

Alessandro Grilli (Pisa)

EROISMO COMICO E LOTTA POLITICA: CONSIDERAZIONI DIACRONICHE SU ALCUNE DINAMICHE STRUTTURALI

1. Nato come adattamento stilizzato di un rito collettivo, trasferito dalle pratiche del culto rurale al centro della vita istituzionale della *polis*, non sorprende che il teatro ateniese abbia manifestato fin dai suoi primi passi, ponendosi come momento essenziale di riflessione della collettività su se stessa, una spiccata vocazione politica. Fra le prime risposte a questa vocazione (attestata fin dai primi anni del V secolo a.C.,¹ e testimoniata per noi dai *Persiani* di Eschilo,² prima e unica tragedia greca superstita esplicitamente incentrata su un problema di immediata attualità), l'opera di Aristofane sembra definire una volta per tutte le coordinate espressive dell'aggressione politica nella tradizione occidentale. Non sappiamo quanto di specificamente aristofaneo ci sia nelle situazioni delle sue undici commedie conservate – visto che esse sono altresì tutto quanto ci resta del teatro comico più antico. Quel che è certo è che l'intera commedia ateniese del V secolo a.C. è stata commedia politica, come *ad abundantiam* rivelano i frammenti degli autori contemporanei di Aristofane. La componente politica viene assunta anche nelle più antiche teorizzazioni storico-letterarie, risalenti alla prima età ellenistica, come il tratto determinante dell'*archaia*. Ed è proprio a causa dell'aderenza all'attualità extratestuale che la commedia attica di epoca

¹ Fra le tragedie del poeta Frinico, tutte perdute, erano ispirate all'attualità politica la *Presa di Mileto*, che metteva in scena fatti del 494 a.C. con ogni probabilità a breve intervallo; e le *Fenicie*, presumibilmente dedicate alla sconfitta persiana nella seconda guerra contro i Greci. Un terzo dramma storico di Frinico, *I Persiani*, è testimoniato in modo confuso e il titolo potrebbe essere solo una variante del precedente.

² Rappresentati nel 472 a.C., otto anni dopo la vittoria greca a Salamina.

classica diviene presto repertorio di difficile fruizione, subordinato al sussidio erudito una volta sottratto al suo contesto originario.

Se la componente politica è senz'altro il tratto più vistosamente peculiare della commedia antica, tutt'altro che uniformi sono le modalità del suo adattamento, in ciascun dramma, alle dinamiche del genere. Nello stesso *corpus* di Aristofane, per dire, l'innegabile politicità di tutte le commedie è declinata nei modi più diversi: in *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Pace* e *Lisistrata*, ad esempio, la commedia apporta in modo diretto, senza mezzi termini, il proprio contributo al dibattito politico in corso, asserendo con il crisma perentorio della drammaturgia la preferibilità della pace alla guerra o denunciando il carattere inaffidabile dei *leader*. *Uccelli*, *Rane*, *Ecclesiazuse* e *Pluto*, invece, con loro programma di palingenesi o di radicale riforma dello Stato o dell'economia, non fanno altro che affrontare il problema politico in una prospettiva di maggiore ampiezza. Anche nelle altre commedie l'apparente studio di carattere non è altro che uno strumento, un modo di piegare l'esplorazione sociologica all'analisi politica: la condanna delle avanguardie intellettuali (*Nuvole*) o dell'ipertrofico apparato giudiziario ateniese (*Vespe*) vanno intese infatti come capitoli di un discorso ininterrotto sulle dinamiche della vita associata, un discorso che non viene meno neanche quando il fuoco dell'interesse sembra ricondotto entro il più limitato orizzonte della critica letteraria (*Tesmofoziause*): parlare di tragedia e di poesia, per Aristofane, è ancora una volta un fatto politico, perché il teatro è già di suo, con dignità pari rispetto a spazi istituzionali come consigli e assemblee, un luogo naturalmente deputato alla riflessione politica.

