DOPPIOZERO

Grillo: oltre il teatro della crudeltà

Massimo Marino

23 Maggio 2014

Due vendicatori si aggirano in questi stessi giorni per l'Europa: lo Scaramouche giustiziere di Incredibili sulle ceneri del Terrore robespierriano raccontato da Wu Ming *(L'armata dei sonnambuli*, Einaudi) e il Beppe Grillo mattatore della Vecchia Politica sulle macerie di due incompiute repubbliche italiane analizzato da Oliviero Ponte di Pino nel bel libro *Comico & Politico* (Raffaello Cortina Editore), recensito su queste pagine da Marco Belpoliti.

Entrambi i volumi prendono le mosse (casualmente?) dalla Rivoluzione Francese e dal ruolo che vi ebbero gli artisti di teatro come gruppo ai margini della società costituita, che li aveva in passato ghettizzati; piccola enclave instabile ma dotata di una sapienza antica, disponibile a sovvertire ogni cristallizzazione sociale. Ambedue avanzano l'idea che gli attori, grazie alla loro tecnica dell'emozione e alla loro capacità di rappresentazione, emergono nelle tempeste della storia a cavalcare i venti della rivolta, dell'atto spettacolare qui e ora, del "colpisci uno per educare cento", esibendosi piuttosto che in spettacolini didattici e consolatori in atti simbolici, in comportamenti trasgressivi che dovrebbero propiziare un nuovo ordine, o almeno impedire che il vecchio sistema sopravviva o si ricompatti.



Ma a questo punto le somiglianze tra "la risibile ascesa di Beppe Grillo" e la vicenda dell'attore che colpisce in maschera si allontanano. Scaramouche si trasforma in giustiziere dopo la reazione termidoriana, colpendo (nel feuilleton "politico" di Wu Ming) bellimbusti neo-conservatori (gli Incredibili) di notte, nei

vicoli, suscitando l’entusiasmo degli sconfitti sanculotti. Il comico genovese usa l’esempio, la gogna, l’aggressione, l’atto spettacolare e dimostrativo in un progetto più generale, basato sull’uso del web e delle sue possibilità di moltiplicare in rete le connessioni, il “dibattito”, l’organizzazione “alternativa”.

Ponte di Pino accenna anche, di sfuggita, al ruolo degli artisti nella Rivoluzione Russa. Dopo l’Ottobre ci fu una prima fase proiettata tutta sulla militanza e sull’elaborazione di simboli, con l’organizzazione di feste celebrative e di momenti di propaganda. Si vide il raffinato, decadente Mejerchol’d abbandonare i languori simbolisti e girare in giubbotto di pelle, pistola, stivali, agghindato da vero bolscevico, e Majakovskij trasformare la blusa gialla cubofuturista in proclami rivoluzionari o in cartelloni pubblicitari per l’ordine nuovo… Subito dopo, però, subentrò un ripensamento che li portò a focalizzare gli spiriti rivoluzionari sull’arte e sulla sua necessità di trasformazione radicale della vita, del mondo, una svolta destinata a essere repressa dallo stalinismo con il carcere e il sangue. Gli attori della Francia rivoluzionaria, invece, come Grillo si muteranno in politici puri (molti dei quali ghigliottinati), conservando *la sapienza d’artista di teatro* che li rendeva abili a cogliere gli umori del pubblico, e perciò a infiammare le assemblee, e allo stesso tempo distanti, calcolatori. Riassumevano in sé i frutti di uno studio e di un’esperienza secolari che avevano reso i professionisti della Commedia dell’Arte seducenti e capaci di sfruttare a loro vantaggio la ricchezza delle corti e dei borghesi e la loro voglia di intrattenimento, rimanendo consci della propria differenza (ed esclusione) sociale.



Ponte di Pino fa esplicito riferimento allo storico del teatro, Claudio Meldolesi, che più di altri ha analizzato la sociologia della “microsocietà degli attori”. Per definire i caratteri dell’agitatore Grillo, per comprendere la radice della sua capacità di intercettare gli umori, affinata attraverso spettacoli di grande successo popolare, usa i concetti elaborati dallo studioso in un paio di saggi (uno dei quali sui teatranti durante la Rivoluzione Francese), pubblicati postumi in *Pensare l’attore* (Bulzoni, 2013).

