

LA PAROLA NEL PUGNO

Teatro politico di Nuova Scena

Un libro come questo è importante. È un libro costruito senza trionfalismi che ci offre testimonianza di un lavoro culturale, di un lavoro teatrale che ha lasciato tracce e segni della sua esistenza. Sono frammenti e reperti raccolti in cento luoghi della provincia italiana dove per una sera alcune decine o centinaia di persone hanno discusso insieme. E ciò dimostra che quando si offre alla gente — operai, contadini, studenti, ceti medio — la possibilità di parlare, la gente parla, si esprime. E non si limita a discutere, ma impara a «ragionare», cioè a fare delle analisi sulla propria condizione. Questo è ciò che il teatro, l'azione culturale, possono dare. Tra il tutto e il nulla di certe trionfalistiche e apocalittiche! discussioni di questi anni sulla funzione del teatro, ecco una misura del possibile, qui e ora. Il teatro non può essere la rivoluzione e, forse, nemmeno la premessa della rivoluzione, ma può essere, più modestamente, uno strumento che contribuisce, attraverso la discussione comune che riesce ad avviare, alla presa di coscienza, cioè alla messa in situazione di se stessi con il mondo che ci circonda. Non è poco. In un tempo di grida e di silenzi che si rimandano reciprocamente le proprie impotenze un teatro che animi la discussione che abitui all'uso della parola è già un mezzo per comunicare e quindi capire, organizzare, lottare insieme.

LA PAROLA NEL PUGNO

GUARALDI

LA PAROLA NEL PUGNO

Teatro politico di Nuova Scena

«Diario di classe», «Qui tutto bene... e così spero di te», «E' gradito l'abito nero» e oltre cento interventi del pubblico raccolti durante i dibattiti.

a cura di Daniele Del Giudice

GUARALDI



LA PAROLA
NEL PUGNO

Teatro politico di Nuova Scena

«Diario di classe»

«Qui tutto bene... e così spero di te»

«La dimensione del nero»

di Vittorio Franceschi

*e oltre cento interventi del pubblico
raccolti durante i dibattiti*

A cura di Daniele Del Giudice

GUARALDI

INDICE

LE FOTOGRAFIE CHE ILLUSTRANO I VARI MOMENTI
DI «DIARIO DI CLASSE» E «QUI TUTTO BENE...
E COSÌ SPERO DI TE» SONO STATE REALIZZATE
DAL COLLETTIVO «FOTO-GI» DI MILANO

p. 7 *Presentazione*

Daniele Del Giudice

- 9 Prendere la parola per prendere il potere
27 «Nuova Scena»: storia di un'esperienza

Vittorio Franceschi

- 37 Diario di classe
95 «Qui tutto bene... e così spero di te»
153 La dimensione del nero

233 Io dico...
(*Dibattiti ed interventi del pubblico*)

- 237 Testimonianze
256 Emigrazione, destino politico del Meridione
352 Teatro politico e politica culturale

373 *Le piazze*

PRESENTAZIONE

Lotta di classe non è una parola ma anche le parole possono servire la lotta di classe. Basta usarle al contrario: non per rafforzare il potere economico e politico del capitale (come da sempre è accaduto) ma per smascherarne le trame e i disegni; non per diffondere i contenuti ed i miti dello stato borghese (magari anche «alternativi») ma per dare un incitamento ed un'indicazione di lotta. Tutto ciò che è contenuto in questo libro altro non è che la volontà di ritorcere le parole e con esse i gesti le immagini e la cultura tutta contro chi da sempre ha potuto pronunciarle a suo gradimento. Il teatro politico può essere uno degli strumenti, Nuova Scena uno dei modi di usarlo. Forse non privo di difetti; e tuttavia i limiti di questo gruppo di attori e tecnici che sperimentano insieme alla base un uso proletario della cultura sono dovuti alle condizioni stesse in cui operano: una società strutturata come sappiamo, una tradizione culturale borghese difficile da digerire anche per chi ha fatto una scelta antagonista. E date queste premesse può darsi che per il momento non sia possibile ottenere risultati migliori.

