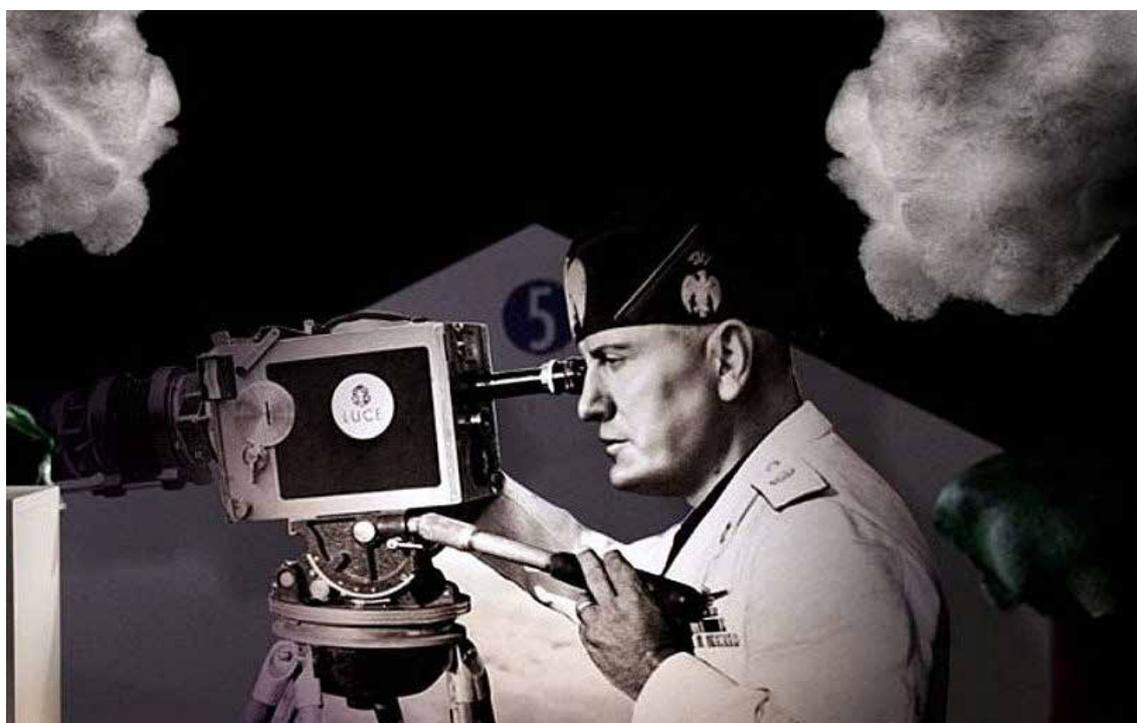


Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi
Numero 4, anno 2020
Società e cultura
Cinema
ISSN: 2533-0977

MARCO COLACINO

MUSSOLINI GRANDE ATTORE. LA DIMENSIONE PERFORMATIVA DEL FASCISMO



In questo lavoro si analizza e ricostruisce la figura di Benito Mussolini come attore di una drammaturgia politica, civile e sociale che interessa il sistema-paese per oltre venti anni, basandoci sulle considerazioni di Max Weber sulla figura del leader e su quanto scritto già durante gli anni Trenta dall'anarchico Camillo Berneri sull'ex direttore de "L'Avanti!", definito come *Grande Attore*. Base per questa interpretazione della figura del capo del fascismo italiano sono alcuni studi delle scienze dello spettacolo.

1. Il *Mussolini grande attore* di Berneri

Nel 1934 l'anarchico Camillo Berneri passa diversi mesi rinchiuso in un carcere francese. In quell'anno travagliato dà comunque alle stampe il saggio *Mussolini grande attore*, nel quale viene ricostruita l'identità del leader del fascismo riportandola alla tradizione teatrale italiana otto-novecentesca.

Prima di affrontare la questione dal punto di vista di Berneri è necessario rispondere ad una domanda: cos'è un Grande Attore? La storia del teatro vede l'Ottocento e il primo Novecento italiani essere dominati da compagnie e figure attoriche di spessore che rappresentano sotto molti aspetti l'onda lunga della Commedia dell'Arte dei secoli precedenti¹. Attorno a un capocomico viene riunita una compagnia di attori – costruita attorno ai ruoli (primo attore, prima attrice, caratterista, brillante, seconda donna, eccetera) per i quali sono fondamentali caratteristiche di corrispondenza fisica rispetto al ruolo stesso da interpretare. Si tratta di compagnie di attori girovaghi che visitano diversi luoghi del paese ed è possibile suddividerle in tre categorie (primarie, secondarie, di terz'ordine) in base alla fama della stessa e in base all'importanza dei centri visitati durante le *tournées*. La figura del capocomico è particolarmente interessante: egli non solo ha, generalmente, il ruolo del primo attore ed è rinomato per il proprio carisma e per le proprie risorse individuali di animale da palcoscenico (pensiamo ad attori quali Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi ed al fenomeno che inizia proprio con il teatro del Grande Attore e porta al divismo cinematografico novecentesco che molto deve al teatro dal quale mutua alcuni dei grandi protagonisti del nuovo *medium*), ma inoltre egli è anche impresario nonché direttore della compagnia (è supervisore della maggior parte delle attività dell'intera compagnia, decide i testi da rappresentare, cura la scenografia). Emerge, insomma, la figura totalizzante del capocomico, una figura rassomigliante a quella del capo politico dei partiti di massa del Novecento capace di sedurre con la propria stessa persona le masse di spettatori e di elettori.