Da questo, un piccolo paradosso: Aristofane parla di politica anche quando sembra parlare d'altro, anche quando i riferimenti all'attualità sono più coperti e indiretti – il contesto, le sue basi materiali, gli stessi meccanismi del genere comico (lo vedremo fra poco) sono congegnati *ad hoc* per l'espressione di un discorso politico. Spariti questi elementi, nella civiltà dello spettacolo del nostro tempo, ad esempio, il rischio è quello di un indebolimento strutturale, di una progressiva afasia dello spettacolo (con isole di felice eccezione, come gli anni Settanta e in genere il teatro di Dario Fo) rispetto alla dimensione politica. Lo vedremo alla fine con una piccola *sugkrisis* che potrà sembrare azzardata, ma che mostra in che modo, se il teatro di Aristofane è politico anche quando parla di nuvole e di uccelli, i nostri spettacoli stentano ad esserlo anche quando parlano del Presidente del Consiglio.

2. Sarà il caso di scendere un po' nello specifico: un testo cruciale per la comprensione della commedia di Aristofane come teatro politico è proprio uno di quelli in cui natura e misura della componente politica sono state più soggette a discussione: gli *Uccelli*. La storia della sua interpretazione si

presenta infatti decisamente polarizzata: la tradizione più illustre e più antica vede in questa commedia il compimento di un sogno di evasione, e sottolinea a preferenza di ogni altra la componente di idealità rarefatta entro cui avviene la realizzazione dell'utopia.³ Altri studiosi hanno invece rivendicato a vario titolo, con argomenti a volte anche curiosamente disparati, l'esistenza e la rilevanza di una dimensione politica nel testo. Per dirla con l'autore di *Sei lezioni sulla storia*, come l'opera storiografica, anche la critica letteraria dice di più dell'epoca in cui è scritta che di quella *su cui* è scritta. Carr cita ad esempio la storia greca di Grote e la storia romana di Mommsen, in cui ogni lettore avvertito è in grado di riconoscere, dietro all'esaltazione delle figure rispettivamente di Pericle e di Cesare, l'impronta della borghesia progressista inglese in opposizione al disorientamento dei liberali tedeschi alla ricerca, dopo "le umiliazioni della Rivoluzione tedesca del 1848-49", dell'ennesimo 'uomo forte'.⁴ Applicato agli *Uccelli*, il ragionamento permette di capire come mai gli esponenti più di spicco della lettura 'evasiva' e disimpegnata di questa commedia si siano trovati ad attraversare alcuni dei momenti più travagliati della storia del continente o del pianeta. Darò tre esempi: nel 1809, quando A.W. von Schlegel esplicita, nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, l'interpretazione degli *Uccelli* come parabola di evasione nel mondo della fantasia, Napoleone era al culmine del suo programma di espansione, e aveva trasformato i connotati politici del continente con successi costati decine di migliaia di vite e riportati in primo luogo sui campi di battaglia italiani e tedeschi. Nel 1933 esce invece a Oxford la monografia su Aristofane di Gilbert Murray, *Regius Professor* di greco, ellenista famoso e ancor più famoso esponente dei movimenti pacifisti nati dal trauma della Grande guerra. È un dato che torna facilmente alla memoria quando nelle sue pagine sugli *Uccelli* si legge che quella commedia è soprattutto "an escape from worry and the sordidness of life, away into the land of sky and clouds and poetry".⁵ Nel 1954, infine, quando l'interpretazione degli *Uccelli* come vicenda di evasione viene riproposta in un articolo di E.M. Blaicklock,⁶ il ricordo della II guerra mondiale è vivo e doloroso, e l'autore ne è a tal punto influenzato da esplicitare nel sottotitolo la radice autobiografica della sua

³ Inaugurata da A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, I, Heidelberg, Mohr und Zimmer 1809.

⁴ E.H. Carr, *What Is History?*, London, Macmillan 1961, trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi 1966, 41-42.

⁵ G. Murray, *Aristophanes. A Study*, Oxford, Clarendon Press 1933, 135 sgg.

⁶ E.M. Blaicklock, *Walking Away from the News. An Autobiographical Interpretation of Aristophanes' Birds*, "Greece and Rome", n.s. 1, 1954, 98-111. L'articolo deriva peraltro da una conferenza tenuta alla Classical Association of Otago a Dunedin, in Nuova Zelanda, già nel novembre 1949.

lettura. Per Blacklock "[i]t is one of the uses of literature to enable men and women to escape [ancora la stessa parola chiave] from the pains of here and now and to transport themselves imaginatively into happier times and places".⁷ Chi di politica ne ha vista troppa nella vita reale, insomma, e in particolare ha avuto modo di apprezzarne gli effetti distruttivi, tende a valorizzare negli *Uccelli* il disimpegno, e a vedere nella sua vicenda la realizzazione di quella pace indisturbata esperibile solo nella fantasia.