I materiali contenuti in questo libro sono molteplici: gli interventi del pubblico sul problema dell'emigrazione, registrati durante le repliche di Qui tutto bene... e così spero di te sono non soltanto la testimonianza di un'attività assembleare connessa allo spettacolo (e certo non meno importante di questo) ma rappresentano altrettante analisi politiche formulate da un pubblico di base, che spesso superano l'argomento specifico e si fanno punto di vista operaio sulla situazione generale del nostro paese con particolare riferimento alla questione del meridione. I testi teatrali riprodotti in queste pagine (Diario di classe, Qui tutto bene... e così spero di te e La

dimensione del nero¹) costituiscono un esempio di come si possa usare la parola nel senso in cui dicevamo prima. Il breve saggio introduttivo con cui il volume si apre è il tentativo di sintetizzare e trasferire alla classe un dibattito culturale che è sempre stato appannaggio e privilegio degli intellettuali («di sinistra» e non). Questo libro è una proposta e non pretende certo di esaurire l'argomento. Potrà dirsi riuscito se avrà contribuito a suscitare nella classe la consapevolezza che la cultura non è disgiunta dalla politica e che, come tale, può essere usata in senso rivoluzionario.

PRENDERE LA PAROLA
PER PRENDERE IL POTERE

¹ Il testo sul fascismo (vedi p. 153) figura in copertina col titolo provvisorio *È gradito l'abito nero*. Durante l'allestimento dello spettacolo il titolo è stato cambiato in quello definitivo *La dimensione del nero*, e come tale si presenta all'interno del volume.

Gli argomenti di questo breve saggio introduttivo non sono certo nuovi: negli ultimi anni sono stati oggetto di una disputa culturale combattuta a colpi di articoli su riviste specializzate o di pubblicazioni dalla tiratura limitatissima. Coloro che esprimevano un dissenso rispetto alla linea corrente erano costretti a ricorrere ad organi di stampa (nati spesso tra mille difficoltà) che non potevano certo sperare di raggiungere la classe; il Partito comunista, dal canto suo, ha posto ogni cura affinché il dibattito non cadesse nelle mani della base, dirottandolo sulle proprie riviste più «elitarie». Anche questa è politica culturale.

La loro casa, la nostra casa. La loro automobile, la nostra automobile. Il loro lavoro, il nostro lavoro. I loro soldi, i nostri soldi. La loro cultura, la loro cultura. Non è un errore di stampa: la «nostra» cultura non c'è.

In una società divisa in classi, in cui reddito e fatica sono proporzionalmente inversi, ogni categoria sociale merita certi oggetti e piaceri; e perché nessuno abbia a lamentarsi è necessario che anche le classi subalterne posseggano un duplicato, magari un «falso», di tutto ciò che è proprio delle classi agiate. Tanto, quello che conta è l'apparenza. Unica eccezione, per niente casuale, è la cultura. O meglio, anche al proletariato spetta una cultura: di cui però non ha il diritto né di scegliere i contenuti né di gestire gli strumenti. Ciò che il proletariato deve sapere, conoscere o pensare viene deciso in altre sedi, da persone appartenenti di fatto a ceti superiori, estranee o addirittura ostili al processo di lotta della classe. Secondo i programmatori dell'industria culturale (di Stato o privata fa lo stesso), alla classe spetterebbe una cultura fatta degli scarti, degli avanzi di quella aristocratica; una cultura di divine commedie e sposi promessi a dispense o puntate televisive, comunque razionate settimanalmente perché tasche e cervelli abbiano tempo di digerirle; una cultura, insomma, «volgare» e divulgata, fatta dei libri smessi dalla cultura colta perché non più elemento di distinzione e di aristocrazia e che quindi, come un abito passato di moda, possono essere regalati al popolo; e chi regala, se da un lato finge democrazia, dando ad intendere di avere a cuore l'educazione delle masse, dall'altro fa il proprio interesse, contrabbandando con disinvoltura nella classe i contenuti e i miti dello stato borghese. Ma anche i partiti operai hanno avuto ed hanno tuttora un loro programma culturale: nel migliore dei casi,

quando non coincide con gli intenti divulgativi dell'industria culturale (anche il proletariato deve conoscere Shakespeare), si perde in un'infinità di varianti, tutte santificate da un generico «impegno»: dal populismo alla denuncia, al documento, al recupero folkloristico della tradizione popolare, come se l'operaio, del tutto inserito nella civiltà urbana e tecnocratica, dovesse come un matto mettersi a cantare o a parlare o a vivere in un dialetto che non gli appartiene più.

