poi m'infischio di infischiarmente. Entro nel nulla; nelle supreme sfere dell'idiozia; e il mio motto resta sempre quello degli anni passati: «Ho crompatò [sic] i salamini e me ne vanto». Sistema filosofico che non ammette contraddizioni, non ammette repliche: t'inchioda li amici e nemici. Non si va più in là; non si danno spiegazioni. Non c'è argomento in pro o in contro che regga: «Ho crompatò [sic] i salamini e me ne vanto». È una tragicomica sfida al senso comune...

Di fronte a tutto ciò non si sa che pesci pigliare, non si sa letteralmente come “pigliare Petrolini” e, anche, se sia il caso “di pigliarsela a male” con lui. In questo senso è emblematico un aneddoto. Si racconta che Mussolini avesse deciso di dare un'onorificenza a Petrolini per i successi che aveva avuto con i suoi spettacoli all'estero, e incaricò un gerarca di dargli una medaglia. Nell'attimo esatto in cui il gerarca stava appuntando la medaglia sulla giacca di Petrolini, quest'ultimo fece il saluto fascista e urlò: «E io me ne fregio!». Il povero gerarca, confuso, non sapendo se mandarlo al confino o ridere, se ne andò.

Petrolini dunque non vuole né trarre conclusioni né, come Amleto, farsi trarre a conclusione. Ma come si è conclusa la storia della sua vita? Un aneddoto racconta che in punto di morte, davanti al giornalista Silvio D'Amico che lo vegliava, nel momento dell'agonia si tirò su nel letto e disse: «Muio per una donna, ma non la amo!» e subito dopo spirò. Soffriva di *angina pectoris*, e siccome la parola *angina* ha una terminazione femminile, Petrolini immaginava che fosse una donna e spesso diceva scherzando: «Angina è la donna che, prima o poi, mi ruberà il cuore!»

Più cretini di così, si muore.

Brand new M¥SS KETA

di Alessandro Iachino

Definire l'ambito di indagine di un saggio dedicato a M¥SS KETA sembra costituire un'operazione destinata, per essenza, a un parziale fallimento: lo stesso processo di individuazione del soggetto della ricerca, infatti, ha il proprio *vulnus* nella rigida scelta dell'anonimato messa in atto dalla celebre rapper. All'interrogativo "chi è M¥SS KETA?" è di conseguenza possibile rispondere soltanto descrivendone la produzione artistica e l'aspetto esteriore: quest'ultimo, fulcro di un'abile modalità comunicativa, è in grado di esporre ciò che al contempo nega. Cantante e *front woman* del collettivo di artisti Motel Forlanini, M¥SS KETA è infatti nota ai più per il velo e gli occhiali scuri con i quali cela il volto fin dalle sue prime apparizioni pubbliche; tuttavia proprio l'immagine del suo viso così cancellato, costantemente riprodotta su *t-shirt* e copertine di album, è ormai perfettamente riconoscibile proprio in virtù della sua assenza. Già questa dinamica di amplificazione della rilevanza mediatica di un oggetto oscurato — quasi si trattasse di un'applicazione, acutamente ricercata, dell'effetto Streisand¹ alla *facies* di una donna — costituirebbero un fertile campo di indagine: tuttavia ciò che rende la rapper uno straordinario

1 Con "effetto Streisand" si indica il fenomeno, ben noto in ambito di sociologia della comunicazione, per il quale i tentativi di censurare un'immagine o un'informazione ne provocano, paradossalmente, la sua capillare diffusione. Il nome del processo è dovuto a una vicenda giudiziaria che coinvolse Barbra Streisand: il tentativo dell'attrice e cantante di impedire la circolazione sul *web* di alcune foto della sua villa di Malibù ne aumentò a dismisura le visualizzazioni.

case study delle dinamiche attraverso le quali le arti performative stanno declinando il tema del consenso sono soprattutto le sue proteiformi modalità di espressione, che coinvolgono sia la creazione musicale *tout court* sia le strategie di *marketing* a essa legate.

Sfidando qualsiasi contrapposizione tra ricerca dell'approvazione e suo superamento critico, M¥SS KETA si pone oggi come *exemplum* di un intreccio tra performance e biografia, riscontrabile anche — o forse soprattutto — in contesti artistici ibridi e fluidi, nei quali i confini tradizionali tra i linguaggi e gli ambiti appaiono sempre meno sensati, sempre più inadatti a catalogare e categorizzare i fenomeni. In un ambiguo equilibrio fra denuncia e partecipazione, la “ragazza di Porta Venezia” — come si definisce in uno dei suoi più brani più noti — prende di mira un bersaglio mobile, liquido, chimerico come l'immagine stessa della performer. Se l'obiettivo principale è un mondo che appare cristallizzato in un eterno rampantismo, degno di quella “Milano da bere” celebrata dai film di Carlo Vanzina — regista il cui approccio al capoluogo lombardo può costituire il prodromo estetico alle creazioni di M¥SS KETA — appare ciò nonostante evidente come la produzione artistica della rapper sfugga a qualsiasi comoda, intellettualistica presa di posizione che la interpreti come mera parodia di una società superficiale ed edonistica. Canzoni come *Una donna che conta* o *#Fighecomeilpanico* celebrano una femminilità inconsueta, al contempo mercificata e libera; *Milano Sushi&Coca* glorifica della città meneghina il lato dissoluto e notturno, rifuggendo da atteggiamenti sterilmente censori; *Burqa di Gucci* giustappone un marchio di moda a uno degli strumenti dell'oppressione patriarcale sul corpo della donna.

In questo breve saggio cercheremo di analizzare il fenomeno M¥SS KETA operando un'epochè sul versante musicale, e concentrandoci invece sui suoi aspetti prettamente teatrali: la drammaturgia e la regia, l'impianto scenico e i costumi. L'analisi — ancorché soltanto abbozzata e meritoria di ulteriori approfondimenti — dei testi delle canzoni, così come dei video che li accompagnano e degli *outfit* scelti dalla performer, tenterà di delineare il ritratto, parziale e poliedrico, di una donna «guidata dalla brama / mossa dall'inerzia»², e con esso di un'autrice di un ironico (e ciò nonostante significativo) meticcianto tra produzione artistica e vita privata: sempre più diffuso nelle *performing arts*, ma qui declinato secondo caratteristiche proprie e uniche.

2 M¥SS KETA, *Le ragazze di Porta Venezia*, brano pubblicato nell'album *L'angelo dall'occhiale da sera: col cuore in gola* (Motel Forlanini, 2016).

1. «Keta non esiste / Keta non resiste»³

Il 12 giugno 2019 Giorgia Meloni — attuale presidente di Fratelli d'Italia, e deputata della Repubblica in carica dall'aprile 2006 — pubblica sul proprio *account* Twitter la fotografia di una donna di probabile religione islamica, ripresa su un affollato vagone della metropolitana di Milano mentre indossa un *niqab* bianco e un paio di occhiali da sole. A commento dell'istantanea, Meloni scrive:

«No, non è l'Arabia Saudita. Questa signora coperta dalla testa ai piedi è stata fotografata in metro a Milano. Possibile che anni di lotte e conquiste sull'emancipazione delle donne lascino posto a tutto ciò? Fermiamo questa deriva prima che sia troppo tardi. #Stopslamizzazione»⁴.

Tra i tanti commenti al *tweet* — invero per la maggior parte fortemente critici della provocazione di Meloni — quello che ha incontrato il maggior apprezzamento dalla comunità *social*, totalizzando 745 *retweet* e 3387 *like*, è firmato M¥SS KETA. Dal suo profilo ufficiale, la rapper italiana così risponde all'onorevole Meloni:

«EH MO' PERÒ SE NON SONO EMANCIPATA IO»⁵.

Lo scambio di battute, di per sé un banale epifenomeno delle modalità di interazione odierne tipiche dei *social network*, sembra rivelare la caratteristica principale che ha reso celebre M¥SS KETA: una torsione di senso applicata a determinati stilemi estetici e di comportamento, talmente efficace da sfociare in un cortocircuito di natura etico-politica. L'affermazione pubblicata in risposta al *post* di Meloni costituisce infatti la sintesi delle istanze sottese sia alla volontà iconoclasta perpetrata dalla performer sul proprio volto, sia alla sua intera produzione musicale: a emergere è una peculiare prospettiva sull'emancipazione femminile, sul ruolo della donna nella cultura nazionale, così come un'acuta riflessione su quegli stessi processi — dal “transfemminismo” alle battaglie contro il razzismo e l'omofobia — volti a combattere le ipocrisie e le violenze che attraversano la società odierna. Con divistico distacco e calcolata postura — grazie ai quali si presenta ora come narratrice della *nightlife* milanese, ora come *it girl* dal rocambolesco passato, infine come protagonista della nuova scena rap italiana⁶ — M¥SS KETA appare costantemente in bilico tra l'esaltazione di un mondo e il suo ironico dileggio, tra adesione a uno stile di vita eccessivo e provocatorio (quella “vita in CAPSLOCK” che aggiorna all'era

3 *Ibidem*.

4 Giorgia Meloni (@GiorgiaMeloni), Twitter, 12 giugno 2019, ore 12:38.

5 M¥SS KETA (@THEREALM¥SSKETA), Twitter, 13 giugno 2019, ore 00:33.

6 Si legga, in questo senso, l'intervista di Claudio Biazzeiti, *Myss Keta non indietro di un solo passo*, pubblicata su “Rolling Stone” in occasione dell'uscita dell'album *PAPRIKA* (Universal Music Italia, 2019), <www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/myss-keta-non-indietro-di-un-solo-passo/>.

del *selfie* l'ormai antiquata "vita spericolata") e rifiuto dei suoi simboli e feticci. Esponendosi pubblicamente secondo una drammaturgia che confonde l'operazione di *marketing* con le opinioni personali, M¥SS KETA sfrangia l'attività commerciale nella costante riproposizione di un immaginario composito ed eclettico. Se tale modalità è da un lato sempre più diffusa, soprattutto tra alcuni esponenti della scena *trap* — si pensi a Young Signorino o a Sfera Ebbasta, i cui *post* hanno suscitato aspre critiche per l'esaltazione di uno stile di vita votato all'eccesso e alla provocazione — M¥SS KETA ne promuove però una sofisticata alterazione: a catalizzare l'attenzione dei *fan*, lungi dall'essere la figura dell'artista, è la sua cancellazione.

È in questo senso che il termine "rapper", o quello più lato di "cantante", appaiono riduttivi se accostati all'irriducibile complessità della persona M¥SS KETA, dove con "persona" tentiamo non a caso di indicare — ricorrendo alla stratificazione linguistica che il lemma aveva in latino, e che conserva oggi in inglese — sia la sua immagine, percepita dalla comunità attraverso i canali *social*, i *live*, le interviste, sia l'architettura narrativa, tipica di un "personaggio", che M¥SS KETA ha costruito in questi anni. Ciò che sembra contraddistinguere è un'attitudine da "performer", se di questo lemma ci atteniamo con acribia all'ormai storicizzata definizione di Patrice Pavis: M¥SS KETA è infatti l'inesausta autrice «di una autobiografia scenica in relazione diretta con gli oggetti e la situazione di enunciazione»⁷. È un racconto, quello stilato dall'artista e dal suo *team*, che non ha limiti di validità o ambiti di applicazione; M¥SS KETA sovrappone lo spazio della performance e dell'attività professionale a quello tradizionalmente considerato privato, assecondando una modalità radicale di interferenza che nega l'identità personale in funzione di quella acquisita professionalmente. A esprimersi, attraverso i *social network* o le interviste rilasciate a quotidiani e riviste di settore, è così l'unica superstita di un processo di dissolvimento della realtà nella finzione che, già appannaggio in passato di molte *star* della musica *pop*, sembra acquisire adesso nuove sfumature e inusitate possibilità. La crescente sovraesposizione mediatica garantita dai *social network*, infatti, si combina qui all'assenza di un volto, e con esso, si direbbe, di un'esistenza che proprio quel volto renderebbe unica e irripetibile; lungi dall'anteporre semplicemente il personaggio alla donna, M¥SS KETA rimuove il secondo elemento della proposizione non soltanto a livello biografico quanto nel suo aspetto primariamente percettivo, il solo in grado di assicurare la certezza dell'identificazione.