Per quanto autorevoli, le voci che hanno ridimensionato le componenti politiche degli *Uccelli* sono comunque minoritarie rispetto a quelle di chi ha preferito invece metterle in rilievo. Per continuare l'ipotesi metadiscorsiva, si potrebbe osservare che all'infiltrarsi delle letture politiche corrisponde sul piano della storia il diradamento, l'estromissione della politica dal campo dell'attività intellettuale in senso lato. La politica è ormai affare dei professionisti: i professori diventano sempre più professori (mi ci metto anch'io), sicché la politica di Aristofane diventa tanto più interessante e cospicua quanto meno si riesce a sentire il mondo esterno, quanto più lontane si fanno le urgenze di una presa di posizione sul campo. Ma il discorso andrebbe forse ulteriormente precisato distinguendo, anche fra i sostenitori della politicità degli *Uccelli*, un approccio erudito da uno più propriamente letterario. Per chi interpreta, politico può voler dire molte cose diverse; in compenso lo sguardo erudito si mantiene costante nel tempo, indifferente a quello che avviene fuori dalle biblioteche. In effetti la ricerca antiquaria del XIX secolo non è diversa, per problemi e metodi, da molti studi anche recentissimi, e tende a ricondurre la politicità degli *Uccelli* alle allusioni più o meno esplicite a fatti o personaggi dell'Atene classica.⁸ Contrariamente alla prassi di Aristofane, gli *Uccelli* sembrano evitare le allusioni dirette,⁹ ma il testo si presta in più punti, di struttura o di dettaglio, al disvelamento di rimandi in qualche misura trasparenti alla realtà politica ateniese del 414 a.C. Al centro di queste letture è ovviamente il rispecchiamento, nella progettata utopia di deduzione coloniale, della spedizione imperialistica in Sicilia partita da Atene pochi mesi prima della rappresentazione del dramma. Su questa somiglianza di

⁷ *Ibid.* 104.

⁸ La tendenza è inaugurata da J.W. Süvern, *Über Aristophanes' Vögel*, (1827), Berlin, Dümmler, 1830 e prosegue, con affinamenti metodologici di non poco momento, fino a M.J. Vickers, *Alcibiades on Stage: Aristophanes' Birds*, "Historia", 38, 1989, 267-299 e oltre.

⁹ Si è molto discusso se ricondurre questa apparente reticenza alle restrizioni imposte da un presunto decreto di Siracoso, testimoniato solo dallo scolio antico al v. 1297 degli *Uccelli*. Con la sua palese contraddizione del presunto decreto, l'evidenza documentaria lascia piuttosto credere a un'informazione imprecisa o fraintesa.

fondo, gli studiosi hanno cercato corrispondenze di dettaglio,¹⁰ in ossequio a una concezione della commedia antica che vede in essa qualcosa di molto simile a un fossile, a una lastra fotografica – a un oggetto magicamente impregnato di una specifica aria di Atene e capace perciò di rivelarla a partire da un sedimento leggibile come traccia meccanica.¹¹ Simili ricerche cominciano a farsi più sfumate con un lavoro di J. Dalfen,¹² che non insiste tanto sui richiami puntuali all'attualità politica quanto sull'omogeneità fra la strategia persuasiva di Pisetero e quella della demagogia democratica fautrice delle scelte imperialistiche di Atene. Del resto già qualche anno prima G. Paduano aveva intuito che la radice della prospettiva politica negli *Uccelli* non è tanto una questione di referenti puntuali quanto di progetto complessivo, e va individuata pertanto nella stessa "ipotesi comprensiva di rinnovamento che viene adombrata nella fondazione di *Nefelokkygia*".¹³ Paduano non contesta la formulazione della lettura escapistica: si limita a osservare che anche un'utopia di evasione non è altro che un progetto politico fondato sul radicale rifiuto della città nella sua forma storica.