Aristocratica, di massa, popolare o di sinistra, la cultura è tutta borghese. Ma non per questo deve essere sottovalutata (come fanno, ad esempio, i gruppi extraparlamentari). Spesso il dominio di una classe sulle altre è stato legittimato anche da certi presupposti culturali (in particolare religiosi e filosofici); ed oggi, anche se presidenti e ministri non ricevono il loro incarico direttamente da dio, la cultura resta pur sempre uno strumento di potere, appannaggio (per i mezzi di diffusione) e baluardo (per i contenuti) dei ceti privilegiati. E quindi, ribaltando la prospettiva, anche uno strumento di lotta di classe: prendere la parola può servire per prendere il potere. È necessario cioè creare una cultura proletaria che non sia il rifugio «differenziale» di chi non può (o non deve) essere ammesso alla cultura colta; ma una cultura che esprima o susciti le istanze eversive della classe, che contribuisca a determinare una maggiore consapevolezza dei meccanismi di sfruttamento e della necessità di opporsi ad essi, indicando, almeno in linea generale, un metodo di lotta. Una cultura, insomma, che sia immediatamente revolver, arma e strumento di lotta politica. Questa cultura non può nascere che dalla classe stessa: non da un intellettuale-artista che, ancora una volta, dopo aver raffinato nel suo segreto studio la formula magica della cultura proletaria, pretenda di iniettarla nella classe, mettere l'occhio al microscopio e vedere che effetto fa. L'esigenza di una cultura antagonista, i modi e le forme attraverso cui esprimerla possono venire solo dal proletariato. O anche non venire: occorre cioè disporsi a questa ricerca con l'animo di scoprire in fine che alla classe non serve cultura o che l'unica cultura di cui davvero ha bisogno è la lotta politica, pura e semplice. Così, poiché intendiamo questo libro come strumento di politica culturale ad uso soprattutto della classe¹, abbiamo voluto dare nelle pagine che seguono alcune indicazioni, som-

¹ Il presente volume, pur essendo normalmente diffuso nelle librerie, viene venduto anche al pubblico presente in sala durante gli spettacoli di Nuova Scena.

marie ma indispensabili, per distinguere e combattere la cultura borghese (e crearne una antagonista) nelle sue forme più appariscenti: cultura aristocratica, di massa e di «sinistra».

LA CULTURA ARISTOCRATICA

Nei confronti di questa cultura il proletariato prova al tempo stesso un senso di ripulsa (perché la sente ostile) e di inferiorità (perché non la possiede): la consapevolezza cioè ed il risentimento di essere stato privato non solo di certi strumenti di conoscenza (non ho studiato, perciò non riesco a capire) ma anche dei privilegi economici e sociali che il possesso di quegli strumenti garantisce (non ho studiato, perciò sono operaio). Ed è vero: dove domina il capitale e la divisione in classi, possedere questa cultura significa non soltanto conoscere più cose ma anche vivere meglio. E proprio sfruttando questo senso di inferiorità e di rivendicazione culturale e sociale del proletariato, i ceti privilegiati, che detengono la cultura aristocratica, possono recitare la loro politica di apparente democrazia, concedendo il loro sapere «al popolo» poco alla volta ed ogni volta distraendo le energie della classe su obiettivi inutili, vani; ad esempio quello di lottare perché tutti abbiano il diritto di accedere alla cultura borghese, vale a dire paradossalmente, perché tutti abbiano il diritto di diventare borghesi.

La cultura aristocratica si occupa dell'«uomo»; non di un uomo di carne, ossa, lavoro, fatica per mangiare e sopravvivere ma un uomo tutto spirito, pensiero ed anima. E poiché si occupa dell'uomo come fosse un esemplare indifferenziato dell'universo, pretende di rivolgersi a tutti gli uomini, senza tener conto della loro origine e condizione di classe; ma nei fatti la cultura aristocratica è destinata soltanto a coloro che, per nascita o per fortuna, hanno la possibilità di innalzarsi al suo livello. Innalzarsi, certo: perché la cultura aristocratica, come vedremo in seguito, ha un concetto essenzialmente verticale, quasi alpinistico della realtà umana. Essa infatti, si pone come fine ultimo la continua *elevazione* dei valori spirituali dell'uomo, la ricerca eterna ed interna di verità metafisiche sacrosante, da accettare una volta per tutte in virtù di calcoli filosofici infinitesimali o brucianti professioni di fede. Il sapere della cultura aristocratica è quello delle discipline umanistiche di origine greco-latina, un sapere cioè di carattere letterario ed artistico. In genere