7 Performer, s.v., P. Pavis, *Dizionario del teatro*, tr. It. a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 289-290.

Il contributo teorico portato dalla performer a sostegno della propria, stravagante immagine, appare non a caso ben più denso rispetto a quello di qualsiasi altro epigone: nelle tante interviste rilasciate su questo aspetto, MYSS KETA ha da sempre fatto riferimento all'utilizzo della maschera nel teatro greco classico, accessorio indossando il quale ciascun attore poteva diventare un determinato personaggio⁸. La possibilità di acquisire e replicare l'immagine dell'artista, piuttosto che una sua irraggiungibile e algida separazione dalla massa dei *fan* così come dalla comunità dei colleghi, appare consapevolmente ricercata:

«Ai concerti comincio a vedere ragazze con gli occhiali da sole e la mascherina, è una cosa inaspettata ma che secondo me coglie tantissimo il punto. A Roma c'era una ragazza "in maschera" che mi assomigliava anche un po' fisicamente, e dopo il concerto era circondata da gente che le chiedeva di fare foto. Mi piace pensare che tutti possano essere MYSS KETA, che voglia dire qualcosa, di certo qualcosa che va al di là di me»⁹.

Se questa volontà di favorire la diffusione di uno stile e di un *outfit* è connotata alla *pop culture* musicale — e in quanto tale parte integrante di qualsiasi strategia del consenso — ciò che qui sembra significativo rilevare è la dissoluzione del corpo dell'artista nel suo stesso progetto: non più unica creatrice di un'opera d'arte irriproducibile, MYSS KETA sembra veicolare l'idea di una sua coesenziale intercambiabilità, di una possibile e infinita appropriazione di un *look* così come di un nome.

La metà inferiore del volto costantemente coperta da un velo che la rende simile a un'odalisca postmoderna, gli occhi nascosti dagli occhiali scuri, MYSS KETA rappresenta infine un paradosso in grado di minare qualsiasi facile, stereotipica riflessione sul ruolo che avrebbe nell'industria musicale odierna l'ostentazione del corpo, sia esso corrispondente ai canoni estetici predominanti, o invece l'*exemplum* di un loro felice superamento, come nel caso della rapper statunitense Lizzo. Già l'australiana Sia aveva fatto parlare di sé per la decisione di oscurare il viso allo sguardo altrui: nelle sue rare apparizioni, in esibizioni *live* o video musicali, la cantautrice indossa infatti una parrucca bionda a caschetto, che ne rivela soltanto la bocca. Ciò che per Sia sembra però essere una scelta prettamente estetica, forse di sottrazione ai vincoli imposti dallo *star system*¹⁰ — un gesto che tuttavia, o piuttosto in virtù

8 Si leggano in questo senso F. Sardo, *Tutta la verità su Myss Keta*, in "Vice", <www.vice.com/it/article/xwm-g8k/myss-keta-intervista-vita-capslock>, e M. Pierri, *Oltre la maschera*, in "Luz", <luz.it/spns_article/myss-keta-intervista/>.

9 Cfr. Sardo, *Tutta la verità su Myss Keta* cit.

10 Durante un episodio del programma televisivo Carpool Karaoke, Sia ha affermato, sollecitata dal presentatore James Corden, che la ragione dietro la scelta di indossare la parrucca è da ricercare nell'assenza di mistero che contraddistinguerebbe la *pop music* contemporanea: cfr. J. Ricevuto, *Sia Reveals the Unexpected Reason Behind Her Wigs*, in "Glamour", <www.glamour.com/story/sia-wig-explanation>.

di esso, le ha consentito di inserirsi nella variegata galassia delle “icone” odierne — assume in M¥SS KETA una valenza politica, che sopravanza e completa quella di *marketing*.

2. «Voglio il burqa di Gucci / Total Nazir Mazhar»¹¹

A rendere squisitamente politico il progetto M¥SS KETA è l'accessorio scelto come *medium*: un velo, simile al *niqab* arabo. In una significativa traslazione, l'attenzione dell'osservatore è così portata a spostarsi dal processo di oscuramento allo strumento grazie al quale esso è ottenuto. Optando per un accessorio che nega la femminilità, e che anzi è assunto a simbolo stesso delle battaglie contro il patriarcato nelle società islamiche, M¥SS KETA mette in crisi ogni dicotomica riflessione sul corpo della donna. Da un lato infatti appare evidente quanto la performer sia in grado di trasformare un mezzo di dominio in uno strumento di seduzione, neutralizzandone con acume la carica oppressiva; dall'altro, tuttavia, proprio questa torsione — praticabile da chiunque, proprio in virtù della replicabilità *ad libitum* del corpo di M¥SS KETA — disinnesca la sinonimia immediata tra velo e fallocentrismo. In *Burqa di Gucci*, contenuta nell'album del 2016 *L'angelo dall'occhiale da sera: col cuore in gola*, il capo d'abbigliamento tipico delle donne afghane è addirittura oggetto del desiderio della performer, ma in una sua ipotetica versione firmata dalla celebre casa di moda: una sovrapposizione tra vanità e sottomissione, tra adesione ai dettami della *fashion industry* e quelli ben più violenti dell'islam wahhabita, che stride con le tradizionali teorizzazioni femministe. Con il motto di «me ne fotto della crisi / il mio uomo è dentro all'Isis»¹², M¥SS KETA giunge infine a elencare gli *status symbol* acquistati grazie ai proventi derivanti dai traffici del terrorismo. Più che un mero atteggiamento provocatorio, tuttavia, la performer sembra voler condurre a un suo estremo paradossale quello stesso ideale di libertà dal dominio patriarcale che appare oggi, di fronte alla recrudescenza di fenomeni sessisti e misogini, sempre più necessario. A essere usata come grimaldello, in grado di far deflagrare maschilismi, perbenismi e al contempo anche le possibili contraddizioni di un femminismo considerato troppo spesso — con eccessiva superficialità — come un universo privo di sfumature¹³, è così l'immagine di una donna che utilizza il proprio corpo e la propria sessualità come capitali primari da investire in una calcolata ascesa sociale.

11 M¥SS KETA, *Burqa di Gucci* brano pubblicato nell'album *L'angelo dall'occhiale da sera: col cuore in gola* (Motel Forlanini, 2016).

12 *Ibidem*.

13 Per una ricognizione generale sulle differenze all'interno del femminismo italiano, può essere utile il numero 128 della rivista "Leggendaria", pubblicato nel marzo 2018 e dedicato alle cosiddette "feminist wars".

È quindi evidente che, più che alla cogente attualità del movimento #metoo, M¥SS KETA guardi all'epoca berlusconiana come inesausta fucina di immaginari ed estetiche: Patrizia D'Addario, le Olgettine, l'universo Mediaset appaiono in filigrana come modelli di riferimento e allo stesso tempo come obiettivi critici, soprattutto come ipostasi di un momento fondativo e germinativo della società odierna. Manifesto di questa prospettiva caleidoscopica su un'epoca a noi contigua — e ciò nonostante già archiviata, forse troppo frettolosamente, come definitivamente chiusa — è la canzone #Fighecomeilpanico, contenuta anch'essa nell'album del 2016 *L'angelo dall'occhiale da sera: col cuore in gola*. Il testo del brano consta soltanto di un vertiginoso elenco di nomi e cognomi delle protagoniste della televisione di Silvio Berlusconi — da Alessia Merz a Giorgia Palmas, da Serena Garitta a Marina La Rosa — interrotto dal ritornello «fighe come il panico» e concluso da un voluttuoso «Mediaset», sussurrato come le famose fonazioni di *Je t'aime... moi non plus* di Serge Gainsbourg e Jane Birkin. Se già l'affiancamento di tali nomi — tra i quali anche quello di Nicole Minetti, coinvolta nel *Rubygate* e condannata in via definitiva nel 2019 per favoreggiamento alla prostituzione — con un inciso che ne celebra la bellezza e la sensualità, potrebbe apparire come un'ironica celebrazione di una femminilità asservita e commercializzata, il videoclip che accompagnò l'uscita della *hit*¹⁴ squaderna ulteriori, imprevedute prospettive. Su fondo nero, la scritta bianca *feminist* spezza la lista di veline, conduttrici, inviate, giornaliste, esasperando fino al parossismo la capacità di M¥SS KETA di tradire le aspettative dello spettatore, di mettere in scacco qualsiasi istanza catalogativa e tassonomica. Alla memoria dell'osservatore, infatti, tale accostamento non può non richiamare l'intenso dibattito, interno alla teoria femminista, suscitato proprio da quella «autoimprenditorialità rivendicata dalle Olgettine (e non solo da loro) nello *show business* e nel *sex work*»¹⁵, che contrapponeva l'autodeterminazione della donna a una sua possibile, e ciò nonostante indesiderabile, conseguenza¹⁶. In *Milano Sushi&Coca*, primo pezzo firmato da M¥SS KETA e Motel Forlanini — una carrellata ipnotica nella movida milanese, tra discoteche e ristoranti giapponesi — la performer afferma con gioioso distacco un

14 Tuttora disponibile sull'*account* Youtube della performer: <www.youtube.com/watch?v=mkNU8xoXIIg>.

15 Così Ida Dominijanni nell'intervista firmata da Annachiara Rossi, *Rinnamorarsi del femminismo. Intervista a Ida Dominijanni: "Il trucco. Sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi"*, in "Diotima", <www.diotimafilosofe.it/larivista/rinnamorarsi-del-femminismo-intervista-a-ida-dominijanni-il-trucco-sessualita-e-biopolitica-nella-fine-di-berlusconi/>.

16 Sulla questione, di paradigmatica efficacia le affermazioni di Dominijanni *ibidem*: «La trascrizione della libertà femminile in autoimprenditorialità e autovalorizzazione è stata ed è uno dei target cruciali del neoliberalismo, che ha cambiato non solo la condizione materiale — precariato, messa al lavoro delle qualità femminili, commercializzazione dell'immagine eccetera — ma lo stesso dispositivo di soggettivazione delle donne. La soggettivazione neoliberale passa per l'interiorizzazione degli imperativi di sistema, e dunque, nel caso delle donne, non più per il rifiuto ma per l'accettazione e la gestione in proprio dell'oggettualizzazione, del farsi oggetto dello scambio sociale».

violento «Kyto, Poporoya / jo sono la tua troia»: a vanto di una condizione di sudditanza a un uomo — o forse a un'intera società — che relega da sempre la donna al ruolo della prostituta, della merce di scambio, dell'oggetto, e che tuttavia non rinuncia a fare proprio di questa situazione una surreale, e felicemente liberatoria, ragione di orgoglio.

È però con *Una donna che conta*, terzo singolo estratto dall'album del 2018 *UNA VITA IN CAPSLOCK*, che questo irriverente gioco giunge al suo *climax*: il brano, che ripercorre trent'anni di costume in Italia attraverso le esperienze sessuali di una donna “tormentata dall'infinito”, è la quintessenza di un procedimento che, lungi dal demistificarli, introietta stereotipi e cliché; che si fa latore di un edonismo ironico e libertario, avulso da qualsiasi impegno sociale, civico, politico; che non decolonizza il linguaggio¹⁷ ma anzi ne ripropone gli stilemi più biecamente maschilisti. Dall'utilizzo dell'aggettivo sostantivato “bionda” per la descrizione esteriore della protagonista, alla derubricazione a “capriccio” dei suoi desideri; dalla costruzione di una galassia etica che individua nel sesso il viatico primario per la carriera, alla dichiarata passione per gli uomini di potere e ingente disponibilità economica, *Una donna che conta* è l'apoteosi canora e performativa di un'artista che si pone a margine rispetto alle modalità consuete di sviluppo di una cultura radicalmente “transfemminista”. Non controcorrente, né in opposizione a tale movimento, M¥SS KETA ne costituisce anzi una frangia profondamente laica, che fagocita i tratti più appariscenti della realtà stigmatizzata e li disintegra in un'ecpirosi che ne rivela la vacuità ma non ne cancella il fascino: permettendoci di comprenderne la resistenza al tempo, la facilità di attecchimento, le ragioni profonde di successo. E immaginare, infine, nuovi scenari: finalmente complessi, non manichei, non dualistici.