Di certo le similitudini non passano inosservate agli occhi di Berneri, il quale con il suo contributo, «più psicologico che storico-politico», tenta di rispondere alla domanda: Mussolini è un grande uomo politico? E risponde di sì. Ma aggiunge e spiega che, «per essere un grande uomo politico, è necessario essere un grande *attore*»². Il contributo psicologico di Berneri, sebbene colga alcuni aspetti fondamentali del capo del fascismo, lascia sfumati alcuni dettagli fondamentali in una corretta analisi del fascismo come fenomeno politico che possono essere illuminati solo adottando una prospettiva che tenga ben presenti gli studi sulle scienze dello spettacolo.

Beneri riscontra i caratteri fondamentali che permettono di istituire una sovrapposizione tra il politico e l'attore: innanzitutto sono la popolarità immensa e l'eloquenza che li fanno rassomigliare. L'elemento spettacolare del fascismo viene riscontrato nell'attenzione alle cerimonie ed alle messe in scena politiche nonché in altre figure simili a Mussolini, come D'Annunzio, definito dallo stesso Berneri come un istrione il cui teatro è la sua villa di Gardone³. A colpire Berneri del culto del capo fascista sono non soltanto l'inflazione di fotografie e cartoline con impresse il volto di Mussolini, ma anche le innumerevoli parate: «Mussolini in persona è il regista di quel teatro di comparse in cui è stata trasformata l'Italia

¹ Per approfondire la Commedia dell'Arte e il teatro del Grande Attore si rimanda a: Luigi Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2016; Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, Utet-De Agostini Scuola, 2012; Mirella Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Roma, Carocci, 2002.

² Camillo Berneri, *Mussolini grande attore*, in Camillo Berneri, *Mussolini grande attore. Scritti su razzismo, dittatura e psicologia delle masse*, a cura di Alberto Cavaglion, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2007, p. 27.

³ Ivi, pp. 35-38.

[...] ha sempre avuto il senso della scena e della coreografia»⁴. Berneri non dimentica gli aspetti retorici quali la mimica, il gesto, la voce, tanto da arrivare a sostenere di Mussolini che «non era che un *personaggio*»⁵.

Le considerazioni di Berneri sono fondamentali per illustrare il carattere performativo della leadership politica fascista, analisi che tenteremo di sviluppare nelle pagine seguenti.

2. Che cos'è il performativo?

Un atto performativo è un tipo di enunciato il quale consente, proprio attraverso l'enunciazione stessa, il verificarsi di quanto espresso da questa attraverso proprio il contenuto dell'enunciazione. Non vengono descritti dei fatti, né viene descritta un'azione: il performativo come atto linguistico coincide in tutto e per tutto con la stessa azione che con esso – e in esso – si compie attraverso l'enunciare una proposizione.

Il concetto di performativo viene coniato da John Austin che lo introduce nella filosofia del linguaggio attraverso le lezioni di Harvard del 1955⁶. Austin fa derivare l'espressione dal verbo *to perform*, ovvero *eseguire* e nota che gli enunciati possono andare oltre la semplice descrizione di un fatto o di uno stato, arrivando addirittura a compiere delle azioni attraverso l'enunciazione stessa: oltre a enunciati constativi come “Lucia e Anna sono due bravissime scienziate” oppure come “Francesca e Teresa hanno con i loro amici un comportamento materno e protettivo”, esistono enunciati attraverso i quali si compie un'azione, ovvero si definisce un nuovo stato di cose come nel classico “vi dichiaro marito e moglie” o come nel caso dell'enunciato “io ti battezzo nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo”, pronunciati dagli officianti durante le celebrazioni del matrimonio e del battesimo. Enunciati del genere rendono bene l'idea della parola come potenza in grado di generare mondi nuovi – una parola, dunque, capace di trasformazioni anche radicali e profonde – che vengono esperiti quotidianamente e che prima non esistevano, affermando un nuovo stato di cose. L'enunciato performativo produce un nuovo stato di cose e significa questo nuovo stato di cose che si enuncia e che si istituisce.

Nel suo fondamentale testo sull'estetica teatrale del performativo⁷, la studiosa Erika Fischer-Lichte nota che «il semplice impiego della giusta formula non garantisce ancora la riuscita dell'enunciato come performativo»⁸ in quanto sono necessari dei caratteri ulteriori di tipo istituzionale-sociale ma anche e soprattutto di tipo prettamente spettacolare in quanto inerenti a una dimensione corporea e un processo di incarnazione⁹. Il discorso prende le mosse dalla necessità di fondare una nuova estetica del performativo in grado di poter dare una interpretazione fattiva di uno spettacolo che chiama in causa l'azione dello spettatore in qualità di co-agente dell'atto teatrale come in *Lips of Thomas* del 1975

⁴ Ivi, pp. 49-50.

⁵ Ivi, p. 60.

⁶ Cfr. John Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962 (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 2019).

⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004 (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2016).

⁸ Ivi, p. 42.

⁹ Fisher-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 50.

di Marina Abramović¹⁰. Inserendosi in un filone nato in Germania agli inizi del XX secolo di rilettura del rapporto tra testo e spettacolo che vede prevalere il secondo sul primo e che inizia con Max Herrmann – fenomeno parallelo alla ridefinizione antropologica del rapporto tra mito e rito – Erika Fischer-Lichte trova le coordinate per chiarire la relazione teatrale e la funzione dello spettatore e del corpo all'interno di uno spettacolo. Se per Herrmann «il senso originario del teatro [...] consiste nel fatto di essere un gioco sociale [...] in cui tutti sono partecipanti»¹¹, allora è chiaro che è «la co-presenza corporea di attori e spettatori [...] che rende innanzitutto possibile uno spettacolo»¹² in quanto «lo spettacolo teatrale avviene *tra* attori e spettatori e da essi, insieme, viene prodotto»¹³.