I Wu Ming naturalmente nel romanzo non lo citano, il professore che ha insegnato più di trent'anni nella loro stessa Bologna. Ma qualcosa di Meldolesi arriva, in noir, nella loro saga, debitrice anche nei confronti del romanzo di cappa e spada di Rafael Sabatini, con quello Scaramouche "*Homo seditiosus*", ovvero, come scrivono Belpoliti e Manera discutendo di Rivoluzione e Rivolta, "campione di un'umanità che scende in piazza oggi per realizzare 'un'arte senza opera' che evoca il fantasma del dopodomani". Oddio: anche in Grillo c'è molto dell'*Homo seditiosus* e del tentativo di erigere un'arte senza opera, una recita che sulla scorta del *teatro della crudeltà* di Antonin Artaud elimini la scena, "cioè la distanza tra spettatori ed esecutori, e 'avvolga fisicamente lo spettatore'", magari trasformando il pubblico in capro espiatorio, oggetto del sacrificio dello spettacolo (Susan Sontag, *Happening: un'arte di accostamento radicale*, 1962). Sul sacrificio ritornerò. Qui rilevo la ricerca di empatia, proselitismo, fidelizzazione tramite aggressione; il tentativo di costruire, fuori dei generi conosciuti, oltre l'anatomia e l'individuazione borghese, un "corpo senza organi" (Artaud), un'*intelligenza sociale*, un modo di comprendere, di vedere, di giudicare, di respirare collettivo, all'unisono.



Torniamo alla acuta intuizione del libro di Ponte di Pino, preparato da vari saggi che il critico ha dedicato nel corso degli anni all'attore Grillo e poi al fenomeno Grillo, osservandolo prima come comico espulso dalla televisione, poi nel crescente successo dei suoi spettacoli virati verso la controinformazione, la narrazione piena di emotività e grinta per rovesciare il modo usuale di vedere la realtà nella quale ci muoviamo. È la fase ecologica, contro la pubblicità, economica, contro le banche e contro varie truffe. Gli show si basano spesso, come ha raccontato in uno studio su "Prove di drammaturgia" Delia Giubeli (2/2005), su un accurato lavoro di indagine giornalistica, poi frullato nella struttura intuitiva, simpatetica degli spettacoli, nei quali la dimostrazione, la controinformazione è sempre veicolata da una gran capacità di seduzione spettacolare, di coinvolgimento personale dello spettatore. Subito dopo, con l'incontro con Gianroberto Casaleggio e con la politica (e il marketing) del web, viene l'allargamento della platea ai movimenti politici dei MeetUp e poi del Movimento Cinque Stelle, fino all'enorme successo elettorale del 2013 (e questa è

la sezione inedita dell’analisi di Ponte di Pino).

Grillo è stato in grado, come Dario Fo, di non morire dopo la cacciata dal paradiso catodico. Ha piuttosto affinato nuovi strumenti per arrivare ad ampie platee, giocando sul coinvolgimento razionale (politico) e passionale, sulla informazione contro quel sistema (marcio) che lo aveva escluso, sulla caratterizzazione e la deformazione. Fascino d’attore. Come Dario Fo ha puntato sul monologo, con una differenza di proporzione: il premio Nobel, monologante nei prologhi ai suoi spettacoli e nel capolavoro *Mistero buffo*, rimane ancora legato a una dimensione drammatica, dialogante, a un teatro di vari personaggi concorrenti (anche se spesso incarnazione di un’unica idea portante, in drammi dichiaratamente a tesi). Grillo è sempre stato un solista. Nato nel cabaret, si è affermato sul piccolo schermo come personaggio, come maschera di se stesso piuttosto che come interprete. E ha sviluppato questa caratteristica nei suoi spettacoli di controinformazione e poi nella sua ascesa politica, coltivando gli aspetti che confermano l’aura del protagonista assoluto, il magnetismo nel governare un pubblico, la capacità di coinvolgere il singolo spettatore e portarlo nei propri territori, il bisogno di controllare ogni elemento, ogni propaggine del suo disegno (del suo Movimento), con quel paradosso della massima apertura con la rete e del rigido governo per non farsi sfuggire nessuna parte di un tutto faticosamente, mobilmente composto.