17 Con l'espressione “decolonizzare il linguaggio” si indica qui la galassia di analisi e strategie che — spaziando dagli studi postcoloniali di Ngũgĩ wa Thiong'o (*Decolonizzare la mente: la politica della lingua nella letteratura africana*, Milano, Jaca Book, 2015) alle riflessioni su razza e genere di bell hooks (*Elogio del margine*, Milano, Feltrinelli, 1998) — hanno evidenziato la persistenza di substrati linguistici e sintattici tipici dei gruppi dominanti anche nel linguaggio utilizzato dai gruppi oppressi, promuovendone una loro depurazione.

Quale pubblico per il teatro?

Interviste a Antonio Calbi, Andrea Cerri, Franco D'Ippolito, Fabrizio Grifasi, Claudio Longhi, Luca Ricci.

a cura di Gabriele Orlandi e Michele Spinicci

Come ogni forma artistica, il teatro si interfaccia con un proprio pubblico. Istituzione teatrale e spettatori si collocano inoltre all'interno di un contesto sociale, che porta con sé tematiche, urgenze, modalità e strumenti comunicativi peculiari. Da questo semplice assunto derivano una serie di sfide e responsabilità per chiunque voglia proporre contenuti attraverso il linguaggio della scena.

Registi, attori, direttori, chiunque gestisca il polo dell'offerta all'interno di questo sistema comunicativo, deve modulare le proprie proposte ora avvicinandosi al pubblico, ora sfidandolo attraverso stimoli nuovi e originali. Il mancato bilanciamento tra modalità attive e reattive può causare da una parte l'appiattimento su proposte espressive sclerotizzate e la rinuncia a ogni personale percorso di ricerca, dall'altra lo spezzarsi della linea di dialogo, che in un sistema di mercato significa anche il venire meno degli incassi.

Abbiamo perciò raccolto una serie di testimonianze di professionisti del teatro e della cultura italiani, che ci hanno spiegato come, nel loro lavoro, tentino di bilanciare la ricerca di qualità e la necessità di profitto e quali meccanismi utilizzino per ottenere il favore del pubblico.

Antonio Calbi

È fresco della sua prima edizione del Festival del teatro greco di Siracusa, in qualità di sovrintendente dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Tra i vari ruoli ricoperti nell'ambito del teatro e della cultura, quello di caporedattore del "Patalogo", l'annuario teatrale edito da Ubulibri, quello di direttore di festival come Mittelfest e Teatro 90 o di conduttore del magazine radiofonico "Fare-spettacolo", in onda su Rai Radio Tre. È stato inoltre direttore del Teatro Eliseo di Roma (2002-2006) e del Teatro di Roma (2015-2018).

«Bisogna far pagare la gente per il teatro che vuole, ma devi pagare di tasca tua per fare il teatro che vuoi». Cosa pensa di questa frase di Vsevolod Mejerchol'd?

Penso che in parte sia tuttora vera. Nella maggioranza dei casi e anche nella storia dell'ultimo mezzo secolo, il teatro indipendente germoglia per altre vie, fuori dai circuiti e dai teatri ufficiali. Ma è anche in parte vero anche il contrario. Ci sono stati e ci sono casi in cui il teatro che si vuol fare trova case appropriate, ascolto, attenzione, supporto. La mia storia personale è nel segno del ricambio generazionale, della scoperta e del sostegno del nuovo, proprio perché penso che il teatro debba essere presente al proprio tempo, nei modi che ritiene più opportuni e diversificati. Seppure in perenne difficoltà il teatro è una delle arti con la maggiore resilienza e resistenza.

Nel corso della sua recente esperienza come Direttore del Teatro di Roma, quanti sono gli spettacoli che ha proposto assumendosi un rischio totale, ovvero senza alcuna garanzia di ritorno economico e di apprezzamento da parte del pubblico?

La gran parte, diciamo l'80% della programmazione, molto ricca e articolata, è stata, per così dire, a rischio. La quasi totalità delle nostre produzioni, sia per il teatro Argentina sia per il Teatro India, sono stati progetti di grande fascino ma di incerto esito: il rischio è nel mio DNA, e lo dovrebbe essere nella maggior parte di coloro che operano nella cultura e nelle arti, altrimenti avremmo soltanto luoghi museali, spettacoli frigidissimi, che fanno di vecchissimo, che non parlano agli spettatori di oggi. Penso a "cantieri" come *Ritratto di una Capitale* e *Ritratto di una Nazione*, con i loro numerosi autori, interpreti, registi. Penso a *Ragazzi di vita* di Pasolini, uno dei migliori spettacoli degli ultimi anni, entrato nel cuore del pubblico e premiato con numerosi riconoscimenti. Quando con Massimo Popolizio abbiamo fantasticato questo spettacolo, un vero paesaggio antropologico, omaggio a Pasolini, non avevamo alcuna idea di come sarebbe

andata. Poi il progetto ha preso forma man mano e si è compiuto pienamente nella sua esplosione di liricità, verità, leggerezza, emozione, struggimento, semplicità. Un mix raro sui palcoscenici di oggi. Teatro purissimo. E il rischio lo abbiamo corso insieme, anche nel secondo progetto produttivo, *Un nemico del popolo*, di Ibsen, perché dopo il successo di *Ragazzi di vita*, pubblico, critica, operatori ci aspettavano al varco, per così dire. È invece è stato un grande successo anche questo. Penso a *Natale in casa Cupiello* diretto da Antonio Latella, un Eduardo per nulla scontato, anzi il primo Eduardo coerente profondamente con la profondità tragica delle commedie eduardiane ma che ha sdoganato il grande capocomico napoletano dai cliché in cui è stato chiuso. Il più grande Eduardo dopo Eduardo, a mio parere, una grande lezione di regia, di drammaturgia, di direzione degli attori. Penso al monologo *L'abisso* di e con Davide Enia, da noi sollecitato come tassello di *Ritratto di una Nazione - l'Italia al lavoro*, e diventato uno spettacolo potente e richiestissimo, un pugno nello stomaco che colpisce lo spettatore, lo frusta di sentimenti ed emozioni, facendolo uscire schiantato. Anche questo è un caso di teatro puro al cento per cento, fatto con niente, senza frizzi e lazzi, senza ipocrisie, che centra pienamente l'obiettivo. Penso alla ripresa di *Viva l'Italia - Le morti di Fausto e laio*, rimesso in produzione con il Teatro dell'Elfo di Milano. Penso alla programmazione, al Teatro Argentina, fra i pochi teatri istituzionali, di uno spettacolo come *Macbett* di Alessandro Serra, che poi in tanti sono venuti a vedere e lo hanno programmato la stagione successiva, e noi lo abbiamo ripreso con nuovi esauriti. E quell'attore di pregio e scaltro qual è Umberto Orsini l'ha subito cooptato per il suo nuovo spettacolo.

Viceversa, può descrivere uno spettacolo che ha proposto proprio perché sicuro di riscuotere il consenso del pubblico?

Nella mia prima stagione (2014-2015), hanno trovato spazio diverse opere "a rischio", ma ho pensato anche che dovevo stupire in modo più semplice e diretto gli spettatori, e allora abbiamo programmato quella magia per grandi e piccini, senza tempo, che è *Slava's Snowshow*. È successo il finimondo, con l'Argentina in festa a tutte le repliche, a giocare con la neve di carta e i palloni giganti e colorati, in una sala del Settecento! Indimenticabile. O *Elvira* da Jovet, diretto e interpretato da Toni Servillo, un divo, un attore molto amato dal pubblico, e dunque con *sold out* garantiti.

Ne La fabbrica del consenso Chomsky ed Herman affermano: «I mass media come sistema assolvono alla funzione di comunicare messaggi e simboli alla popo-

lazione. Il loro compito è di divertire, intrattenere e informare, ma nel contempo di inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte». Come pensi che il teatro partecipi a questo meccanismo?

Il teatro irregimentato, il “teatro mortale”, il “teatro della noia”, contribuisce eccome alla “fabbrica del consenso”. E lo fa in diversi modi: dal produrre o programmare titoli conosciuti con attori di grido, o di gusto televisivo, al teatro di intrattenimento più futile. Il teatro vero (quello che rispetta se stesso, la sua missione, gli spettatori) è quello che si pone fuori da questi meccanismi, che si mette in gioco ogni sera chiedendo allo spettatore di ridefinirsi come spettatore. Un teatro vivo, vivente, che non dà nulla per scontato, che cerca continuamente la sua necessità nel proprio tempo, che si interroga sul ruolo che deve svolgere in un mondo di valori che si sgretola, in una realtà che è fatta di *social* freddi e frigidità. Mi piace pensare al teatro come il primo *social network* di cui l'uomo si sia dotato, come parlamento sociale, come esperienza da condividere.

Da settembre 2018 lei è Sovrintendente dell'Istituto Nazionale Dramma Antico di Siracusa. Quale ruolo può interpretare il teatro antico nella nostra società e con quali mezzi lo si può portare a comunicare con la nostra contemporaneità?

Essere approdato alle radici del teatro è una sfida enorme, in un contesto difficile, qual è il nostro Sud, e la Sicilia in special modo. Ma credo che la visione che hanno avuto i fondatori è stata molto innovativa, cioè che dietro al recupero, si fa per dire, del teatro antico, ci fosse la volontà di recuperare le ragioni sociali e politiche originarie di questo rito laico, necessario agli uomini come la vita stessa. Forse si è trattato della prima istanza di un teatro pubblico, di un teatro d'arte per tutti, dal contadino all'aristocratico della Siracusa del secondo decennio del Novecento, quasi in contemporanea con il Teatro del Popolo dell'Umanitaria a Milano, e prima del Piccolo Teatro di Strehler e Grassi. Peter Brook ha annotato che «il teatro è lo specchio delle comunità; e gli specchi non hanno bisogno di cornici». Paolo Grassi, che «il teatro ha bisogno dei cittadini; i cittadini del teatro». Ecco, la semplicità, la bellezza, la funzionalità perfetta e magica della cavea di un Teatro Greco ci ricorda questo assunto semplice e vero. La sfida è far diventare Siracusa un punto di riferimento internazionale del teatro antico al tempo del presente. Ma siamo in Italia! Ci riusciremo? Non lo so ancora, ma vale la pena di provarci. La stagione che si va a chiudere ha superato numero di presenze (150.000 spettatori in

soli due mesi) e incassi al botteghino degli ultimi 20 anni. Qualcosa vorrà dire, no? Vedere il teatro gremito di spettatori, di cittadini, migliaia ogni sera, in piena luce del giorno, con gli attori che ne vedono i visi, appunto alla luce del sole, è qualcosa che lascia stupiti, quasi increduli. Prima questi 4 o 5 mila spettatori, fra i quali un bel numero di ragazzi, fanno la òla da stadio, un baccano che li consolida come comunità, poi all'inizio dello spettacolo sprofondano in un ascolto attento nel silenzio assoluto. Gli autori greci ci arrivano da 2500 anni indietro e sono tuttora potentissimi, attualissimi. È questa una bellezza e un patrimonio da preservare e da sviluppare. Lo si può fare affiancando registi al loro debutto in questo luogo "sacro e laico" insieme, in arrivo da diverse discipline, dal teatro, dal cinema, dalla televisione, dall'opera lirica, dal teatrodanza, a maestri della scena più maturi. Insomma sarebbe bello portare il pubblico del Teatro Greco a farsi rapire tanto da Bob Wilson e da Jan Fabre, da Ferzan Ozpetk e da Antonio Latella, da Massimo Popolizio e Alessandro Serra, da Mimmo Cuticchio e Francesca Comencini, da Luca Guadagnino e Elio De Capitani, da Milo Rau e Amos Gitai, da Dimitri Papaioannou e Krzysztof Warlikowsky. E magari unire in trio in omaggio a Medea, che so, Laurie Anderson, Diamanda Galas, Patti Smith, dirette da Marina Abramovic. Sarebbe bellissimo e farebbe bene a tutti, agli artisti che si misurano con una scala grande come questa, che ti richiede di non tradire te stesso ma al contempo di rapire migliaia di spettatori in una sola sera, e al pubblico che condivide visioni diverse. Il nuovo nel segno dell'antico e l'antico nel segno del nuovo.