La mia posizione si colloca sulla stessa linea, ma è più radicale nel sostenere che la politicità degli *Uccelli* dipende, prima ancora che dal tema o dalla natura fondamentalmente politica del progetto utopico, dalle coordinate entro cui si colloca lo scontro di forze che dà luogo al dramma. Come ho avuto modo di argomentare più ampiamente,¹⁴ la vicenda degli *Uccelli* si configura come il capovolgimento carnascialesco di uno stato di frustrazione individuale, una frustrazione che nasce da uno scontro dell'io con la collettività, la quale è rappresentata nel testo, in modo subliminale ma nettissimo, come un superindividuo dalle esigenze urgenti e insaziabili. La città, di cui il cittadino non può non sentirsi parte integrante,¹⁵ è quindi al

¹⁰ Ad esempio B. Katz, *The Birds of Aristophanes and Politics*, "Athenaeum", 54, 1976, 353-381 esplora l'ipotesi che l'ambasceria dei tre dei di *Uccelli* 1565 sgg. sia una rappresentazione parodica della terna di generali responsabili della spedizione in Sicilia (Nicia, Alcibiade e Lamaco).

¹¹ La maggior parte degli studiosi di Aristofane operano peraltro con la piena consapevolezza di quanto fluttuanti e imprevedibili sono i modi della trasformazione parodica – una consapevolezza assai minore ad esempio in molti studi storici (un esempio cospicuo: V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford 1951; tr. it. *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, Firenze, La Nuova Italia 1957).

¹² J. Dalfen, *Politik und Utopie in den Vögeln des Aristophanes. Zu Ar., Vögel 451-638*, "Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova", 2, 1975, 268-285.

¹³ G. Paduano, *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, "Studi classici e orientali", 22, 1973, 115-144 (qui p. 116).

¹⁴ A. Grilli, *Del falso in bilancio come chiave del successo*, saggio introduttivo a Aristofane, *Gli uccelli*, Milano, BUR, 2006, 7-108, in particolare 7-41.

¹⁵ Lo dimostra l'ironia contro i cittadini di origine straniera (v. 10, contro Esecestide; v. 31, contro Saca).

tempo stesso il suo più pericoloso nemico *personale* (nel senso che essa è una persona in concorrenza con lui come persona).

La posizione dei protagonisti è infatti inizialmente sospesa fra l'orgoglio civico per l'esuberanza imperialistica di Atene,¹⁶ di cui ci si continua a sentir parte, e il timore delle esazioni che a questa esuberanza inevitabilmente si collegano.¹⁷

L'impennata eroica degli *Uccelli*, che è di fatto il prototipo dell'eroismo comico tipico di Aristofane,¹⁸ scaturisce appunto dal capovolgimento dell'asimmetria iniziale: se l'individuo è dapprima vittima di uno scontro che lo oppone al gruppo, cioè a questa Città-Stato che è al tempo stesso mondo e individuo, la soluzione più efficace coinciderà con l'espansione dell'io individuale che si farà Stato esso stesso. L'eroe di Aristofane è un individuo che trova nell'energia del desiderio, in cui la commedia antica riconosce con perspicacia la sola vera forza propria dell'individuo, la chiave per ridisegnare

¹⁶ Le battute dei due vecchi ateniesi sono costellate di indizi: per loro Atene è, con sapida perifrasi, la città "delle triremi belle" (v. 108), cioè la capitale dell'impero marittimo (cfr. anche v. 1204); il progetto utopico di Pisetero viene equiparato all'assedio di Melo (v. 186), uno degli episodi più crudi della politica estera ateniese, così come le sue trovate sovrapazano l'abilità strategica del generale Nicia (vv. 362-363). Analogamente l'oriente è ridotto a memoria della guerra vinta sui Persiani (v. 278). Non sorprende pertanto che la fondazione dello stato degli uccelli sia di fatto concomitante a un progetto di guerra (sacra, contro gli dei), come mostra il riferimento agli avvisi di mobilitazione (v. 450). Il clima generale rispecchia proprio quello della madrepatria, dove, come rimarca il coro, bastano requisiti minimi per fare una brillante carriera militare (vv. 798-800, contro Diitrefe).

¹⁷ Concretamente, il carattere esigente della città si traduce in odio delle tasse e paura delle multe: nel primo caso le stoccatine sono esplicite (cfr. v. 36) oppure investono il lusso dei funzionari, dietro al quale il cittadino vede lo sperpero di risorse di sua competenza (cfr. ad esempio v. 1022, sull'abbigliamento eccessivo dell'Ispttore); nel secondo, la paura si articola seguendo i vari aspetti della prassi giudiziaria: si esecrano direttamente i tribunali (v. 41; 110) oppure i sicofanti, cioè gli individui che, stante l'inesistenza della procedura d'ufficio nel diritto attico, si costituivano parte civile e venivano gratificati in caso di condanna degli imputati (contro i delatori si va dall'irrisone nominale, ad esempio al v. 153 contro Opunzio; oppure alla deplorazione degli effetti, come nel caso di Callia salassato dalle continue accuse, v. 285; ma le ragioni di opportunismo personale del sicofante sono analiticamente esplorate in una delle scene più gustose del dramma, vv. 1410 sgg.).