Ciò significa che lo spettatore diviene necessario al fine della riuscita di una performance, di uno spettacolo, di un evento, in quanto egli – ben lontano da una ricezione passiva del testo spettacolare – è necessario con il proprio potere negoziale e con la propria stessa compresenza fisica nel processo di definizione di un messaggio. Ancora di più diventa necessario focalizzare l'attenzione sull'*hic et nunc*, sul corpo e sullo spazio: è solo nell'ambito del luogo deputato allo spettacolo, nel tempo dello spettacolo, con la compresenza fisica di performer e spettatori (o dovremmo dire spett-autori), recuperando tutta la valenza della dimensione rituale come generatrice di comunità e valori, che uno spettacolo può realizzarsi compiutamente.

Da queste osservazioni preliminari ricaviamo utili indicazioni per comprendere in maniera nuova e con maggiore profondità i caratteri spettacolari del fascismo i quali, come del resto tutta la politica, si basano sulla possibilità del performativo di determinare una nuova strutturazione dell'esistente attraverso l'atto performativo corporeo-verbale-scenico del leader in quanto attore-performer circondato dal proprio popolo di spettatori. Le dichiarazioni pubbliche, le marce, le adunate, le inaugurazioni, le visite per l'Italia con uno stuolo di operatori cinematografici, giornalisti, fotografi: tutto concorre a definire uno scenario rappresentativo e politico che Mussolini agisce in maniera performativa, dominandolo. Come abbiamo visto sopra, già Berneri nota alcuni di questi caratteri: Mussolini è evidentemente un performer nel senso moderno del termine in quanto la propria presenza scenica, il proprio carattere di personaggio, sono elementi necessari all'esercizio performativo del potere. Se obiettivo del politico è garantirsi il consenso delle masse, in una società che inizia a conoscere sempre con maggiore frequenza l'intermediazione degli schermi e degli spettacoli nella conoscenza dei fenomeni mondani, allora il potere viene performativamente garantito solo a quel capo politico che è in grado di dominare l'apparato spettacolare. Il leader, insomma, è solo colui che si comporta da leader e dimostra di esserlo attraverso l'azione del favore degli apparati spettacolari. In questo senso il carattere performativo del fascismo inizia a emergere dalla relazione tra divo politico e pubblico di spettatori. Ma per comprendere meglio dobbiamo compiere un ulteriore passo.

¹⁰ Durante l'evento spettacolare, la performer si produce in una serie di attività autolesionistiche che generano negli spettatori la necessità di intervenire affinché essa possa fermata dal darsi ulteriori dolori o ferite.

¹¹ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 56.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 57.

3. Il carisma come elemento performativo

Ai fini del nostro discorso è necessario integrare l'analisi fin qui svolta con i tre capitoli sulla figura leader carismatico elaborati da Max Weber per *Economia e società*¹⁴.

Weber spiega subito come il potere carismatico differisca da quello patriarcale e da quello burocratico in quanto generato in momenti di «crisi psichica, fisica, economica, etica, religiosa e politica»¹⁵, ovvero in momenti diversi da quell'amministrazione di beni quotidiana che costituisce il carattere principale delle strutture patriarcale e burocratica. Già qui potremmo istituire una differenziazione epidermica tra tempi differenti che permettono la manifestazione del potere carismatico: da un lato la quotidianità, dall'altro l'eccezionalità dell'extra-ordinario che è caratteristica esplicita del rito quanto dell'evento che spezzano proprio i flussi temporali quotidiani. Ma quasi sin da subito il sociologo tedesco fa emergere, pur senza trattarlo e nominarlo in maniera esplicita, il carattere strettamente performativo del carisma del leader. Viene infatti chiarito che

il portatore del carisma assume i compiti che gli convengono, esigendo di essere obbedito e seguito in virtù della sua missione. A decidere se egli li ottiene è il successo. La sua pretesa crolla se coloro ai quali egli si sente inviato non riconoscono la sua missione; se la riconoscono, egli è il loro signore fino a quando sa conservare mediante una “prova” questo riconoscimento. Ma egli non deriva il suo “diritto” dalla loro volontà, sulla base di una specie di elezione; al contrario, il riconoscimento di colui che è qualificato carismaticamente costituisce il *dovere* di coloro ai quali egli rivolge il suo messaggio¹⁶.

L'individuo investito del carisma è colui il quale esercita il proprio carisma – e quindi il proprio potere – attraverso il carisma stesso, performativamente, realizzando la propria caratterizzazione carismatica ricorrendo al suo stesso agire come individuo dotato di carisma. Si determina anche una condizione nella quale tale qualità deve essere costantemente mostrata come un personale e straordinario possesso caratteristico che porta i dominati a riconoscerlo effettivamente come soggetto eccezionale e carismatico e, proprio per tal motivo, unico candidato adeguato a detenere una qualche forma di potere. Più avanti Weber sottolinea quanto questa autorità carismatica possa facilmente crollare facendo decadere il leader dal rango di eccezionalità dato che

il puro carisma non conosce nessun'altra “legittimità” che quella della propria forza ripetutamente confermata [...] L'eroe carismatico [...] consegue e mantiene in vita la sua autorità soltanto con la *prova* delle sue forze. Egli deve fare miracoli, se è profeta, o compiere azioni eroiche, se vuole essere un condottiero. Ma soprattutto la sua missione divina deve “essere provata” in base al fatto che *giova* a coloro che si danno a lui con fede. Altrimenti è chiaro che egli non è il signore inviato dagli dei¹⁷.