Andrea Cerri

È direttore artistico dell'Associazione Culturale Gli Scarti, impresa di produzione culturale cui è affidata la gestione del teatro degli Impavidi di Sarzana e l'organizzazione della rassegna di teatro contemporaneo "Fuori Luogo La Spezia", progetto che propone e sperimenta i diversi linguaggi del teatro indirizzando la sua attenzione al coinvolgimento del pubblico, soprattutto giovane. È responsabile organizzativo e di produzione di Balletto Civile, collettivo di danzatori e performer.

«Bisogna far pagare la gente per il teatro che vuole, ma devi pagare di tasca tua per fare il teatro che vuoi». Cosa pensa di questa frase di Vsevolod Mejerchol'd?

La frase di Mejerchol'd, apparentemente semplice, richiederebbe in realtà un complesso e amplissimo ragionamento sul rapporto tra arte e mercato, e di come il mercato influisca sull'atto creativo dell'artista. Stringo invece il campo

e vorrei provare a rapportarla al nostro piccolo sistema teatrale di riferimento, quello di Fuori Luogo a La Spezia, e allargando un po' il cerchio a quello italiano: spesso ci capita di associare l'espressione "teatro che vuole la gente" allo spettacolo commerciale o di intrattenimento, mentre il "teatro che piace all'artista e che per farlo deve pagare di tasca sua" al teatro di ricerca o d'innovazione e a una sua concezione "autoreferenziale". Sicuramente in questa classificazione semplicistica c'è un fondo di verità, tuttavia siamo sicuri che la "gente" voglia solo ciò che viene definito "spettacolo commerciale"?

Credo che spesso, per svariati motivi, ci sia poco coraggio tra gli operatori che hanno la responsabilità delle scelte di una programmazione teatrale e credo che l'obiettivo di un buon direttore artistico o "programmatore" dovrebbe essere quello di riuscire a "far pagare per quel teatro che "la gente non sa ancora di volere". Il senso del nostro lavoro sta tutto qui.

Nel corso di una stagione, quanti sono gli spettacoli che proponi assumendoti un rischio totale, ovvero senza alcuna garanzia di ritorno economico e di apprezzamento da parte del pubblico?

Quando abbiamo iniziato, ormai otto anni fa, a curare la programmazione di Fuori Luogo, insieme a Renato Bandoli e Michela Lucenti, e a farlo in un territorio come quello spezzino, dove nei quindici anni precedenti non era accaduto nulla a livello teatrale, abbiamo corso un bel rischio! È stato un rischio sia per gli spettacoli proposti sia per il fatto che non sapevamo se davvero esistesse un pubblico con cui interloquire. Non c'erano precedenti, non c'erano esperienze pregresse; gli artisti e le compagnie proposte — benché tra i più conosciuti tra gli "addetti ai lavori" con nomi del calibro di Danio Manfredini, Babilonia Teatri, Teatro Sotterraneo, Massimiliano Civica, per citare solo alcuni degli artisti del primo anno — risultavano totalmente sconosciute in una città dove per anni l'unico "teatro" era quello iper-tradizionale e commerciale proposto dal cartellone del Teatro Civico. È stata dunque una scommessa totale da tutti i punti di vista. Quello spirito un po' pionieristico e la propensione al rischio, fortunatamente, caratterizzano ancora oggi il nostro progetto: ogni anno cerchiamo di metterci in discussione, sia nelle scelte degli spettacoli, degli artisti da sostenere, sia nella strutturazione del progetto culturale complessivo che sta alla base della programmazione. Rispondere sul rischio del singolo spettacolo mi risulta difficile, perché intendiamo la nostra programmazione come un progetto culturale organico che segue una linea poetica e artistica, della quale ogni evento teatrale proposto è parte integrante. Il nostro tentativo è infatti anche quello di creare relazioni durature tra pubblico e artisti ospitati, far comprendere la presenza di un

percorso artistico, che va al di là del singolo spettacolo, che in certi casi può essere “riuscito” e in altri meno.

Funziona così anche al Teatro degli Impavidi di Sarzana, l'altra realtà che seguite da quest'anno?

Ecco, forse proprio in questa nostra prima stagione di direzione a Sarzana abbiamo avuto il nostro “episodio singolo” più rischioso dell'ultimo anno. Quello degli Impavidi è un teatro comunale di circa 400 posti, un luogo che in circa vent'anni è stato chiuso e riaperto solo sporadicamente a causa di varie ristrutturazioni, e dunque, un po' com'era avvenuto a La Spezia, con questa nostra prima programmazione l'obiettivo era quello di ricreare un pubblico e un'abitudine al teatro in una cittadina di provincia. Abbiamo perciò impostato una programmazione che, da una parte, potesse attrarre le persone attraverso l'ospitalità di nomi noti, e dall'altra non snaturasse la nostra “linea”, il nostro sguardo più rivolto al contemporaneo. Accade però che a causa di un'indisposizione dell'attrice principale, lo spettacolo di apertura sia saltato pochi giorni prima del debutto. Abbiamo allora scelto di sostituirlo con *Tropicana* di Frigoproduzioni, compagnia giovanissima, ancora poco nota al grande pubblico e che si presentava, tra l'altro, con uno spettacolo di drammaturgia contemporanea originale e non con un più rodato classico, uno Shakespeare o alla peggio un Pirandello. Un rischio davvero notevole. Ecco, la soddisfazione più grande è stata il successo e la reazione entusiasta del pubblico a quel lavoro: un pubblico “di abbonati”, cioè prevalentemente composto da persone di mezza età, che tuttavia hanno salutato con applausi e *standing ovation* non solo una compagnia in cui non c'è alcun volto famoso o televisivo, ma anche uno spettacolo privo di una messa in scena tradizionale, dove contava solo la qualità del lavoro portato in scena.

Un episodio che mi convince sempre di più dell'idea che “il pubblico” è spesso molto più avanti dei timori dei direttori artistici di proporre cose nuove o sconosciute, anche nei contesti più tradizionali e “patinati”. Credo che in fondo gli spettatori sappiano riconoscere la qualità e la “sincerità” di un'opera e forse siamo noi “programmatori” che dobbiamo avere più coraggio nelle nostre scelte.

Viceversa, puoi descrivere — se c'è stato — uno spettacolo che hai proposto proprio perché sicuro di riscuotere il consenso del pubblico?

L'esperienza della direzione artistica degli Impavidi e della sua gestione — con annessi tutti i rischi legati alla sostenibilità dei costi — ci ha portato ovvia-

mente a fare valutazioni diverse e nuove rispetto a Fuori Luogo-La Spezia. Abbiamo un tema da tener presente che è quello della sostenibilità economica di una struttura complessa, che scarseggia di finanziamenti sia pubblici che privati, e dove gran parte delle risorse devono essere quindi ricavate dal botteghino. Un esempio di spettacolo di “consenso” è stato quello con Luca Zingaretti, una lettura su *La Sirena* di Tomasi da Lampedusa. La sua presenza in stagione e in abbonamento ci ha permesso di far conoscere a un pubblico ampio e “generalista” — che in molti casi aveva acquistato l’abbonamento proprio grazie alla presenza di “Montalbano” — artisti come i Frigoproduzioni, Deflorian/Tagliarini, Enrico Casale, Carrozzzeria Orfeo, Scena Madre, I Sacchi di Sabbia e così via, inseriti tutti insieme nello stesso cartellone. La cosa più interessante da registrare è che alla fine della stagione, dai *feedback* che abbiamo avuto dagli spettatori, sono proprio questi gli artisti e gli spettacoli più apprezzati.

Un riscontro che ci permette di poter pensare, con la giusta gradualità, a proseguire su proposte più “rischiose” (almeno sulla carta) in termini di consenso, ma più vicine alla nostra idea di teatro.

Nella tua esperienza, cosa ci dice il confronto tra il pubblico giovane e quello più rodato? È vero il luogo comune per cui sono i giovani a essere aperti a suggestioni nuove, oppure ne sono intimoriti?

In generale ho l'impressione che spesso i giovani spettatori siano più “conservatori” rispetto a certi nuovi linguaggi della scena. Tuttavia si tratta di un conservatorismo non del tutto negativo. Capita infatti che talvolta gli spettacoli del circuito del “teatro di ricerca”, proposti magari da giovani compagnie emergenti, tendano all’autorappresentazione o a una “rappresentazione” del vivere contemporaneo attraverso tematiche generazionali (le ansie, le paure, dei “giovani d’oggi”) ma utilizzando anche una buona dose di cliché nei propri linguaggi scenici.

Di fronte a questi spettacoli capita che gli spettatori più giovani siano molto più esigenti del pubblico *âgée*, è infatti molto più difficile che si facciano ingannare: avvertono subito l’autenticità di ciò che viene portato in scena e del linguaggio utilizzato e se lo ritengono “artefatto” o poco “sincero”, immediatamente lo respingono.

Mi sembra che le giovani generazioni di pubblico siano in cerca di un teatro che rappresenti un’esperienza extraquotidiana, che li sproni a riflessioni e profondità a cui non sono abituati: il teatro può (e forse deve) rappresentare qualcosa di lontano rispetto alla *routine* fatta di virtualità, di iper-connesione, di tecnologia, di immediatezza e velocità, con poco spazio per la riflessione.

Eppure, sempre gli stessi giovani spettatori, per quanto desiderosi di esperienze nuove, possono mostrarsi “conservatori intimoriti”, impauriti cioè dal mettersi in discussione: e allora eccoli talvolta respingere proprio quegli spettacoli che potrebbero aprir loro delle domande profonde sul loro essere. Aggiungono filtri, mettono barriere, preferendo magari spettacoli più tradizionali, più rassicuranti, dove possono assistere in maniera passiva. Il nostro lavoro in questi anni con gli adolescenti è stato proprio quello di cercare di rimuovere queste barriere e assecondare la loro spontanea curiosità: far comprendere la differenza che c'è tra assistere a un evento teatrale rispetto alla visione passiva di uno schermo, di un film, o di una serie TV di Netflix. Anche perché se non è chiara la differenza e se l'atteggiamento allo sguardo è lo stesso, non c'è competizione: Netflix vince e vincerà sempre.

Ne La fabbrica del consenso Chomsky ed Herman affermano: «I mass media come sistema assolvono alla funzione di comunicare messaggi e simboli alla popolazione. Il loro compito è di divertire, intrattenere e informare, ma nel contempo di inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte». Come pensi che il teatro partecipi a questo meccanismo?

Ritengo che il teatro sia e debba essere qualcosa di molto diverso rispetto ai *mass media*: intanto teatro non è e non deve essere per forza “comunicazione”, e poi, per definizione, il teatro non può essere di “massa”, perché l'evento teatrale può coinvolgere solo un certo numero “finito” di persone in uno spazio e in un tempo ben determinati. Inoltre la funzione del teatro non è quella di informare o “inculcare” valori, ma anzi, al contrario, dovrebbe essere quella di mettere in discussione la realtà esistente.

Trovo ancora illuminanti, e direi quasi programmatiche rispetto a come tentiamo di impostare i nostri progetti, le parole di Leo De Berardinis, rispetto a una definizione di teatro come “arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere, laboratorio per sperimentare la complessità della vita in situazioni semplificate di spazio e di tempo” e come “uno spazio unificato che contamina attori e spettatori per sperimentare in un tempo compresso ed extraquotidiano la vita”. Questo è ovviamente qualcosa di molto lontano rispetto alla comunicazione di massa e a quella che è la funzione dei *mass media*. Quando il teatro diventa comunicazione o informazione, non è più teatro ma qualcos'altro, è spettacolo, intrattenimento nelle sue più svariate declinazioni. Questo non vuole essere un giudizio di valore, ma solo una distinzione, che riprendo da Claudio Morganti, che con grande chiarezza e ironia rende evidente questa differenza nei suoi scritti, così come nei suoi stessi lavori scenici.