questa cultura ha uno scarsissimo valore pratico: in un progressivo distacco dalla realtà e dalla materia, tende alla sublimazione dell'individuo come entità squisitamente spirituale. Per chi è perduto nella contemplazione dell'essere, l'esistere ha ben poca importanza: delle cose terrene non ha cura chi «ha capito». Non a caso nella filosofia classica (salvo rare eccezioni) la politica è uno degli ultimi argomenti che il pensatore inserisce nel suo sistema: generalmente viene ultima, dopo la metafisica, la fisica, l'etica e l'estetica.

Per possedere la cultura aristocratica occorre conoscerne il codice, cioè il sistema di parole, immagini, simboli, idee e comportamenti che ne costituiscono il segreto. Il possesso di questo codice è riservato di fatto a coloro che hanno avuto la possibilità di imparare ad usarlo: cioè agli intellettuali-artisti ed ai ceti privilegiati. Ma per accedere a questa cultura non è sufficiente conoscerne il codice (altrimenti con un po' di buona volontà, sacrificio e studio anche le classi subalterne potrebbero impadronirsene); si tratta infatti di un codice non soltanto conoscitivo ma anche estetico, per cui non basta saper formulare o comprendere certi pensieri: occorre anche la capacità di esprimerli con belle parole o belle lettere. E allora non è più questione di cultura ma di gusto, e il gusto, secondo la nozione aristocratica, non è il prodotto di determinate condizioni ambientali, sociali ed economiche; è un dono di natura, o ce l'hai o non ce l'hai. E il proletariato, decisamente, non ce l'ha.

La cultura aristocratica è dunque inespugnabile per le classi subalterne: anche se arrivassero a capire la filosofia di Platone, non potrebbero certo gustarne la raffinatezza letteraria. Si stabilisce quindi di fatto una brutale distinzione tra «colti» e «barbari» ed una rigida gerarchia culturale, in cui ad ogni livello corrisponde una certa quantità di nozioni ed una certa qualità del gusto. Al livello più basso di questa scala sono naturalmente gli incolti, esclusi per nascita da una sempre più difficile scalata al sapere; sui gradini più alti sono invece appollaiati gli intellettuali-artisti ed i ceti privilegiati. Questi due nuclei sociali, all'apparenza complici, si disputano in realtà il possesso del codice della cultura aristocratica. Negli intellettuali-artisti, che costituiscono l'elemento creativo, c'è spesso un atteggiamento «disinteressato» di ricerca conoscitiva ed espressiva allo stato puro, una ricerca spesso inconsapevole degli esiti discriminanti che produce. Nell'aristocrazia che si appropria della cultura c'è invece non soltanto il compiacimento estetico ma anche quello che nasce dal possesso di un elemento

di distinzione e privilegio; c'è insomma un intento specifico di servirsi di questa cultura come di una solida cinta muraria entro cui arroccarsi come classe sociale, al riparo dagli assalti sempre più pericolosi dei ceti subalterni che, vedendo nella cultura un elemento di emancipazione, cercano di impadronirsene. Intellettuali ed artisti hanno avuto da sempre il compito di produrre la materia prima (idee ed opere) per il sostentamento della cultura aristocratica. E l'aristocrazia ricambia in mille modi, offrendo loro di che sfamarsi, di che esprimersi e di che ritenersi geniali. Infatti, secondo la nozione borghese del talento, essi non sono i praticanti di una tecnica specifica (quella di scrivere, dipingere, recitare o comporre musica) acquisita attraverso lo studio e la sperimentazione; bensì delle personalità dalle caratteristiche eccezionali, particolarmente dotate dalla natura. Essi costituiscono un nucleo sociale indefinibile in base alla classe d'origine, che può essere aristocratica, media o piccolo-borghese o addirittura (anche se più raramente) proletaria o sottoproletaria. Comunque, da qualsiasi classe provengano, finiscono per costituire una specie di gruppo etnico, che pretende all'indipendenza ma che in realtà è profondamente legato all'aristocrazia: intellettuali ed artisti hanno infatti le idee e la capacità di esprimerle ma non i mezzi di produzione e tanto meno quelli di sostentamento. Per sopravvivere hanno bisogno di un pubblico (cioè di un'aristocrazia) cui rivolgersi e di uno strumento di produzione (cioè un imprenditore privato o di Stato) cui venderli. Ed allora il codice della cultura aristocratica finisce per essere conteso: da una parte gli intellettuali-artisti che sono in grado di usarlo e rinnovarlo; dall'altra l'aristocrazia, i produttori capitalistici o di Stato che cercano di consumarlo, di congelarlo in formule intoccabili e di servirsene come discriminante nei confronti delle classi subalterne. Intendiamoci bene: l'intellettuale o l'artista non è uno sfruttato, «costretto» a prestare una certa opera; se lo fa è per sua scelta, una scelta della quale è sempre consapevole e responsabile. Eppure, proprio questo antagonismo tutto interno alla borghesia, tra classe intellettuale e ceti privilegiati, ha garantito il rinnovarsi ed il perpetuarsi dell'arte borghese. Si stabilisce cioè una paradossale ed apparente lotta di classe tra un'avanguardia (intellettuali ed artisti isolati o raggruppati in «scuole» e «movimenti») che cerca di ribellarsi alle istituzioni culturali,