Siamo perfettamente all'interno del perimetro del performativo: il leader carismatico è tale se agisce come guida carismatica attraverso un meccanismo relazionale con il proprio popolo (e con il proprio pubblico) che impone una negoziazione continua del carattere

¹⁴ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr, Tübingen, 1922 (trad. it. *Economia e Società*, 5 voll., Torino, Edizioni di Comunità, 1999). I tre capitoli citati sono ora raccolti in Max Weber, *Il leader*, Roma, Castelvecchi, 2016.

¹⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶ Ivi, p. 21.

¹⁷ Ivi, pp. 23-24.

straordinario che gli deve essere riconosciuto. Qui interviene la mediazione dello spettacolo nel caso del fascismo: parate, marce, celebrazioni, cinegiornali, radiogiornali, stampa, propaganda muraria. Tutto concorre a definire il capo del fascismo come dono divino.

Richard Schechner ha definito la performance come l'insieme degli eventi che hanno luogo tra un pubblico e degli attori ed essa contiene al suo interno altri tre elementi come in un cerchio concentrico: il *dramma*, ovvero un testo scritto capace di essere trasmesso nel tempo e nello spazio al di là di chi lo trasporta; lo *script*, ovvero l'elemento fondamentale, tutta la serie di azioni che vengono trasmesse nel tempo e nello spazio come codice; il *teatro*, ovvero la manifestazione del dramma-script ad opera di attori o interpreti¹⁸. Il carattere carismatico, dunque, si esercita attraverso una performance: esso esige da sé la propria stessa carica vitale e necessita dell'azione performativa stessa, dei codici performativi di trasmissione del messaggio carismatico, del testo enunciato, del rapporto tra un leader ed un pubblico che lo riconosca come tale attraverso il dispositivo rappresentativo. Il carisma come performativo implica la sussistenza di un ulteriore carattere del carisma stesso: la propria spettacolarità.

4. La vita politica come rappresentazione

Diamo per assodato che la vita politica si costituisca, almeno dalla prima metà del Novecento, come questione di spettacolo, rappresentazione, performance, per via della sempre maggiore importanza dei mezzi di comunicazione di massa.

Il fatto da considerare è che, almeno da un certo punto in poi, la politica ha delegato la centralità della parola all'interno del proprio universo alla componente spettacolare del rapporto tra politico ed elettore: dall'affermazione della grandi dittature populiste e plebiscitarie del Novecento in poi, la politica ha preso a essere dominata sempre meno dalla parola, dalla memoria, dalla retorica, dalla dialettica, per divenire un gioco spettacolare capace di chiamare in causa tutti i sensi – con un peso preminente assegnato alla visione più che all'ascolto – e capace di mettere lo spettatore al centro del processo di produzione dello spettacolo politico, coinvolgendolo ed eccitandolo, come elemento imprescindibile per la relazione teatrale e la ricostruzione a posteriori di un messaggio che deve validare il carisma performativo ed il potere carismatico-performativo del capo. Il grande interprete di cinema e teatro è tale se gode del boato della folla. In maniera analoga il politico è un leader se gode degli sguardi del proprio popolo e del proprio elettorato che lo identificano come leader.

Il politico, così, diviene non dissimile dall'attore. Del resto già durante l'epoca classica sono diversi gli autori che evidenziano l'importanza capitale che ha per il politico il dominio dell'universo della parola e della sua articolazione persuasiva, senza dimenticare che in epoca antica, nel periodo del teatro classico greco, *théatron* e *téchnē politiké* sono eventi legati in maniera indissolubile: gli spettacoli teatrali greci vengono allestiti in occasione di celebrazioni religiose come le Grandi Dionisie o le Lenee, dedicate entrambe al culto del dio Dioniso, durante le quali le processioni e gli spettacoli teatrali sono entrambi

¹⁸ Richard Schechner, *Performance Theory*, London, Routledge, 1988, pp. 67-72.

sezioni di momenti superiori tendenti a diffondere tra i cittadini un senso di profondo legame. Se il termine stesso *religione* lo si può far discendere in latino da *re-ligare*, ovvero *tenere uniti*, vediamo come proprio il teatro sia uno dei momenti cardine dei processi di cementificazione della vita degli abitanti delle *póleis*: agli spettacoli teatrali classici greci partecipano tutti i cittadini grazie al contributo dei ceti più abbienti ed in tal modo riescono a mescolarsi gli appartenenti alle diverse classi sociali, i quali possono tutti quanti assistere insieme alla messinscena del loro comune patrimonio mitico-religioso, rinnovando il patto sociale di fusione e collaborazione comunitaria.