La tensione fra le due componenti dell'orgoglio e del disagio di appartenenza affiora in più punti del testo: al v. 124 la grandezza oggettiva di Atene viene esplicitamente considerata incompatibile con il benessere soggettivo dell'individuo; ma anche il nesso implicito nella battuta dei vv. 145-147 lascia intendere che la soddisfazione di far parte di una collettività esuberante è solo la controparte luminosa di un sicuro disagio personale. Questo spiega l'istinto della fortificazione, che è di fatto al centro della vicenda e che si legge anche tra le righe in battute extratematiche, come quella del v. 293, sui Cari che vivono sulle creste "per ragioni di sicurezza".

¹⁸ Sulla base del modello delineato da C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Harvard University Press 1964.

il proprio mondo, un mondo perfettamente adeguato ai suoi bisogni perché perfettamente coincidente con il suo profilo.

In sintesi: la politicità del teatro di Aristofane non è un fatto di contenuti, ma di forme – una politicità ‘di posizione’, in qualche modo. Posizione che traduce gli estremi dello scontro primordiale ‘io-altro’ nel codice del genere: il ruolo eroico è un vero e proprio distillato dell’individualismo implicito nell’‘io’, mentre l’‘altro’ (che è ‘chiunque-altro’, ovvero ‘tutti-gli-altri’) diventa facilmente, in chiave politica, l’ipostasi del gruppo che schiaccia l’individuo, il ‘mondo-com’è’, vincolato alla limitazione delle parti, cioè alla negazione del desiderio infinito di ciascuna.¹⁹

Che di fatto l’energia politica di Aristofane derivi più da uno scontro di posizione che da un reale confronto di posizioni mi sembra confermato dalla semantica degli *Uccelli*, dove la trasformazione del vecchio in nuovo avviene all’insegna di una sostanziale continuità, e i soli reali cambiamenti riguardano non gli enti ma le loro relazioni e posizioni nel sistema. Questo si intuisce ad esempio da una replica di Pisetero i cui impliciti, a mio giudizio, non sono stati adeguatamente messi in evidenza: "Gli uccelli sono *gli dei degli uomini*, adesso. A loro devono fare sacrifici, e a Zeus basta, per Zeus!" (vv. 1236-1237): la rivoluzione di Pisetero non cambia la sostanza degli oggetti, ma le loro relazioni. Gli dei restano dei (come mostra il giuramento che ne conferma le funzioni), ma non sono più gli "dei degli uomini", cioè sono privi delle prerogative relazionali che procuravano loro sacrifici e offerte. Il merito del discorso non viene nemmeno affrontato, né in termini teologici né in termini politici – semplicemente l’eroe, tuttora uomo ma *anche* uccello fra gli uccelli e loro capo, si limita a occupare la *posizione* che garantiva agli dei tutti i vantaggi.

3. Nel marzo 2006, con una scelta strategica e discussa della data, a ridosso delle elezioni politiche del 9-10 aprile, è uscito nelle sale italiane l’ultimo film di Nanni Moretti, *Il caimano*. Un film politico come pochi altri, o meglio un metafilm, che tematizza la difficoltà/impossibilità di fare un film su Berlusconi Presidente del Consiglio. Proprio pochi mesi prima la Schiwago Film, una casa di produzione tedesca di cinema indipendente, aveva presentato alla Berlinale 2006 un film a basso costo diretto da Jan Henrik Stahlberg²⁰. Il film, sceneggiato da Stahlberg e dalla sua compagna

¹⁹ La nozione di desiderio infinito deriva dalla teoria di I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth 1975, trad. it. *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. Torino, Einaudi 1981².