Una sensibilità artaudiana, che potremmo dire temprata insieme dal Nuovo Teatro (presenza corporea, coinvolgimento, attenzione alla processualità, inchiesta e controinformazione, “crudeltà”, evidenza, narrazione seduttiva capace di avvicinare il generale e di generalizzare, universalizzare il personale), dalla militanza catodica (*Grillo uomo dell’epoca broadcast*, scriveva Tiziano Bonini su “Doppiozero”), dalle nuove frontiere dell’*infotainment*, dalla virtualità, dalla viralità. Eppure c’è in questo modo composito (e raffinato) di operare qualcosa che rimanda, ancora, al vecchio mondo di quell’arte ormai minore, marginalizzata, che è il teatro.
Grillo è figlio della crisi del teatro collettivo, di base, degli anni sessanta e settanta, quando i gruppi che riunivano artisti (o anche semplicemente giovani che attraverso il teatro volevano cambiare il mondo) esplosero, si frantumarono, disseminando i palcoscenici di solisti (è lo stesso fenomeno che ha generato il “teatro di narrazione”).



E i solisti raccontano, con diverse capacità di intercettare le sensibilità, una *disperazione*, la chiusura di un’epoca di speranze, che prova a forgiarsi i mezzi per sopravvivere. All’investimento di gruppo è sostituita la creatività individuale, che deve corazzarsi contro il mondo. A un metodo basato sulla condivisione del processo, sulla ricerca, sulla dinamica di interrogazione e esplorazione, subentra (o viene sovrapposta) la fascinazione spettacolare, la necessità (già politica) di convincere e magari soggiogare un pubblico. La necessità di tornare alla realtà si ribalta in spettacolo della realtà, e della sua messa in questione, in un circolo che non sai più se è virtuoso o vizioso, in cui la denuncia, lo svelamento, diventa marketing e merce di un ulteriore occultamento, di un più raffinato consenso (dalle regole della società dello spettacolo non si sfugge?).

Avanza l’orazione, la predica; l’attore si trasforma in autore onnisciente. Si sostituisce la verità (la memoria, l’informazione) rivelata alla dialettica del testo a più voci o dell’azione complessa della scrittura scenica, in cui ogni elemento possiede una propria verità. La tragedia greca e Shakespeare avevano illuminato la bellezza e l’importanza di non arrivare a un consolatorio lieto fine o all’acquisizione scontata di un unico punto di vista, ma piuttosto allo scontro tra ragioni concorrenti che aprono domande, dubbi, prospettive lacerate, conducendo molte volte alla sconfitta, alla caduta rovinosa dell’eroe, rievocando il sacrificio umano delle origini, la violenza feroce del branco, del gruppo, e la necessità di un complesso contratto perché la società possa sopravvivere e rinnovarsi.

Beppe Grillo, I want you

Grillo, tornato di recente sui palcoscenici a fini elettorali con *Te la do io l’Europa tour*, nonostante i suoi spettacoli siano basati su lunghi processi di ricerca, nonostante vanti la democrazia della rete, sta piuttosto dalla parte di chi sa spiegarvi tutto, e di chi lo fa con “attentati” esemplari all’ordine delle cose. Un po’ anche con quell’atteggiamento di un certo teatro d’oggi che vi dà l’illusione di partecipare, di giocare a definire lo sviluppo delle azioni, e poi tiene saldamente in mano le redini della performance, manovrandovi passo per passo. Chissà se i

Wu Ming hanno pensato al comico tribuno genovese, almeno un po', nel forgiare il personaggio di Scaramouche, attore bravo, o perlomeno con una enorme autostima, emarginato, che indossa una vecchia maschera della Commedia dell'Arte per giustiziare parvenu travestiti in modo grottesco con un look vintage da vecchi, logori aristocratici?

Non so come, ma in tutta questa vicenda, il "teatrino della politica" certe volte sembra slittare verso lo shakespeariano "gran teatro del mondo", con tutti gli orrori della violenza delle ideologie e della storia delle passioni. Il teatro sembra splendere di velluti, risate e sensibilità per poi ritornare alla miseria degli "scavalcamontagne", tramutandosi in espediente *fotticompagni* alla Totò. Intrattenimento, raffinata strategia "commerciale" di conquista delle coscienze, carnevale dei contrari, rivolta o antico (e neomoderno) bisogno di controllo, di acquiescenza? Solo che nelle storie che narrano i palcoscenici, dai *Persiani* di Eschilo in poi, l'eroe è sempre sconfitto, alla fine, deriso o ucciso. Perché dal senso del contrario, dall'abisso soltanto si può scoprire qualcosa per i necessari equilibri (non equilibrismi) dell'esistenza. Solo un vecchio marxista con il sigaro come Brecht poteva sognare l'arrivo di un messaggero della regina su cavallo bianco per salvare dalla forca il bandito Mackie Messer.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