Centrale nell'esperienza teatrale è l'*hic et nunc*, quella compresenza tipica della relazione teatrale che si istituisce non solo tra produttori dello spettacolo e fruitori, ma anche tra i fruitori stessi: tale compresenza è in primo luogo politica, perché nel momento della celebrazione del proprio patrimonio culturale, mitico e religioso si ha effettivamente la comunione del popolo, si ha effettivamente il riconoscimento reciproco in una comunità di cui si fa parte e che si ritrova tutta quanta assiepata sui gradoni dei teatri e ciò rende bene l'idea di quel *re-ligare* che è alla base dell'esperienza teatrale classica greca. Da questo punto di vista nel Novecento la politica riesca ad affermarsi soprattutto ricorrendo ad una esplicita teatralità la quale va intesa non solo in senso spettacolare, come le adunate e le altre celebrazioni politico-propagandistiche, ma anche in senso religioso o pseudoreligioso, dato che si intende spesso cercare di affermare una comunione di massa guidata da ideologie, parole, simboli, liturgie giocate nel campo del performativo più spinto. È attraverso gli spettacoli che diversi popoli creano coesione sociale ed è sempre attraverso gli spettacoli pubblici che le dittature tentano di garantirsi adesione e coesione attorno a nuovi nuclei tematici e ideologici. Tanto più che, tranne le alte cariche del fascismo, la gente comune viene inserita all'interno delle liturgie politico-spettacolari del fascismo in maniera tale da creare una nuova umanità, inquadrata per sesso, età, istruzione, professione, ma sempre e tutta compresente all'interno della celebrazione politica totale del fascismo performativo.

Con la massificazione della politica, la capacità di presentarsi in maniera adeguatamente convincente alle folle diviene fondamentale quanto mai nei precedenti secoli, sebbene sin dai tempi delle orazioni nell'*agorà* o nel senato romano sia comunque sempre sottintesa una certa presenza scenica dell'uomo politico. Jean Duvignaud, ad esempio, nota come si possa istituire un parallelo tra cerimonie drammatiche e cerimonie sociali, giacché entrambe prevedono una teatralizzazione generale in cui gli attori in causa non possono che dare una rappresentazione di se stessi coerente con l'interpretazione di un ruolo in uno scenario prestabilito: in tal senso la società utilizza la teatralizzazione ogni volta che vuol affermare la propria esistenza e ciò è manifesto specialmente nei periodo storici in cui si affermano dei cambiamenti rivoluzionari¹⁹. Adunate, marce, parate militari successive a rovesciamenti rivoluzionari del potere sono esplicite forme di questa drammatizzazione politica e sociale. Ma non è tutto, dato che emerge anche una pratica performativa quotidiana che porta l'individuo a utilizzare abilità mimiche, vocali, gestuali analoghe a

¹⁹ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965 (trad. it. *Le ombre collettive*, Roma, Officina, 1974) citato in Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 134-135.

quelle degli attori²⁰ che ci porta a dover capire quanto un emittente performativo tenda a mettere in atto strategie funzionali non solo al trasmettere informazioni (*far-sapere*) ma anche al far aderire ad una narrazione (*far-fare* e *far-credere*)²¹.

Caratteristico elemento comune all'attorico e al politico è la retorica, dato che entrambi i fenomeni, attraverso la forza dell'elocuzione e dell'azione, devono riuscire a persuadere lo spettatore: nel primo caso si persuade facendo aderire a un orizzonte fantastico, nel secondo caso facendo aderire ad un orizzonte ideologico – e non è detto che non si possano invertire o addirittura intrecciare i termini della questione (del resto lo *storytelling* è l'epifania della politica postmoderna che si radica nel quotidiano a partire dalle dittature novecentesche come campagna elettorale permanente, ovviamente per motivi performativi di mantenimento del potere).

Ci vengono in aiuto, da questo punto di vista, dei testi classici: Aristotele nella *Retorica* nota come vi siano tre generi retorici dotati di un caratteristico tempo verbale, ovvero l'epidittico (presente), il deliberativo (futuro), il giudiziario (passato) e come nel dibattito il retore si affidi alla recitazione dato che attraverso la presenza scenica di chi parla si è in grado di suggerire emozioni che vengono recepite solo se la dissertazione è semplice, senza periodi lunghi o vocaboli poetici²². Quintiliano con l'*Istituzione Oratoria* suggerisce, invece, come la buona oratoria sia connessa con la recitazione dato che scopo finale è educare, emozionare, dilettere e persuadere attraverso strutture che prevedono *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (lo stile usato che deve variare in base al tipo di argomento trattato), *memoria*, *actio* (la capacità di unire in maniera adeguata parola e gesto); Cicerone, dal canto suo, nel *De Oratore* evidenzia come l'elocuzione si basi sull'eloquenza del corpo e della voce che però non deve sfociare in vezzi, ma mantenere un certo *decorum*, un comportamento conveniente, consono, capace di articolare bene il discorso – utilizzando un registro sospeso tra l'elevato ed il filosofico – e di agire il proprio corpo ed i propri occhi in maniera tale da sottolineare le parole e far trasparire emozioni²³.

Proprio la retorica classica è alla base della performatività dei leader politici novecenteschi. Mussolini arringa le folle utilizzando una retorica semplice, senza periodi particolarmente elaborati, ma dà estrema importanza sia all'*elocutio* che all'*actio*: abbiamo tutti in mente le immagini ed i suoni del suo corpo e della sua voce durante le arringhe pubbliche che manifestano uno stile curato, capace di contestualizzarsi in base ai diversi pubblici, ma soprattutto sono accompagnati da una corporeità decisa, dalle mani sui fianchi, dal mento alto, dalle pause capaci di aumentare il *pathos*, dalle braccia lanciate in aria, dagli sguardi infervorati simili a quelli degli sciamani che cadono in *trance*.