Tuttavia nelle programmazioni dei teatri italiani ritengo si faccia spesso più spettacolo che teatro, nella più totale inconsapevolezza di questa distinzione, sia da parte di chi programma (forse), sia da parte degli spettatori. Una funzione importante degli innumerevoli progetti di *audience development* o di *audience engagement* oggi di gran moda, potrebbe essere allora quella di tornare ai “fondamentali”, alla riflessione su cosa si intenda oggi per teatro e quale sia il suo ruolo nella società contemporanea, anche e soprattutto considerando il punto di vista degli spettatori. Una riflessione che comporterebbe una serie di implicazioni strutturali e che solleva per esempio una domanda chiave, necessaria in un'epoca di continui e progressivi tagli alla cultura: esiste ancora una funzione pubblica del teatro nella società contemporanea? In virtù dell'esistenza di questa funzione è giusto o meno che il teatro sia finanziato dallo Stato e dalla collettività? E quale teatro merita di essere sostenuto dall'intervento pubblico? Per tornare però alla frase di Chomsky e Herman credo che il teatro abbia una fondamentale funzione pubblica, legata però alla sua definizione come esperienza di conoscenza e di cambiamento profondo delle persone e della realtà, e non come mezzo di informazione e comunicazione, e tanto meno come parte del mercato dello *show-business*.

Franco D'Ippolito

Dal 2015 è direttore artistico del Teatro Metastasio di Prato. In precedenza, ha ricoperto molti e importanti ruoli manageriali come quello di responsabile di produzione in diversi spettacoli di Giorgio Strehler o di direttore organizzativo del Teatro Eliseo di Roma (2004-2006). È stato inoltre direttore del Teatro Pubblico Pugliese dal 2000 al 2002. Tra 2006 e 2012 ha lavorato in qualità di consulente delle attività culturali e dello spettacolo per la Regione Puglia. Ha esercitato numerose docenze sul management dello spettacolo presso l'Università di Lecce, la Bocconi di Milano, e la Federico II di Napoli.

«Bisogna far pagare la gente per il teatro che vuole, ma devi pagare di tasca tua per fare il teatro che vuoi». Cosa pensa di questa frase di Vsevolod Mejerchol'd?

Che i teatranti paghino un prezzo per fare il teatro che vogliono penso sia sempre stato vero. Oggi credo che quel prezzo sia l'assunzione di responsabilità nei confronti della gente che paga il suo. È difficile, nel composito e disuguale teatro d'oggi, sapere quale sia “sicuramente” il teatro che la gente vuole: forse quello che per dimestichezza con il testo o con gli artisti in qualche modo la rassicura? O quello che la sorprende nell'immaginario, nel già pensato?

Nel corso di una stagione, quanti sono gli spettacoli che propone assumendosi un rischio totale, ovvero senza alcuna garanzia di ritorno economico e di apprezzamento da parte del pubblico?

Fra gli spettacoli prodotti e ospitati nelle ultime tre stagioni nei nostri quattro spazi (Metastasio, Fabbricone, Fabbrichino, Magnolfi) mediamente oltre il 60 per cento li abbiamo proposti in “conflitto di gusto”, senza alcun paracadute se non quello di uno spettacolo “fatto bene”. Con un altro 30 per cento abbiamo cercato di tenere in equilibrio componenti artistiche di rischio con elementi in qualche modo rassicuranti (l'autore, la regia, gli interpreti).

Viceversa, può descrivere uno spettacolo che ha proposto proprio perché sicuro di riscuotere il consenso del pubblico?

Con il restante 10 per cento abbiamo cercato di “catturare” l'interesse del pubblico, di rassicurarlo. Anche se sono convinto che pure la scelta più “tradizionale” comporta l'assunzione di un rischio. In fondo ognuno di noi fa un patto con lo spettatore, basta essere leali.

Ne La fabbrica del consenso Chomsky ed Herman affermano: «I mass media come sistema assolvono alla funzione di comunicare messaggi e simboli alla popolazione. Il loro compito è di divertire, intrattenere e informare, ma nel contempo di inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte». Come pensi che il teatro partecipi a questo meccanismo?

Non farei questo mestiere se non pensassi al teatro, in ogni tempo, come ad un presidio valoriale capace di generare conoscenza individuale e collettiva ovvero partecipazione attiva e consapevole. Oggi, di fronte alle tante immagini e narrazioni svalorizzanti (il gossip sta sostituendo la notizia, ad esempio), il teatro genera il bello e con esso valori sociali ed ideali.

Qual è il rapporto auspicabile tra un'istituzione teatrale e il suo territorio?

Il contesto di riferimento territoriale, in rapporto ad un'istituzione teatrale, è composto dai cittadini/spettatori e dagli organismi culturali che lo abitano. Bisogna riuscire a offrire, ai primi, luoghi, occasioni e attività di valore (oltre il servizio), e ai secondi opportunità di confronto, collaborazioni e progettualità comuni che rafforzino il sistema culturale territoriale. Insieme, poi, sviluppare il rapporto con gli enti pubblici da una posizione “forte”, superando l'autoreferenzialità in cui spesso ci rifugiamo.

Fabrizio Grifasi

È socio fondatore, direttore generale e artistico della Fondazione Romaeuropa Arte e Cultura, che da 34 anni organizza il “Romaeuropa Festival”. Da sempre esperto di programmazione culturale, è stato consulente artistico per numerose istituzioni internazionali e docente in corsi di management e gestione delle risorse culturali presso l’Università La Sapienza e l’Università LUISS Guido Carli di Roma. È stato nominato Chevalier de l’Ordre des Arts e des Lettres e Ufficiale dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

«Bisogna far pagare la gente per il teatro che vuole, ma devi pagare di tasca tua per fare il teatro che vuoi». Cosa pensa di questa frase di Vsevolod Mejerchol’d?

La frase di Mejerchol’d ci permette di misurare tutta la profondità della sua riflessione e al contempo di misurare quanti cambiamenti siano intervenuti nella funzione della cultura, delle pratiche culturali e artistiche, nella trasformazione della produzione culturale in fenomeno di massa, nella sua mercificazione e smaterializzazione; al contempo ci fa riflettere sul suo rimanere parte dei nostri bisogni primari e oggetto di ricerca e trasformazione continua.

In questo lungo periodo sono nate ovunque nel mondo, con forme molto diverse, istituzioni, organizzazioni, festival, esperienze indipendenti, nuove pratiche artistiche, nuovi linguaggi, la massmedializzazione della cultura, la sua industrializzazione, circolazione e diffusione anche on line. Un intero mondo di attività che ha arricchito le nostre vite e permesso di sviluppare una realtà artistica che, pur con i suoi limiti, è molto più ricca di una frase che, estrapolata dal suo contesto storico, rischia di risultare semplicistica mentre, come tutta l’opera del grande Mejerchol’d ci permette di riflettere su questioni complesse come il rapporto con il pubblico e le sue richieste, l’accessibilità della cultura e quindi la sua democratizzazione, il sostegno alla creazione degli artisti e al rischio culturale.

Nel corso di un’edizione di Romaeuropa Festival, quanti sono mediamente gli appuntamenti che propone assumendosi un rischio totale, ovvero senza alcuna garanzia di apprezzamento da parte del pubblico e di conseguente ritorno economico nel lungo termine?

Normalmente, come ad esempio quest’anno, il nostro programma presenta il 60% di artisti che vengono proposti per la prima volta a Romaeuropa. Il che significa una alta propensione al rischio che consideriamo normale e anzi neces-

saria per realizzare appieno il nostro progetto di festival del contemporaneo, aperto al nostro tempo e in fase con i suoi cambiamenti. Questa propensione al nuovo rappresenta uno stimolo per noi, per il pubblico e per chi ci segue (operatori, *media* e *partner*) e naturalmente richiede uno sforzo costante di condivisione, promozione e comunicazione che riguarda lo staff del festival.

Viceversa, può descrivere uno spettacolo che ha proposto proprio perché sicuro di riscuotere il consenso del pubblico?

Il criterio del “proporre perché sicuro del consenso” non ci appartiene. Proponiamo dei progetti perché convinti della loro forza artistica e in molti casi ci prendiamo il rischio di programmare spettacoli che coproduciamo e il cui esito finale scopriremo assieme al pubblico del festival. Sicuramente abbiamo rischiato in passato (come continuiamo a fare ora) su alcuni artisti che poi si sono costruiti un apprezzamento del pubblico che ama seguirne il percorso, un nome ad esempio è quello di Akram Khan che seguiamo dal 2004. Certo quando un grande artista come Sakamoto assieme ad Alva Noto accetta di chiudere il Romaeuropa Festival 2019 con un suo *live* siamo sicuri che sarà un grande successo. Allo stesso tempo apriremo il festival con la brasiliana Lia Rodriguez, artista straordinaria, ma poco conosciuta.

Ne La fabbrica del consenso Chomsky ed Herman affermano: «I mass media come sistema assolvono alla funzione di comunicare messaggi e simboli alla popolazione. Il loro compito è di divertire, intrattenere e informare, ma nel contempo di inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte». Come pensi che il teatro partecipi a questo meccanismo?

Credo che tutti i progetti artistici e culturali, proprio per il ruolo assunto dalla produzione culturale nella società contemporanea, si trovino nella condizione di trasmettere e segnalare (mi piace di più del termine “inculcare”) valori, credenze e codici di comportamento. Bisogna quindi essere consapevoli di questo cambiamento epocale di ruolo e significato e prenderne atto. Naturalmente, come ogni progetto artistico, le scelte che riguardano le estetiche e le forme rimangono centrali e però per noi si incrociano con i valori che ci interessa condividere: scoperta, rischio, confronto, apertura al nuovo, riflessione sul nostro tempo, diversità culturale e suo rispetto. E pur senza pensare che l'arte possa cambiare l'individuo o il mondo, crediamo necessario l'uso di questa bussola valoriale, oltre che estetica, nel nostro navigare nel mondo artistico.

Claudio Longhi

È professore ordinario di Istituzioni di regia e di Storia della regia presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Sui temi della regia, della drammaturgia e della storia dell'attore ha pubblicato numerosi volumi, saggi e articoli scientifici. È stato assistente di maestri come Graham Vick e Luca Ronconi, e dal 1999 ha firmato in proprio decine di regie teatrali, tra cui ricordiamo la prima messa in scena integrale di Storie naturali (2005) dal testo di Edoardo Sanguineti. Dal gennaio 2017 è direttore di Emilia Romagna Teatro Fondazione.

«Bisogna far pagare la gente per il teatro che vuole, ma devi pagare di tasca tua per fare il teatro che vuoi». Cosa pensa di questa frase di Vsevolod Mejerchol'd?

Penso sia una frase sostanzialmente condivisibile. Riguardo alla prima parte: se stiamo ragionando in termini di teatro “di mercato”, dominato da una legge in base alla quale il prezzo di una merce è determinato dall'incontro tra domanda e offerta, al suo interno è necessario e sensato far pagare la gente per il teatro che vuole.

Considerando la seconda parte, si tratta di circostanziare la frase chiedendosi chi la pronuncia: da un punto di vista metaforico posso leggerla dicendo che se punto a un obiettivo, a un'utopia, la devo pagare di tasca mia, anche nei termini degli sforzi che devo compiere. In un altro senso, laddove adempio a un servizio pubblico, per fare il teatro che voglio (che non è quello richiesto dal mercato) mi assumo un rischio culturale che qualcuno mi deve aiutare a sostenere. Ritengo che questa sia infatti la funzione del teatro pubblico.

Nel corso di una stagione, quanti sono mediamente gli appuntamenti che propone assumendosi un rischio totale, ovvero senza alcuna garanzia di apprezzamento da parte del pubblico e di conseguente ritorno economico nel lungo termine?