²⁰ Al suo secondo film come regista, Stahlberg (nato nel 1970) è stato attivo in precedenza soprattutto come attore TV. Una filmografia selettiva nel *carnet de presse* pubblicato nel sito ufficiale del film (<http://www.byebyeberlusconi.de>), 4; dati più completi in <http://www.imdb.com>.

italiana Lucia Chiarla, e girato in Italia con attori italiani, era stato presentato sia col titolo originale (*Buonanotte Topolino!*) che con quello per la distribuzione internazionale, meno sottile, va da sé, ma utilmente inequivocabile: *Bye Bye, Berlusconi!* Un giudizio d'insieme? In estrema sintesi: un film politico come pochi altri, o meglio un metafilm, che tematizza la difficoltà/impossibilità di fare un film su Berlusconi Presidente del Consiglio...

Se qualcuno pensa che io stia ipotizzando un plagio in uno dei due sensi, sbaglia: chi ha visto entrambi i film (non molti, da noi, visto che *Buonanotte Topolino!* non ha avuto una regolare distribuzione ed è stato ignorato stranamente anche da molti dei circuiti cinefili di solito attenti alla promozione delle pellicole più rare o coraggiose) sa che, al di là dell'idea di fondo, tutti i dettagli di produzione, sceneggiatura, regia rivelano la più completa indipendenza dei due progetti. Com'è possibile allora che i due film si possano riassumere con una stessa frase, decisamente molto meno ovvia dell'onnipresente "lui incontra lei"?²¹ È proprio questo il punto su cui vale la pena di riflettere, e che mi ha spinto a questa bizzarra divagazione. Due sono gli elementi che sarei incline a considerare significativi: da un lato l'urgenza espressiva, che fa sì che nello stesso momento due autori non accomunati nemmeno dalla nazionalità scelgano di concentrarsi sulla figura dominante della politica italiana dell'ultimo quinquennio; dall'altro, e direttamente proporzionale a quell'urgenza espressiva, la difficoltà con cui essa si scontra al momento della realizzazione. In entrambi i casi il film sceglie di focalizzarsi proprio su dinamiche e conseguenze di questa difficoltà di espressione: Moretti attribuisce l'istanza critica a una giovane sceneggiatrice, una ragazza dura e pura che si vede approvare il progetto di un film su Berlusconi più che altro per equivoco. Il produttore, dapprima coinvolto suo malgrado poi sempre più convinto del progetto, reagisce con forza crescente a ogni incidente di percorso investendo sempre più sul film, in termini sia materiali che umani. Stahlberg racconta invece di essere arrivato alla cornice metanarrativa quasi per caso, dopo che il consulente legale aveva suggerito una strategia di straniamento per evitare possibili difficoltà giudiziarie.²² La soluzione è quella della farsa, con un travestimento appena opacizzato sul piano onomastico che permette la messa in scena di Berlusconi-Topolone, sindaco di Topolonia, uomo d'affari corrotto ma popolare grazie al successo

²¹ Alludo a un divertente aneddoto della biografia di Billy Wilder, che aveva più volte visto in sogno la storia ideale per un film, che però gli sfuggiva sempre al risveglio. Col taccuino a portata di mano, una volta cercò di annotare l'idea geniale durante la notte, e al risveglio trovò l'illuminante appunto: "Lui incontra lei". È da vedere se l'aneddoto la dice più lunga sulle strutture del cinema o del sogno...

²² Il racconto è a p. 7 del *carnet de presse* citato.

della volgarissima Tele Anguria, che viene rapito da una banda sovversiva e sottoposto a un processo di fronte a un tribunale popolare; la giuria è lo stesso popolo della rete, che appunto via internet viene chiamato a esprimere il proprio verdetto.