Bisogna tenere bene a mente che le relazioni intrinseche tra teatro e politico sono evidenziate da diversi autori: Victor Turner, ad esempio, rifacendosi a Richard Schechner, punta l'attenzione sul rapporto che si genera a livello simbolico e rappresentativo tra il dramma sociale e il dramma scenico, intendendo «un rapporto di interdipendenza, forse

²⁰ Ivi, p. 137.

²¹ Ivi, p. 149.

²² Carlo Fanelli, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 17-24.

²³ Ivi, pp. 27-46.

un rapporto dialettico, fra i drammi sociali e i generi di performance culturale [...] Dopo tutto la vita è un'imitazione dell'arte, quanto l'inverso»²⁴. Per drammi sociali Turner intende tutta quella serie di processi politici che

comportano la competizione per obiettivi il cui raggiungimento è possibile solo da parte di un numero limitato di persone (il potere, la dignità, il prestigio, l'onore, la purezza) mediante mezzi particolari e mediante l'utilizzo di risorse che sono date a loro volta in quantità limitate (beni, territorio, denaro, materiale umano)²⁵.

Dunque si possono riscontrare dei parallelismi interessanti tra i drammi scenici prodotti da una determinata cultura in un dato spazio-tempo e quelli che sono i drammi sociali, ovvero le manifestazioni del politico come gioco di conquista del potere, nella medesima cultura e nel medesimo spazio-tempo. In tal modo un gruppo è in grado di osservarsi, studiarsi, quindi «cerca di esaminarsi, di rappresentarsi, di comprendersi e quindi di agire su se stesso»²⁶ ovviamente attraverso il giusto distacco, come in una dimensione di riflessività sociale e collettiva. Il caso del fascismo è, con tutta evidenza, il fenomeno spettacolare del Grande Attore di teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, come ben intuito da Berneri, ma è anche quello del divismo maschile di origine teatrale che poi investe e definisce il periodo del cinema muto.

Del resto i rapporti stretti tra teatro e politica sono evidenziati anche da altri autori: si pensi, ad esempio a Badiou il quale sostiene che entrambe queste manifestazioni necessitano di un pubblico, di un attore, di un testo che impone alla rappresentazione politica di avere, dunque, una scenografia (lo Stato), una organizzazione e delle divisioni organiche: la significazione collettiva della politica e del teatro è resa possibile dalla compresenza scenica di attori e spettatori nell'*hic et nunc* della performance politica (il comizio, la marcia, l'adunata, eccetera), evenienza preclusa al cinema il quale – secondo Badiou – darebbe luogo non allo spettatore (che si caratterizza per la necessaria compresenza con l'attore), ma al pubblico (che si caratterizza per tempo e spazio differito rispetto alla performance dell'attore)²⁷. La posizione di Badiou ci sembra, tuttavia, non cogliere con la dovuta chiarezza e lucidità la potenza del mezzo cinematografico – e così dell'audiovisivo tutto – nella generazione di un rapporto performativo simbiotico tra politica e spettacolo, specialmente in una società che poco alla volta ha preso ad allontanarsi dalla cultura alfabetico-lineare, dal discorso, dalla retorica, dalla memoria a lungo termine, dal testo scritto, per addentrarsi all'interno del dominio del visuale e dello spettacolare totalizzante attraverso l'intermediazione dello schermo (cinematografico prima e televisivo poi, fino ad arrivare alla web politica) durante il corso di tutto il Novecento, a partire proprio dall'avvento del fascismo e del nazismo. Non dobbiamo infatti dimenticare quanto il fascismo attribuisca al cinema una importanza fondamentale a livello pedagogico e propagandistico all'interno delle trame performative del politico: del resto proprio negli

²⁴ Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982 (trad. it. *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 134).

²⁵ Ivi, p. 133.

²⁶ Ivi, p. 138.

²⁷ Alan Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, a cura di Francesco Ceraolo, Cosenza, Pellegrini Editore, 2015, pp. 54-65.

stabilimenti romani della ex Cines (l'odierna Cinecittà), per volere di Mussolini, vengono issate delle lettere che formano l'aforisma *La cinematografia è l'arma più potente*, sulla scorta delle considerazioni di Lenin sul cinema.

5. Mussolini Grande Attore o sul fascismo performativo

Bernerì, nel saggio citato nelle pagine precedenti, centra un punto di importanza fondamentale per far meglio luce sul fenomeno fascista e sulla leadership di Benito Mussolini: il capo del fascismo è interpretabile a tutti gli effetti come uno dei tardi epigoni del Grande Attore ottocentesco, con influenze abbastanza esplicite derivanti dal fenomeno del divismo cinematografico dell'epoca del muto.