Faccio fatica a rispondere, perché la ricerca del consenso non è l'ottica che utilizzo nella costruzione delle scelte. La mia strategia di programmazione non è condizionata dalla volontà di compiacere o non compiacere, quanto dalla ricerca di ciò che è necessario. Solo in seconda battuta subentra quale può essere la conseguenza nei termini di consenso. “Necessario” è, dal mio punto di vista curatoriale, ciò che corrisponde a un'esigenza comune che si avverte nell'aria, che può essere tematica o formale. Viviamo in una congiuntura in cui il teatro sta evidentemente riformulando la propria grammatica, o addirittura ne sta cercando una nuova. Penso perciò che una scena pubblica abbia il com-

pito di aprire degli spazi in cui ricercare nuove forme di espressione. Più che dalla ricerca del consenso, sono mosso dalla volontà di interrogarmi su cosa possa rispondere alle esigenze che si avvertono e quanto lo spettatore abbia gli strumenti per cogliere e reagire alle proposte che gli vengono fatte.

Viceversa, può descrivere uno spettacolo che ha proposto proprio perché sicuro di riscuotere il consenso del pubblico?

Ci sono momenti della stagione che sono precipuamente votati a programmare spettacoli atti — ancora una volta — non a formare consenso, ma a costruire una comunità di interessi intorno al teatro. Faccio un esempio concreto: lo spettacolo di fine anno, di natura festiva, che non corrisponde a una necessità di ricerca formale o contenutistica, quanto alla necessità di costruire una comunità di spettatori che si identifichi attorno a un teatro, in un momento in cui nella società italiana non è così scontato, che non iscrive il teatro all'interno delle proprie regole e delle proprie consuetudini.

Potrei citare però anche spettacoli con caratteristiche completamente opposte, come *When the rain stops falling* de lacasadargilla. È chiaro che si sta parlando a interlocutori diversi e si cerca di costruire comunità più o meno allargate, cercando di creare una platea che abbia gli strumenti per seguire ciò che stai proponendo e che sia il più possibile allargata. Non è una questione di mercato o di massificazione. György Lukács nella *Storia dello sviluppo del dramma moderno* diceva che il concetto stesso dei piccoli teatri d'arte era paradossale, perché il teatro quando è teatro e non è spettacolo, punta ad avere le dimensioni di una città. La creazione di una comunità allargata non nasce dall'invidia verso altri media, ma dalla volontà di dare al teatro quel respiro di polis che appartiene al fare teatrale. Nella difficilissima ricostruzione, o forse proprio costruzione di una relazione con una comunità, che il teatro italiano fatica ad avere, bisogna agire con misure, respiri, raggi diversi, in un'operazione fatta di passi successivi di una strategia complessiva.

Ne La fabbrica del consenso Chomsky ed Herman affermano: «I mass media come sistema assolvono alla funzione di comunicare messaggi e simboli alla popolazione. Il loro compito è di divertire, intrattenere e informare, ma nel contempo di inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte». Nel suo ruolo di operatore culturale, come sente di partecipare a questo meccanismo?

Il teatro storicamente, seppure a fasi alterne, ha sempre assolto a funzioni di questo genere. Se leggiamo l'analisi che Jose Antonio Maravall fa del teatro

barocco, capiamo come una delle più grandi stagioni teatrali del mondo moderno, il “teatro del Siglo de Oro”, si fondasse sulla volontà di costruzione del consenso attorno alla monarchia spagnola. Cito questa esperienza ma potrei nominarne molte altre. Proprio in quanto potente strumento di azione sulla società, il teatro fisiologicamente diventa strumento di propaganda e di catechesi, e al tempo stesso può essere un potente strumento di eversione. Grazie alla sua natura di dispositivo sociale, che lavora sulle relazioni sociali, si presta a essere utilizzato in entrambe le direzioni

Lei ha curato diversi progetti di formazione del pubblico, presso il Teatro di Roma, il Piccolo Teatro di Milano e altri enti. Come può la formazione modificare la dialettica tra domanda e offerta nell'universo teatrale?

Credo che la formazione del pubblico consista nel fornire degli strumenti, che poi le persone utilizzano a proprio modo e secondo i propri fini. La formazione non è la traduzione della verità, ma la trasmissione di un sapere metodologico. In senso brechtiano, la formazione dà la possibilità di formarsi un'idea, che poi ciascuno gestisce secondo le proprie convinzioni. Si tratta di dare allo spettatore un bastone per sollevarsi e seguire proposte sempre più articolate e stimolanti. Poi, essendo lui un essere senziente, sceglierà se usare quel bastone per alzarsi e muoversi nella direzione da me indicata, o per darmi delle legnate.

Luca Ricci

È fondatore e direttore di Kilowatt Festival a Sansepolcro, insignito nel 2010 del Premio Ubu. È ideatore di diversi progetti teatrali, tra cui “Be SpectACTive”, progetto di cooperazione internazionale finanziato dall'Unione europea, e “Dominio pubblico”, progetto di formazione del pubblico rivolto a ragazzi under 25, in collaborazione con il Teatro Orologio e il Teatro Argot di Roma. Ha fondato la compagnia teatrale CapoTrave, nella quale opera come drammaturgo e regista; il suo ultimo lavoro è Piccola patria (2019).

«Bisogna far pagare la gente per il teatro che vuole, ma devi pagare di tasca tua per fare il teatro che vuoi». Cosa pensa di questa frase di Vsevolod Mejerchol'd?

Sono profondamente convinto che il nostro lavoro sia quello di far sì che il maggior numero di persone possibile riesca a superare la paura di ciò che sente come estraneo, e abbia così il coraggio di avvicinarsi e sentirsi interrogato

da ciò che non conosce. Non credo che esista un teatro che le masse vogliono e un teatro che bisogna propinarli a forza. Il problema è che spesso, soprattutto nell'ambito dei linguaggi del contemporaneo, gli spettatori si avvicinano all'opera d'arte come se fosse richiesto loro di dare la risposta giusta; e chiaramente questo genera una serie di stati di ansia e inadeguatezza che finiscono per allontanare le persone. Dobbiamo impegnarci a vincere questo senso del «non è per me» e raccontare alle persone che in qualche modo ognuno di loro, di fronte a un atto artistico, è titolato ad avere un punto di vista, a esprimere una propria personale visione o anche una personale repulsione o distanza. Se riuscissimo a fare questo lavoro credo che non esisterebbe più un teatro che le persone non vogliono.

Nell'ambito del vostro progetto "Be SpectACTive" avete avuto a che fare con il pubblico non solo italiano, ma europeo. Quali sono state le sue impressioni in un contesto internazionale?

Non siamo partiti dallo stesso livello, per cui quelli che per alcuni sono gli obiettivi raggiunti, per altri sono stati il punto di partenza; dovremmo quindi fare delle analisi differenziate. Posso dire però che il format dei Visionari di Kilowatt ha avuto una grandissima esplosione in tutta Europa. Di luogo in luogo gli obiettivi raggiunti sono differenti: ad esempio in un quartiere periferico di Budapest frequentato da artisti *underground* il progetto di residenze teatrali che già era presente ha iniziato a trovare un suo pubblico proprio grazie a Be SpectACTive; in Portogallo si sono creati otto gruppi di Visionari in piccoli centri. Ci sono stati grandi cambiamenti anche per quanto riguarda l'approccio alla creazione vera e propria: nei primi anni, per noi, era più difficile trovare artisti disposti ad aprire il loro processo creativo per determinati *target* di spettatori locali. La mia sensazione è che, a quattro anni di distanza, siano ora gli artisti stessi a cercare questo tipo di relazione: i periodi di residenza sono diventati un'opportunità per incontrare luoghi e persone per potenziare la loro visione e cercare un'interazione.

Il progetto dei Visionari permette a un pubblico di persone non specialiste, ma comunque molto sensibili e animate da una forte passione per il teatro, di vedere, commentare e selezionare spettacoli di compagnie provenienti da tutta Europa. C'è consonanza tra la sensibilità di questo pubblico ristretto e il pubblico ampio che poi viene a vedere gli spettacoli?

Posso raccontare quello che è successo a Sansepolcro negli ultimi tredici anni: è nato e cresciuto un gruppo di Visionari molto compatto e sempre più al-

lenato allo sguardo che ha maturato una competenza collettiva sempre più elevata, anche se ci sono stati innesti nuovi. Tutto questo è frutto di un cambiamento avvenuto in loro in questi anni: ultimamente, ad esempio c'è stata una grandissima apertura verso la danza contemporanea, un linguaggio che sicuramente tempo fa non avrebbero apprezzato. Questa è stata una grande soddisfazione: il nostro obiettivo non è mantenere la purezza dello sguardo, anzi, quello che ci importa è che le loro competenze crescano, si sviluppino e la loro visione sia sempre più profonda. In questo senso, quello che stiamo cercando di fare è uno spostamento dell'asticella di una comunità che ha nei Visionari una sorta di avanguardia, ma anche di comunità divulgatrice, in grado di difendere e argomentare le proprie scelte con parole che anni fa non avrebbe saputo usare. Così si può spostare la consapevolezza di una comunità più avanti; o meglio, di una parte di comunità, perché c'è e ci sarà sempre una fetta di cittadini che non si interesserà a queste cose. Non dobbiamo mettere nuove barriere tra pubblico e addetti ai lavori oppure tra pubblico, Visionari e addetti ai lavori. Il principio è invece quello di cercare di spostare avanti il maggior numero di persone, passettino dopo passettino. In questo senso i Visionari per me sono anche degli "infiltrati" nel contesto sociale di Sansepolcro, dei testimoni di come sia possibile per tutti entrare a far parte di una comunità giudicante in cui si è valorizzati per ciò che si pensa.

Nell'ambito del Kilowatt Festival, quanti sono gli spettacoli che proponete assumendovi un rischio totale, ovvero senza alcuna garanzia di ritorno economico e di apprezzamento da parte del pubblico? Viceversa, può descrivere uno spettacolo che ha proposto proprio perché sicuro di riscuotere il consenso del pubblico?

Anzitutto, credo che fare un festival sia uno straordinario privilegio, nel senso che ci si può permettere, per la natura eccezionale dell'evento e non continuativa, un livello di rischio molto alto, diverso da quello che ci si assumerebbe se si dirigesse un teatro nazionale. Quindi rispondo a questa domanda da una posizione, almeno per questo aspetto, privilegiata: non ho quell'ansia da botteghino che può avere il direttore di un teatro nazionale. Per noi i biglietti sono un pezzettino minuscolo del nostro sostentamento; ma questo non vuol dire che abbiamo poco pubblico, anzi: cinquemila paganti fino ad arrivare a più di diecimila persone che partecipano agli eventi gratuiti (il risultato è piuttosto buono e interessante se consideriamo che siamo in una cittadina di sedicimila abitanti). I numeri sono buoni, ma i prezzi dei biglietti sono bassi: e questa è una scelta politica. Voglio, però, rivendicare una cosa: i festival non nascono da soli, nel senso che quel terreno che oggi appare dissodato non è

mai stato tale all'inizio, abbiamo iniziato in un luogo in cui non c'era nessuna esperienza di teatro contemporaneo. Persone più moderate di noi avrebbero proceduto con gradualità per minimizzare ogni tipo di rischio, mentre la scelta che abbiamo fatto fin dal principio è stata andare dritti verso ciò che ci sembrava bello, interessante, stimolante e anche rischioso fare. Questa scelta, anche se in città ha sicuramente creato alcune perplessità, è stata la nostra forza, perché ha dato subito alla nostra proposta una specificità identitaria, che le persone, anche del luogo, hanno accettato. Poi abbiamo anche scelto di fare spettacoli di circo contemporaneo, che utilizzano sicuramente un linguaggio più decifrabile e popolare, che serve ad avvicinare un pezzo di città. Però proposte come questa non sono legate al botteghino, ma sono proposte strategiche per vincere la paura delle persone di avvicinarsi a un qualcosa di non comune. In questo senso farei la stessa cosa anche se dirigessi un teatro nazionale: la barra va tenuta dritta sul discorso che vuoi fare, e non è questione di rischio, ma di quanto vuoi mantenere la tua identità; ed è questo a fare la differenza, alla fine.