¹ Questa argomentazione è ancora oggi uno dei motivi principali del vittimismo e del compiacimento ipocrita di molti intellettuali.

linguistiche e letterarie e produttori, consumatori, aristocrazia che cercano invece di non perderne il controllo. È la dialettica tra avanguardia ed ufficialità. Prendiamo questo processo in un punto qualsiasi del suo svolgersi: ad esempio nel momento in cui una certa avanguardia si oppone ad una certa ufficialità. La dialettica e lo spirito polemico dei primi tempi determinano un'enorme quantità di manifesti programmatici e di opere artistiche che ne sono la coerente espressione. Nasce insomma un codice nuovo ed inizialmente segreto anche per i ceti privilegiati. Poi, poco alla volta, in un tempo ieri più lungo, oggi, grazie alla diffusione dei mass-media assai più breve (il tempo cioè che i ceti privilegiati impiegano a decifrare il nuovo codice), l'avanguardia si trasforma in ufficialità: la ribellione diventa norma, l'eccentricità conformismo, il non-arte arte.

A questo punto, poiché tra il ceto intellettuale e le classi privilegiate si è ricreato lo stesso rapporto iniziale, nascerà una nuova avanguardia, destinata a sua volta a trasformarsi in ufficialità. L'aristocrazia culturale ha affinato nel corso dei secoli un'enorme capacità di recupero per disinnescare di qualsiasi forma eversiva (Brecht «proibito», Brecht «riscoperto», Brecht «consumato»). Grazie a questa dialettica fondamentale tra avanguardia ed ufficialità l'arte e la cultura aristocratico-borghese si sono perpetuate fino all'avvento del Surrealismo e del Movimento Dada. Queste correnti culturali, infatti, non portavano con sé alcun modello alternativo ma si limitavano a distruggere il codice in uso fino allora. L'arte superiore alla vita, l'arte giardino di delizie che soltanto l'aristocrazia avrebbe potuto cogliere, appare come un universo artificiale e vano. La vita stessa prende il sopravvento sull'arte: il godimento estetico è ricercato allora nell'azzardo (surrealismo) o nell'oggetto quotidiano, sordido e banale (pop art).

Da questo momento inizia la crisi della cultura aristocratico-borghese. Crisi, certo, ma non mortale: l'arte borghese infatti recupera tutto, recupera la sua stessa crisi, la istituzionalizza e ne fa elemento di sopravvivenza. A questo punto gli intellettuali-artisti sono definitivamente in trappola: mentre è negata loro la possibilità di creare un codice alternativo o che possa garantire almeno un certo margine di vantaggio sui ceti privilegiati, debbono fare i conti con lo sviluppo capitalistico ed industriale dei nuovi tempi. Da un lato sono costretti a soggiacere all'industria culturale, al produttore (capitalista o burocrate); dall'altro debbono adeguarsi alle tendenze della nuova cultura di massa che si sviluppa con

sempre maggiore accelerazione. L'opposizione diventa allora non soltanto estetica ma anche sociale: gli intellettuali-artisti, braccati, cercano un'alternativa globale; non una diversa impostazione della cultura ma una diversa impostazione della società. E non hanno che due scappatoie: il rifiuto totale del sistema, il porsi fuori, l'*under ground*, nella speranza di poter combattere un universo razionalizzato e meccanizzato con il mito dell'irrazionale, del primitivo e dell'inconscio; oppure «andare al popolo», tuffarsi nel mito di una classe incontaminata, semplice e generosa, e della sua rivoluzione, unica epopea rigeneratrice. L'artista che fino a ieri aveva cantato l'«uomo» (ma solo quello coi soldi o coi castelli) prende a cantare l'operaio sporco di grasso.