Le celebrazioni liturgiche del fascismo sono numerose ed ogni occasione è buona per mettere in piedi un palco, far sfilare camicie nere e pronunciare qualche discorso: Mussolini stesso è molto attento a questa dimensione della propaganda che è in grado di trasformare anche i contesti quotidiani e feriali in contesti festivi ed infatti riesce persino ad ottenere da Stalin le sceneggiature utilizzate in Unione Sovietica per celebrare le feste per il Primo maggio e per la Rivoluzione d'ottobre che vengono rielaborate per le manifestazioni fasciste²⁸. Durante tali cerimonie l'oratoria è curata in modo tale da non trascendere nel ricorso a termini eccessivamente retorici – d'altronde la persuasione fascista si basa su discorsi semplici e dogmatici ai quali si accompagnano sempre le enumerazioni delle opere realizzate dal regime (quasi come l'ostensione dell'ostia durante la messa come testimonianza della transustanziazione)²⁹ – e Mussolini stesso dichiara a più riprese quanto politica e arte siano simili dato che devono plasmare entrambe la materia umana³⁰. Questi processi spettacolari e performativi devono tendere a favorire l'identificazione della massa con il corpo del leader che si fa incarnazione vivente di un'idea (in questo caso la nazione fascista)³¹ e ciò porta molti esegeti del regime e persino esponenti antifascisti come Giaime Pintor ad affermare di sentirsi comparse di uno spettacolo³². Possiamo affermare con una certa sicurezza che non è assolutamente casuale che in Italia il teatro di regia si affermi durante il Ventennio: la nascita dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica guidata dal critico Silvio D'Amico si situa cronologicamente in un periodo storico in cui l'attore, così come la massa, deve essere disciplinato e ricondotto sotto il dominio di una entità superiore, mentre al solo Mussolini rimane la libertà di poter perpetrare l'attoricità istrionica del Grande Attore ottocentesco.

Funzione decisiva l'ha ovviamente anche il teatro: da una parte Anton Giulio Bragaglia vede nel modello del teatro classico greco-romano il mezzo principale per instillare una coscienza estetica del fascismo nelle folle; dall'altra anche il teatro popolare partecipa alla fascistizzazione attraverso l'istituzione del sabato fascista affidato all'Opera Nazionale Dopolavoro che deve mettere in scena spettacoli per la popolazione stimolando un senso di comunità totalizzante e facendo rendere cosciente il nuovo italiano di essere non tanto

²⁸ Emilio Gentile, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 149.

²⁹ Ivi, p. 153.

³⁰ Ivi, p. 165.

³¹ Ivi, p. 253.

³² Ivi, p. 170.

un italiano quanto un fascista³³. Numerosi sono i drammaturghi che cercano di lavorare in tal senso, prendendo come spunto l'epopea della rivoluzione fascista, sperando di ottenere una cementificazione del popolo ed una maggiore presa degli ideali reazionari attraverso la continua riproposizione della presa del potere come accadeva nel teatro classico greco: nelle loro opere, tuttavia, Mussolini continua ad essere il protagonista indiscusso, l'eroe che salva il paese dal disordine e che nel finale si staglia spesso contro il cielo alla guida di uno stuolo di camicie nere, come un *deus ex machina*³⁴.

Lo stesso dittatore si diletta nella composizione di drammi storici in cui i protagonisti sono grandi eroi come Cesare e Napoleone che lottano soli contro il destino e le avversità³⁵. Il Mussolini eroico dei cinegiornali, dei drammi sociali, delle fotografie non è soltanto attore istrionico e poliedrico, ma vero e proprio *topos* drammaturgico dell'epoca fascista. E, tuttavia, alla decisa attenzione nei confronti del teatro non corrisponde un ritorno in termini qualitativi della produzione teatrale capace di generare cultura alta in termini di fascistizzazione: la drammaturgia fascista cerca di distanziarsi dal dramma borghese per affermare lo spirito del tempo mussoliniano ma senza mai riuscirci, dato che spesso l'epica fascista trova una legittimazione spettacolare in forme di socialità di massa diverse come lo sport o la cinematografia ed uno dei vertici del nuovo teatro di massa fascista è quel *18 BL* diretto da Alessandro Blasetti che – nel far divenire protagonista un camion – va incontro a critiche e riscontri abbastanza deludenti³⁶. Questo, probabilmente, accade perché il vero fulcro dello spettacolo fascista non è il teatro, ma la piazza. Forse si potrebbe provocatoriamente riscrivere l'intera storia del fascismo interpretando il Ventennio come vero e proprio apice del teatro di agitazione e propaganda capace di generare una trasformazione politica da una matrice spettacolare.

Questa estetizzazione della politica finisce per ripercuotersi anche sull'architettura che deve coerentemente produrre un orizzonte simbolico che è scenografico e corrobora le messinscene quotidiane della politica: palazzi, monumenti, opere pubbliche, luoghi di culto del partito sono eretti ovunque in modo tale da costituire una scenografia permanente, uno scenario stabile per le celebrazioni quotidiane del regime oltre che per quelle festive – e queste, inoltre, servono anche a evitare di artefare in maniera transitoria (in maniera del tutto simile a quanto avviene con i teatri di posa) degli spazi urbani come avviene, invece, nel 1938 durante la visita di Hitler³⁷. Persino la costruzione del quartiere romano dell'EUR (Esposizione Universale di Roma) va in questa direzione: lo scenario del nuovo ambiente urbano, nel progetto degli architetti fascisti, deve operare una perenne suggestione capace di suggerire la fede dell'italiano nuovo verso il fascismo anche attraverso il ricorso ad un gioco di luci e colori scenograficamente e drammaturgicamente rilevante, suggerente l'idea della vittoria della luce del regime sulle tenebre³⁸.

Tuttavia la vera stella di questo gioco mimetico è solo Mussolini: attraverso l'istituzione di un cerimoniale-sceneggiatura che caratterizza tutte le sue apparizioni pubbliche ed

³³ Ivi, pp. 181-182.

³⁴ Ivi, p. 183.

³⁵ Ivi, p. 184.

³⁶ Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014, pp. 9-27.

³⁷ Gentile, *Il culto del littorio*, cit., p. 211.