In entrambi i casi, lo spostamento metanarrativo serve ad accentuare un dato cruciale, e cioè il conflitto paradossale fra pervasività e ineffabilità di uno stesso oggetto: la presenza di Berlusconi al potere è più che semplicemente ingombrante, per la coscienza critica del cittadino – è un ostacolo alla sua stessa dicibilità. L'ipotesi più ovvia, infatti, cioè che la rappresentazione delle difficoltà di fare un film su Berlusconi rifletta una semplice paura del potere, non mi sembra affatto convincente. Un argomento del genere definirebbe meglio le mancate critiche alla mafia, il cui potere si fonda appunto sull'inibizione della denuncia esplicita (mi limito a rimandare a *I cento passi*). Nel caso di Berlusconi, invece, il problema non sta tanto nei limiti posti alla libertà di parola; il problema è a monte, e investe strutturalmente la stessa dimensione linguistica, comunicativa del discorso politico. Con Berlusconi il punto è l'ottundimento dello scarto differenziale da cui dipende (Saussure *docet*) ogni possibilità di significazione. La pervasività del personaggio politico è il dato quantitativamente e qualitativamente di maggior rilievo: nel film di Moretti esso è segnalata dalla molteplicità eterogenea dei contesti dove il Caimano ha le mani in pasta; in quello di Stahlberg, più semplicemente, dall'efficacia ubiqua e ipnotica di Tele Anguria. Proprio questa pervasività è tale da non permettere nemmeno le forme minimali della contrapposizione. Al personaggio Berlusconi è riuscito nientemeno che il progetto eroico del protagonista degli *Uccelli*: abbattere la barriera identitaria fra se stesso e il mondo, in modo da precludere *a priori* ogni presa di coscienza alternativa. Un 'eroe' che ha mangiato il mondo, che è diventato il mondo, è difficile infatti anche solo concettualizzarlo: se lui è tutto, al di fuori di lui non c'è spazio per nient'altro – e proprio questa è la dinamica cui i nostri due film, con la pesantezza implicita nella scelta metadiscorsiva, cercano di dare voce. Ma si tratta comunque di una voce sommessa – garbata, ironica, graffiante quanto si vuole, ma a tutti gli effetti più vicina al silenzio che al grido di denuncia. Deboli, dissanguati, poco definiti (lo si vede soprattutto nel film di Stahlberg) i portatori dell'istanza positiva non sono mai individui determinati, in ogni senso. Dalla parte dei buoni sta una collettività inarticolata che aspira ma non desidera. Una collettività di cui fa parte (col ruolo del 'raggio di sole' ottimista, in un film dove si ride per non piangere) anche il figlio di Topolone, che chissà perché odia suo padre e non perde occasione per sabotarlo o dissociarsi. Sempre, però, curiosamente, senza dire una parola. Nessuna sorpresa che alla fine tutta la *troupe* degli idealisti finisca dispersa in una nuvoletta di afasia.

4. Un'ipotesi possibile, facilitata dalla familiarità con il teatro di Aristofane: l'afasia è il risultato dell'impossibilità di tradurre una situazione estrema (pervasività del nemico e suo successo nella strategia di confondere i confini io/altro) in una chiara dinamica di conflitto. Possiamo, una volta rotti i tabù delle divaricazioni eccessive, permetterci una piccola verifica: anche Aristofane, agli inizi della sua carriera, si è confrontato con l'urgenza di attaccare il leader democratico Cleone, un uomo politico dalla popolarità debordante e pervasiva da cui erano state ispirate molte scelte di Atene agli inizi della guerra del Peloponneso. Che si trattasse di una figura ubiqua è chiaro non solo dall'insistenza pressoché ossessiva, nell'opera di Aristofane, degli strali da cui Cleone fu bersagliato finché visse, ma soprattutto dalla sua rappresentazione nella commedia 'monografica' del 424, i *Cavalieri*, in cui Cleone viene adombrato nella figura di un temibile occhiuto onnipotente servitore di Demo (l'allegoria del popolo). In una prospettiva come quella di Aristofane, la contrapposizione a un nemico pervasivo sì ma precisamente individuato si realizza attraverso la contrapposizione del mostro non a una collettività di benintenzionati (che infatti si limitano a ideare-creare il golem del Salsicciaio, e poi a lasciarlo agire), ma a un individuo altrettanto netto e mostruoso nell'esibizione delle sue urgenze di soddisfacimento privato. Il punto del confronto è il carattere essenziale della dimensione individuale nella rappresentazione dello scontro: in virtù delle energie profonde che esso è in grado di mobilitare nel destinatario, grazie agli automatismi identificativi del genere, l'individualismo comico è il solo piede di porco capace di scardassare un sistema fondato sul torpore oppiaceo indotto dalla pervasività della propaganda nemica. Contro il Paflagone, come contro Berlusconi, non c'è gruppo che tenga: di fronte a un individuo malvagio, anche se esteso quanto un mondo, o forse *soprattutto se* esteso quanto un mondo, è necessaria la forza non di un mondo, ma di *un altro individuo* disposto a prestare l'energia della sua consistenza individuale a un progetto di rinnovamento valido per tutti.