Nel frattempo l'istinto socialdemocratico del neocapitalismo da una parte, la diffusione dei mezzi di comunicazione e della cultura di massa dall'altra, determinano un livellamento delle classi sociali e quindi un assottigliarsi dei confini culturali: l'aristocrazia è costretta a cedere, poco alla volta, la sua cultura. Il margine di vantaggio sulle classi subalterne diventa sempre più ristretto e per conservarlo non resta che affidarsi alle mode e agli snobismi. Avanguardia, aristocrazia, media e piccola borghesia si rincorrono sul filo del codice culturale. Occorre, come in una vera e propria guerra, inventare ogni giorno codici nuovi, sempre più segreti, dei quali sia difficile per il «nemico» trovare la chiave, perché i tempi di discesa delle forme culturali lungo la scala gerarchica si riducono sempre più. In questa corsa l'aristocrazia usa di tutto pur di non farsi raggiungere dai ceti subalterni, andando a rifugiarsi dove meno se l'aspetterebbero e cioè proprio nelle espressioni di quella cultura rustico-plebea che il «volgo» ha appena lasciato per *elevarsi* alla cultura urbana e tecnocratica. Le canzoni che proletari e contadini hanno cantato fino a ieri, oggi vengono eseguite nei folkstudio di quelle stesse metropoli nelle quali si sono trasferiti per godere, anche loro, della civiltà industriale. Le mode artistiche, culturali e letterarie si susseguono con un ritmo mozzafiato: è il ritmo dei consumi, il ritmo del capitale.

CULTURA DI MASSA

La viviamo tutti, ogni giorno. E forse, proprio per questa progressiva, inconsapevole assuefazione è difficile riuscire a cogliere volta per volta il vero significato politico e sociale dei suoi messaggi. È

la ragnatela gigantesca, ramificata ovunque, attraverso le cui maglie si determina il controllo politico ed economico del capitale. Strumento indispensabile per l'industria, è essa stessa industria, oggetto di vasto commercio e fonte di notevole guadagno. La cultura di massa è all'apparenza una variante declassata di quella aristocratica, con la quale conserva un legame di reciproco scambio: essa si impadronisce infatti di certi miti e di certi simboli della cultura aristocratica e questa, a sua volta, recupera alcune forme espressive tipiche della cultura di massa (cinema, fumetto, fotografia), conferisce loro l'attributo «d'arte», riconoscendone la dignità ed innalzandole al proprio livello.

La cultura di massa, a differenza di quella aristocratica, non è gerarchizzata; nasce all'insegna della democrazia, del «per tutti»; per tutti, certo, per tutti una cultura che permetta all'apparato statale ed industriale di esercitare «su tutti» il proprio potere economico e politico. Il codice della cultura di massa è estremamente semplice, povero: è costruito per l'utente medio al quale si richiede uno sforzo intellettuale minimo o addirittura nullo (come nel caso della cartellonistica pubblicitaria, che si limita ad inculcare certi messaggi senza pretendere alcun processo di assimilazione cosciente da parte di coloro cui sono indirizzati). E poiché ricerca la percezione immediata, la cultura di massa avvilisce ed atrofizza il ragionamento, la riflessione e buona parte dei meccanismi intellettivi. Meglio così: una massa che non ragiona può essere controllata con maggiore facilità. Del resto all'impoverimento dei processi intellettuali e conoscitivi contribuisce anche la non-sistematicità della cultura di massa. Le nozioni del sapere aristocratico, infatti, erano organizzate in un ordine logico o cronologico coerente; a chi le possedeva restava dunque, al di là delle singole nozioni che nel tempo avrebbe potuto anche dimenticare, un impianto mentale capace di porsi e risolvere problemi nuovi, riuscendo a coglierne cause, effetti e significati. La cultura di massa, invece, si presenta come una sequenza infinita e disordinata di nozioni senza alcun nesso logico o temporale, che si giustappungono a caso nella mente dell'utente. Ecco allora un primo motivo di alienazione: ognuno di noi è sottoposto ad un bombardamento continuo di impulsi culturali che non lasciano traccia nella mente, che non determinano alcuno sviluppo intellettuale e che, con la stessa facilità con cui sono stati assimilati saranno poi smarriti, dimenticati.