³⁸ Ivi, pp. 228-229.

attraverso la sua rappresentazione istrionica come guerriero, contadino, intellettuale, sportivo, eccetera, si ha la sensazione di trovarsi a tutti gli effetti di fronte ad un Grande Attore del teatro italiano³⁹.

In quanto Grande Attore, Mussolini è, metaforicamente, capocomico di un partito in cui tutti gli altri gerarchi sono confinati a ruoli secondari; ha una moglie (la primadonna Rachele Guidi) che è la prima attrice e presto viene insidiata dalla seconda donna (Claretta Petacci), ma la storia non gli dà un attor giovane che possa succedergli alla guida della compagnia (il regime crolla senza permettere alla compagnia di trovare un erede di Mussolini, né per discendenza spettacolare, né per discendenza politica); è circondato da brillanti che ripetono le sue parole nelle piccole cerimonie locali e da caratteristi stretti in costumi di scena, in fez e stivali che sembrano una caricatura di se stessi all'interno di una messinscena totale.

Mussolini Grande Attore si affaccia dal balcone di Palazzo Venezia, illuminato da luci fisse dal basso verso l'alto per aumentarne la statura – è la strategia illuminotecnica e di ripresa cinematografica utilizzata nel celebre *Quarto potere* (*Citizen Kane*, O. Welles, 1940) durante la scena del comizio elettorale per evidenziare un ego politico smisurato del protagonista; si muove in uno spazio ristretto fisicamente, sulla ribalta, esattamente come i Grandi Attori di teatro; indossa un costume di scena che impone anche alle altre comparse della compagnia e che può variare in base agli scenari nei quali mostrare le sue personali doti camaleontiche; coordina la compagnia-partito, sceglie le rappresentazioni ed è anche impresario; utilizza un metodo di recitazione che predilige l'uso di una voce possente e capace di farsi sentire anche a distanza (i microfoni vengono introdotti tempo dopo la presa del potere per favorire le dirette radiofoniche) e una gestualità in cui il gesto è anch'esso possente, a volte esasperato, teso a sottolineare i sentimenti espressi anche per gli spettatori che si trovano a grande distanza, accompagnati anche da una mimica facciale che ne fa quasi una maschera grottesca. Come le compagnie di Grandi Attori, inoltre, Mussolini gira in lungo ed in largo per la Penisola per farsi ammirare dai cittadini che non lo hanno mai visto prima se non in foto (in questo caso carta stampata e radio fungono realmente da pubblicità per il retore-attore-politico) e per aumentare la presa sulla coscienza degli abitanti dei luoghi toccati dalle sue *tournées* per le quali viene addirittura predisposta una scansione temporale degli interventi che deve dare alle cerimonie i ritmi dell'invocazione, dell'attesa e dell'apparizione, con l'identificazione finale dell'unità nazionale raggiunta attraverso il corpo del leader⁴⁰.

Non deve quindi sorprenderci che Berneri definisca Mussolini già negli anni Trenta come un Grande Attore. Per Berneri un grande uomo politico non può che essere un grande attore perché base del suo potere è la stessa del giornalista e del tribuno⁴¹ e la sua fama

³⁹ Si fa notare per inciso che una simile produzione di ruoli caratterizza anche il film *Il mattatore* (D. Risi, 1960), nel quale Vittorio Gassman, divo del cinema ma anche uno degli ultimi esempi di Grande Attore assieme a De Filippo, si diletta con l'interpretazione di diversi ruoli per compiere piccole truffe e sbarcare il lunario. Quello di Gassman ci sembra quasi il tentativo di voler definitivamente sotterrare l'istrionismo del capo fascista riabilitando la figura del Grande Attore come divo del teatro e del cinema e rivendicando, oltretutto, la propria indiscussa superiorità attorica rispetto a quel Benito Mussolini che ha gettato discredito su tutta la categoria.

⁴⁰ Gentile, *Il culto del littorio*, cit., p. 252.

⁴¹ Berneri, *Mussolini grande attore*, cit., p. 28.

è sapientemente costruita attraverso la propaganda nelle scuole, attraverso la *claque* dei gerarchi in una rappresentazione perpetua di cui lui è pittoresco attore-regista che ogni giorno recita la sua commedia a partire dallo studio di Palazzo Venezia come un novello Rodolfo Valentino⁴² che sa essere statuario appoggiandosi le mani sui fianchi oppure dinamico aprendo le braccia e roteando la testa in una gesticolazione tumultuosa⁴³. Berneri però gli riconosce il merito di essere grande attore non solo attraverso gesto e voce, ma anche attraverso il contenuto delle sue parole: la sua è una eloquenza semplice ma ricca di immagini, di aggettivi, che devono celare la pochezza delle sue posizioni ideologiche⁴⁴. Mussolini è Grande Attore *tout court*: a partire dalla gestione del proprio ruolo all'interno della compagnia politico-spettacolare, fino ad arrivare alla redazione dei piani urbanistici e architettonici della nuova Italia fascista⁴⁵ che non possono che far pensare alla gestione scenografica del capocomico nella propria compagnia. Tutto concorre a definire una corrispondenza evidente tra il dramma scenico e il dramma sociale. Quella di Berneri è una invettiva che, intuitivamente, coglie alcuni aspetti dirimenti che rimangono sospesi e parziali se non analizzati attraverso la lente delle scienze dello spettacolo.

⁴² Ivi, pp. 50-53.

⁴³ Ivi, p. 56.

⁴⁴ Ivi, p. 57.

⁴⁵ Cfr. Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2011.