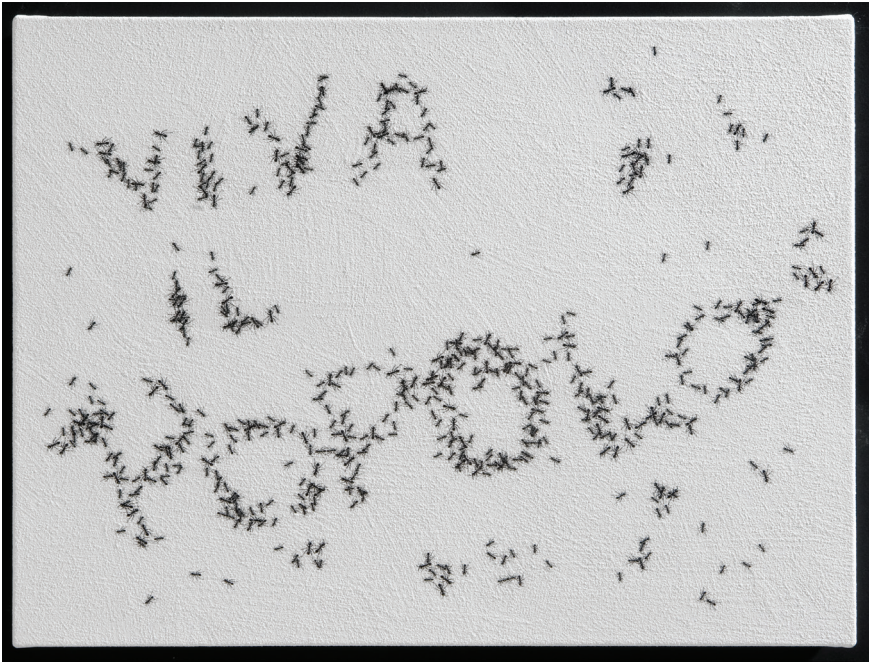
Ne La fabbrica del consenso Chomsky e Herman affermano: «I mass media come sistema assolvono alla funzione di comunicare messaggi e simboli alla popolazione. Il loro compito è di divertire, intrattenere e informare, ma nel contempo di inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte». Come pensa che partecipi il teatro a questo meccanismo?

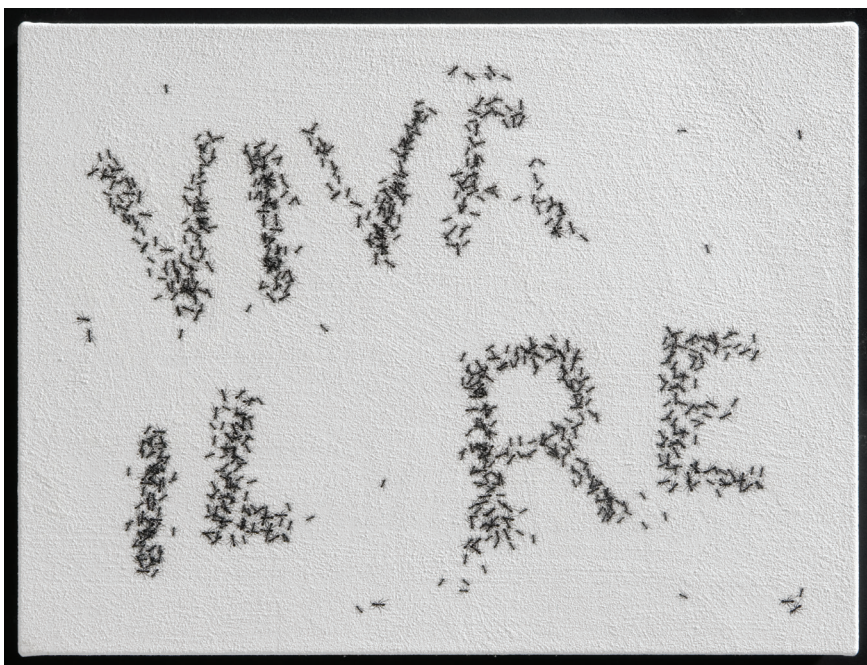
Credo che se non pensassimo di fare parte anche noi, in qualche modo, di questa macchina non avrebbe senso fare teatro. Sono profondamente ispirato dalla finalità politica del lavoro che faccio ogni giorno: lo scopo è quello di proporre una visione di mondo che spero possa allargare e approfondire la percezione delle persone. Dopodiché è chiaro che il mezzo del teatro ha una sua capacità di penetrazione più ristretta rispetto a quella della televisione o di internet. In una società così sfilacciata, dove c'è un senso forte di sfiducia verso tutto ciò che viene dall'alto, una forma di trasmissione di contenuti come il teatro è molto interessante, perché permette di partire dalle piccole comunità per costruire una comunità più grande basata sulla fiducia degli uni negli altri, e questo è il collante della società, che adesso abbiamo perso. Non penso che il teatro salverà il mondo, però può contribuire, come possono contribuire tante altre esperienze, come i gruppi d'acquisto solidali o le biblioteche condominiali, esperienze che creano fiducia tra gli individui, nell'idea che l'altro sia portatore di una visione del mondo che ha senso ascoltare. Rispetto a tutto

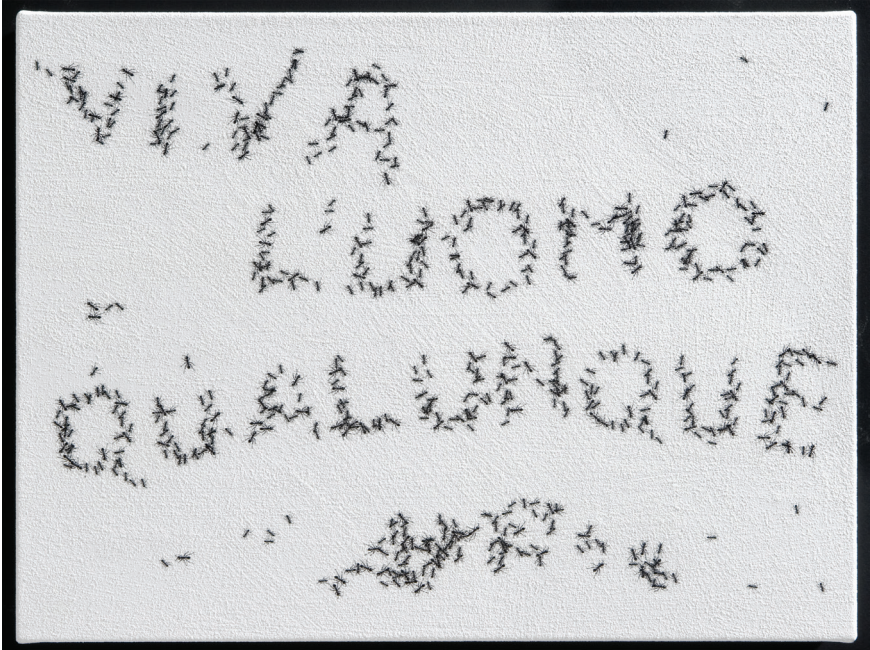
ciò, la cultura veicola dei contenuti alti, e quindi a maggior ragione è politica e contribuisce alla fabbrica del consenso, fatto salvo che il teatro che interessa a me è una “voce contro la grande voce”, una sorta di controconsenso che è comunque parte del sistema della fabbrica del consenso. La sfida va accettata, pur consapevoli che si combatte a mani nude contro dei giganti molto grandi; una volta Davide ha vinto contro Golia, chissà che possa succedere ancora.

Viva il popolo!

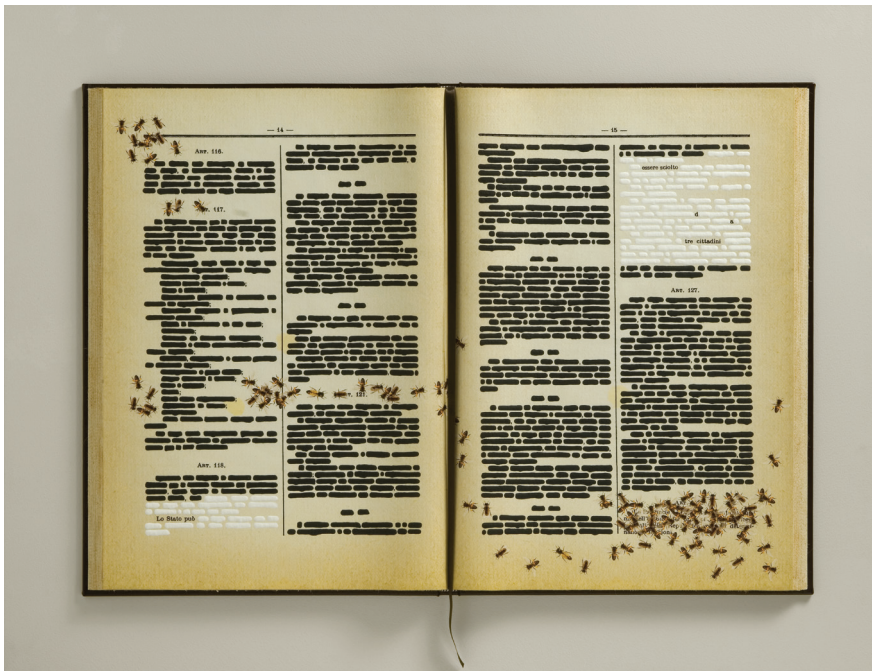
Emilio Isgrò nel corso della sua carriera ha creato una nuova forma di palinsesto, facendo rivivere in modo personale e autonomo l'antica arte di cancellare e riscrivere: dalle sue cancellature emergono poche parole scelte che acquistano significati inediti e forza rinnovata. Nell'arco di un cinquantennio ha cancellato testi di ogni tipo: quotidiani e ufficiali, sacri e profani, moderni e antichi. Tra questi la nostra Costituzione ("la Costituzione cancellata", 27 novembre 2010 al 31 gennaio 2011) e documenti simbolici come il telegramma di Garibaldi in occasione della mostra che celebrava in modo antiretorico e ironico lo sbarco dei Mille a Marsala ("Disobbedisco", 13 maggio - 19 settembre 2010). La sua arte, in ogni caso, non intende sminuire o svuotare di significato i testi, ma al contrario riaffermarne il valore storico e la validità presente .