Il codice, dicevamo, è povero, quasi inesistente: così per accedere

alla cultura di massa più che possedere un codice è necessario possedere uno strumento ricetrasmettente. Volete diventare «colti»? Basta girare una manopola, affacciarsi ad un'edicola, pagare un biglietto d'ingresso. La cultura di massa è la cultura privata dell'individuo nella società capitalistico-borghese e si adatta perfettamente al nuovo sistema di vita il cui nucleo fondamentale è la *famigliappartamento*, con finestra sul cosmo (televisione) e navicelle su ruote (automobile). È la cultura di una civiltà a ciclo ternario: lavoro-casa-vacanze. I modelli di questa cultura tendono a scaricare le pulsioni aggressive represses ed a soddisfare i desideri proibiti nella realtà. Ecco allora un altro motivo di alienazione: le masse vengono spinte a trasferire nei simulacri di carta del fumetto o del cinema, negli eroi della mitologia quotidiana, la propria rabbia ed i propri appetiti. Il pugno che James Bond tira a Goldfinger è lo stesso pugno che mille volte mi sono dovuto trattenere dal mollare al cronometrista o al capofabbrica; la fuoriserie a bordo della quale l'agente segreto semina i suoi inseguitori è la stessa che ho sempre sognato e che non avrò mai; eppure, vederla sullo schermo è quasi possederla. La carica aggressiva ed eversiva delle masse viene così disinnescata e fatta esplodere «a salve»: il mattino dopo, tranquille ed appagate, torneranno al lavoro.

La cultura di massa è vastissima ed ingloba quasi tutte le espressioni del vivere sociale odierno: la televisione, la radio, la stampa, lo sport, le vacanze, gli hobbies, la canzonetta, la calciopartita eccetera eccetera. Attraverso questi strumenti passano due tipi di direttive, strettamente connesse ed indispensabili alla sopravvivenza del capitale: l'informazione (o deformazione) politica e l'incitamento al consumo ed alla produzione.

Esistono modi diversi, diretti e indiretti, di informare o disinformare faziosamente le masse: dando delle indicazioni sbagliate (gli Americani sono in Vietnam perché chiamati dal governo di Saigon); dando *soltanto* certe indicazioni e rifiutandone altre (l'offensiva dei Vietcong minaccia seriamente le installazioni militari USA); non comunicando determinati avvenimenti (della guerra in Indocina non si parla affatto); contrabbandando attraverso messaggi culturali apparentemente neutri un certo significato globale (nei giorni in cui i bombardamenti americani sul nord-Vietnam si fanno più cruenti la televisione trasmette un film sull'ultima guerra mondiale, in cui si tratta di come il glorioso esercito statunitense liberò l'Europa dall'oppressione nazista). Decidere di comunicare

qualcosa è al tempo stesso decidere di non comunicare tutto il resto. Per questo l'obiettività, intesa come riproduzione asettica dei fatti a prescindere da qualsiasi considerazione politica, non esiste, come non esiste nulla al disopra o al difuori della dialettica di classe. Ogni fatto rientra (e può essere interpretato) in una determinata logica politica; cercare di riferirlo «in maniera obiettiva» a prescindere da qualsiasi atteggiamento politico è (oltre che impossibile) già di per sé un atteggiamento politico. Per questo, paradossalmente, gli organi di informazione più «obiettivi» sono proprio quelli dichiaratamente di parte (ad esempio la stampa di partito).

Allo stesso modo, diretto o indiretto, può essere l'impulso al consumo. La pubblicità, ad esempio, non si esprime soltanto attraverso l'imperativo categorico (compra!) degli slogan o dei caroselli ma anche e soprattutto attraverso la rappresentazione di modelli standard esemplari in cui individui, famiglie, nuclei sociali appaiono corredati di tutti gli accessori «indispensabili» al vivere moderno. Il senso di inferiorità e lo spirito di emulazione e competizione delle masse fanno il resto.