Viva l'Uomo Qualunque, 2010

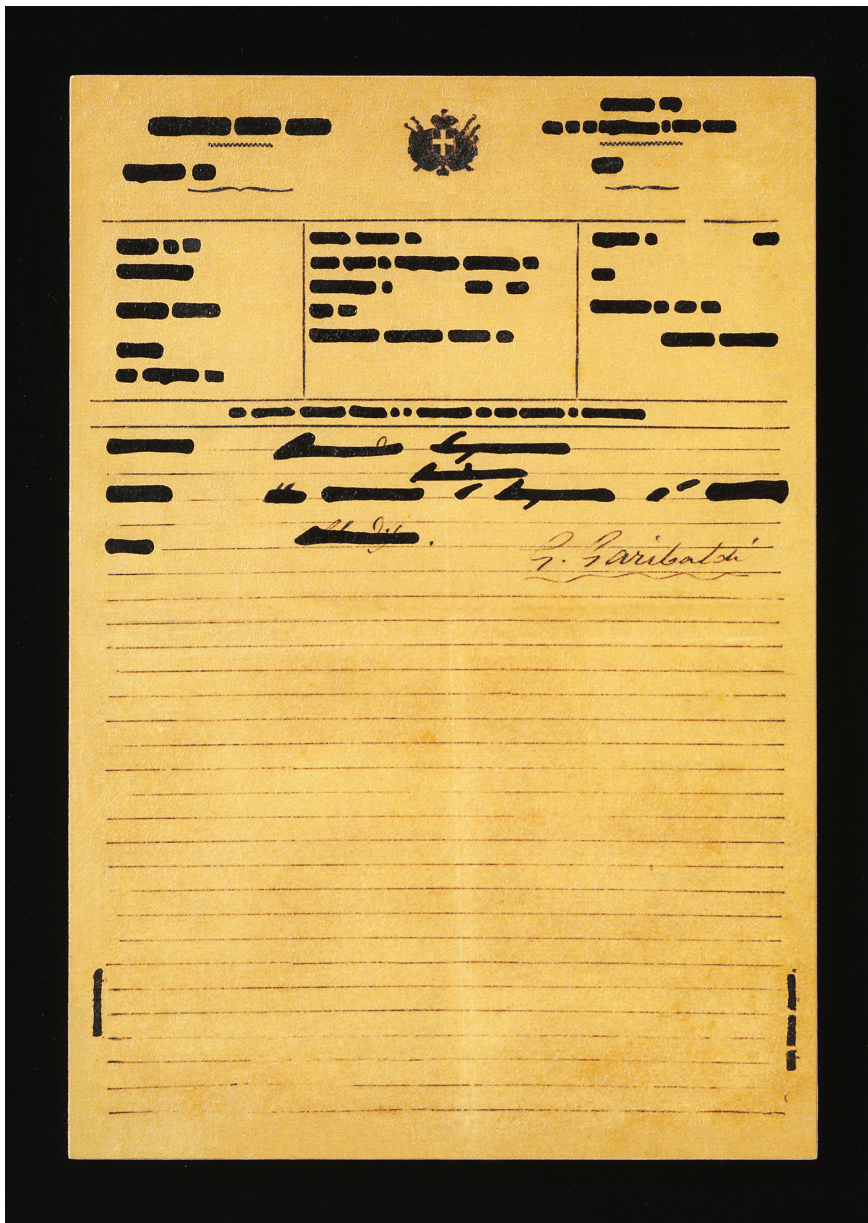


Lo Stato può essere sciolto da tre cittadini, 2010



Nessun membro del Parlamento può essere arrestato, 2010

La Repubblica, una e indivisibile, riconosce e promuove le autonomie locali (Art. 5). La legge dispone provvedimenti a favore delle zone montane (Art. 44). La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure (Art. 21). La donna lavoratrice ha gli stessi diritti che spettano al lavoratore (Art. 37). La Valle d'Aosta ha un solo delegato (Art. 83). Nessuno può essere privato, per motivi politici, della capacità giudica, della cittadinanza, del nome (Art. 22). Il Presidente della Repubblica è il Capo dello Stato e rappresenta l'unità nazionale (Art. 87). È vietata la riorganizzazione,



HANNO COLLABORATO

Nello Barile

È Professore associato presso l'Università IULM di Milano, dove insegna Sociology of media nel corso di laurea in Corporate communication and Public Relations. È autore di numerosi libri e articoli in Italia e all'estero sui consumi, sui *media* e sulle implicazioni sociali delle nuove tecnologie. Tra le sue più recenti pubblicazioni dedicate alla comunicazione politica: *Brand Renzi. anatomia del politico come marca* (Milano, Egea, 2015), *Politica a bassa fedeltà. Populismi, tradimenti dell'elettorato e comunicazione digitale dei leader* (Mondadori Università, 2019).

Anna Beltrametti

Professore di Lingua e Letteratura greca, insegna Letteratura greca e Drammaturgia antica all'Università di Pavia. Ha studiato la storiografia antica e il teatro attico di V secolo, tragico e comico, con particolare attenzione alle trasfigurazioni narrative e teatrali dei conflitti e degli eventi storici. Mantenendo costantemente al centro dei propri interessi il rapporto tra storia e letteratura, ha dedicato studi sistematici a Erodoto, al teatro di Sofocle ("Dioniso", n.s. 2, 2012) e a quello di Euripide (*Euripide. Le tragedie*, a cura di A. Beltrametti, Einaudi, 2002). Lungo altre linee di ricerca ha seguito gli usi moderni e contemporanei della tragedia attica, nelle sue riscritture, traduzioni e messe in scena. È redattrice delle riviste "Confronto letterario" e "Storia delle donne".

Ferruccio Capelli

Direttore della Casa della Cultura di Milano dal 2000. Ha pubblicato, fra l'altro: *Per una geografia della morale. Dalla Cina all'Islam, dall'Europa all'America* (2006); *Sinistra light. Populismo mediatico e silenzio delle idee* (2008); *Indignarsi è giusto* (2011); *La formazione (è) umanistica* (2012); *La porta rossa. 70 anni di Casa della Cultura fra storia e storie* (2016).

Massimiliano Civica

Regista teatrale, nel 2007 vince il Premio Hystrio-Associazione Nazionale Critici Teatrali e il Premio Lo Straniero per l'insieme della sua attività teatrale. Sempre nel 2007, diventa Direttore Artistico del Teatro della Tosse di Genova. È stato vincitore del premio Ubu per la miglior regia di *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare (2008), *Alceste* di Euripide nel 2015 e *Un quaderno per l'inverno* di Armando Pirozzi nel 2017. Dal 2013 tiene il corso di alta specializzazione in recitazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'amico di Roma, di cui, dal 2015, è membro del Consiglio d'Indirizzo. Dal gennaio 2018 è inoltre consulente artistico della direzione del Teatro Metastasio di Prato.

Massimo De Giuseppe

Professore associato in Storia contemporanea presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università IULM di Milano. Al centro dei suoi studi e ricerche vi sono il tema della storia transnazionale, dei movimenti sociali, religiosi, politici e per la pace, tra dimensione politica, culturale e impatto sull'opinione pubblica, con particolare attenzione al contesto euro-latinoamericano. Negli anni ha collaborato a diversi progetti di ricerca, tra cui Prin, partecipando, ideando e coordinando sessioni in numerosi convegni e seminari internazionali (in Italia, Europa e Americhe). È autore di diversi libri e saggi, tra cui *Giorgio La Pira. Un sindaco e le vie della pace* (2001) *La rivoluzione messicana* (2013), *L'altra America* (2017) e fa parte della redazione di "Contemporanea", "Modernism" e del comitato scientifico di "Glocalism" e della "Revista de historia de las mentalidades".

Vittorio Fiore

Architetto, PhD, professore associato di Tecnologia dell'Architettura presso l'Università di Catania (dal 2003). Ha insegnato per molti anni Tecnologie del Recupero edilizio e diretto il Laboratorio di Ricerca ManUrba, orientando la sua ricerca sul recupero di edifici teatrali. Studioso di teatro e scenografia, indaga sul trasferimento tecnologico nel linguaggio scenico contemporaneo e sul ruolo dello spazio nei processi produttivi teatrali; è docente di Scenografia e tecnologie per la pro-

duzione teatrale (ICAR 12) e di Forme dello spettacolo multimediale (L-ART 05) presso il Corso di Laurea in Comunicazione della Cultura e dello Spettacolo (DISUM). Coordina dal 2008, *workshop* e seminari in partenariato con enti teatrali; dal 2014 collabora con l'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa. Ha collaborato con varie riviste di settore: "Hystrio", "Arti dello spettacolo-Performing art", "Alternatives théâtrales", "Arabeschi". Ha fondato e dirige le collane editoriali Periactoi e Periactoi Quaderni per LetteraVentidue Editrice, Siracusa.

Guido Formigoni

Insegna Storia contemporanea all'Università IULM di Milano. Studio di storia italiana e internazionale, si è occupato anche di storia del cattolicesimo contemporaneo, sotto il profilo associativi, culturale e politico. Tra le pubblicazioni più recenti, tutte editte dal Mulino: *L'Italia dei cattolici. Fede e nazione dal Risorgimento a oggi* (2010); *Aldo Moro. Lo statista e il suo dramma* (2016); *Storia d'Italia nella guerra fredda. 1943-1978* (2016).

Paolo Giovannetti

È professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM di Milano, dove dirige il dipartimento di Comunicazione Arti e Media. Nei suoi studi si è occupato di poesia e metrica della modernità (e postmodernità) italiana, di narratologia (anche intermediale), di letteratura di consumo e di didattica della letteratura. Collabora all'annuario "Tirature" fin dalla sua nascita. Tra le sue principali pubblicazioni in volume: *Metrica del verso libero italiano* (1994), *Nordiche superstizioni* (1999), *Retorica dei media* (2004), *Dalla poesia in prosa al rap* (2008), *La metrica italiana contemporanea* (con Gianfranca Lavezzi, 2010), *Romanticismo senza Risorgimento* (2011), *Il racconto* (2012), *La poesia italiana degli anni Duemila* (2017).

Elena Gipponi

È dottore di ricerca in Comunicazione e Nuove Tecnologie all'Università IULM di Milano. Ha svolto ricerche e pubblicato saggi sul cinema italiano contemporaneo. Ha curato (con Rocco Moccagatta) *Le forme del classico. Contributi per l'analisi del cinema hollywoodiano*, Milano,

Arcipelago Edizioni, 2013. Dal 2016 al 2018 ha coordinato insieme a Chiara Grizzaffi la rubrica “Cinepolitica” della rivista “ComPol/Comunicazione politica”, edita da il Mulino.

Chiara Grizzaffi

È docente a contratto presso l'Università IULM di Milano, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca. Il suo volume, *I film attraverso i film. Dal testo introvabile ai video essay*, è uscito per Mimesis nel 2017. Suoi saggi sono apparsi su riviste scientifiche e in diversi volumi, fra cui *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, a cura di Luisella Farinotti, Barbara Grespi e Federica Villa (Mimesis, 2017) e *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, a cura di Adriano Aprà (Pesaro Nuovo Cinema, 2016). Ha collaborato con le riviste “Duellanti”, “8 e ½” e “Rolling Stone”. Dal 2016 al 2018 ha coordinato insieme a Elena Gipponi la rubrica Cinepolitica della rivista “ComPol/Comunicazione politica” edita da il Mulino.

Alessandro Iachino

Laureato in Filosofia, è critico e organizzatore teatrale. Dal 2014 fa parte della redazione di “Teatro e Critica”; ha inoltre condotto laboratori di visione e scrittura per Direction Under 30 - Teatro Sociale di Gualtieri, Teatro Metastasio di Prato, Kilowatt Festival, Città del Teatro di Cascina. È stato membro della commissione di esperti del progetto (In)Generazione promosso da Fondazione Fabbrica Europa, e tutor del progetto Casateatro a cura di Murmuris e Unicoop Firenze.

Emilio Isgrò

Artista concettuale e pittore — ma anche poeta, scrittore, drammaturgo e regista — è uno dei nomi dell'arte italiana più conosciuti a livello internazionale tra XX e XXI secolo. A partire dagli anni sessanta, Isgrò ha dato vita a un'opera tra le più rivoluzionarie e originali, che gli ha valso diverse partecipazioni alla Biennale di Venezia (1972, 1978, 1986, 1993) e il primo premio alla Biennale di San Paolo (1977). Dal 1956 a oggi vive e lavora a Milano, salvo una parentesi a Venezia (1960-1967) come responsabile delle pagine culturali del “Gazzettino”.

Oliviero Ponte di Pino

Ha lavorato per oltre quarant'anni nell'editoria e cura il programma di Bookcity Milano. Ha fondato nel 2001 il sito *ateatro.it* e nel 2016 *trovafestival.com* (con Giulia Alonzo), conduce su Radio3 Rai "Piazza Verdi" ed è docente di Letteratura e filosofia del teatro presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. È autore tra l'altro di *Comico e politico. Beppe Grillo e la crisi della democrazia* (2014), *Dioniso e la Nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici* (con Giulia Alonzo 2016), *Cinema e teatro* (2018).

Martina Treu

Studiosa di teatro antico, in particolare dei rapporti tra mito, drammaturgia, riscrittura e messinscena contemporanea, Martina Treu è abilitata come associato di Lingua e Letteratura Greca, ricercatore presso l'Università IULM di Milano, titolare del corso di Arti e Drammaturgia del Mondo Classico. Collabora con le riviste "Stratagemmi", "Dionysus ex Machina", "Hystrio". Ha lavorato con compagnie, attori e registi italiani (fra cui Elio De Capitani, Maurizio Scaparro, Serena Sinigaglia). Fa parte di diversi gruppi di ricerca universitari, in Italia e all'estero, ed è membro del comitato organizzatore del gruppo di ricerca europeo *Images-Project*, ha partecipato a diversi convegni internazionali. Le sue pubblicazioni riguardano principalmente il teatro antico e la sua ricezione negli allestimenti moderni e nelle riscritture contemporanee.