Anche in questa cultura il compito di elaborare i messaggi spetta agli intellettuali-artisti. Questi, tuttavia, a differenza di quanto accadeva nella cultura aristocratica, non hanno alcuna possibilità di disputare il codice alla classe proprietaria. Anzi, *per contratto*, sono obbligati ad impiegare le loro capacità tecniche ed espressive per dare forma comunicativa alle direttive dell'apparato industriale e burocratico. Ancora una volta domina il capitale: la cultura di massa è la sua voce.

POLITICA CULTURALE DELLA SINISTRA

La «parola», dunque, dice prima di tutto potere. Ecco perché chiunque si ponga l'intento di modificare la società capitalistico-borghese invertendone i rapporti di potere, cerca tra le altre armi anche una parola diversa, una parola antagonista che, strillata più forte di quelle del padrone, possa contraddirle, ribatterle, mortificarle. Anche il Partito Comunista ha tentato dal dopoguerra ad oggi una politica culturale alternativa; ricostruirne lo svolgimento è difficile, perché essa non è stata mai programmatica ma si è venuta compiendo giorno dopo giorno sulle colonne della stampa di Partito o nei discorsi dei suoi dirigenti. I caratteri di questa

linea culturale sono gli stessi della strategia globale del Partito: all'intento politico di egemonizzare le strutture economiche e sociali dello stato borghese attraverso una progressiva scalata democratico-istituzionale corrisponde nei fatti l'intento culturale di egemonizzare le forme più progressiste della cultura borghese, senza cercare di suscitare un antagonista. Il Partito, cioè, piuttosto che pronunciarsi programmaticamente su come avrebbe dovuto essere o non essere una cultura realmente di classe e adoperarsi poi per svilupparla, ha preferito esprimere volta a volta il proprio assenso o dissenso verso le molteplici forme in cui si manifestava la cultura borghese. Proprio per questo una storia della politica culturale del Partito Comunista (ancora tutta da scrivere) non può essere che episodica: la cronaca delle simpatie e dei rancori, delle alleanze e delle dispute con la cultura della classe proprietaria. Tuttavia non si può far colpa al Partito di non aver saputo suscitare una cultura di classe alla quale si opponevano (oltre a determinate impostazioni ideologiche degli intellettuali e dei dirigenti) anche certe condizioni oggettive della realtà politica e culturale italiana. Gli si può però riopporre di aver cercato di colmare questa lacuna catturando certe espressioni dell'arte borghese che, se nel panorama contemporaneo potevano apparire come le più progressiste, ad un'attenta analisi marxista avrebbero subito rilevato la loro impostazione tutta aristocratica (neorealismo e neoavanguardia). Nell'impossibilità di suscitare una cultura di classe, il Partito ha preferito scegliere nel vastissimo catalogo delle poetiche e delle correnti culturali borghesi quelle che in qualche modo potessero essere legittimate come «cultura di sinistra»; a queste ha riconosciuto un carattere rivoluzionario ed eversivo che in realtà non possedevano, difendendole attraverso i propri organi di stampa, diffondendole attraverso i propri circuiti culturali.

Nel 1944 il Partito Comunista esce di clandestinità sull'abbrivio dell'esperienza resistenziale, della quale, sia nella politica sia nella cultura, conserverà tutti i caratteri. La Resistenza fu l'ultima (e forse anche l'unica) epopea *popolare e nazionale* italiana; come tale, non fu un'esperienza esclusivamente *di classe*. Alla lotta antifascista avevano infatti aderito ampi strati, socialmente eterogenei, del popolo italiano che in quel momento critico e magico avevano superato i limiti (e le contraddizioni) di classe trovando una comunione politica su certi obiettivi intermedi: quelli di una democrazia rappresentativa nutrita di forti preoc-

cupazioni sociali (giustizia, pace, benessere, lavoro). Il Partito rinasceva dunque da questa esperienza popolare e antifascista: eppure né *popolare* né *antifascista* significano *di classe*. Lo spirito della resistenza rivive infatti nella strategia degli anni immediatamente successivi, in quella linea (sia politica sia culturale) che voleva un'ampia concentrazione di interessi popolari in un fronte il più possibile unitario. Da queste premesse poteva scaturire una cultura progressista, ma non certo rivoluzionaria, fatta di protesta democratica, di denuncia umanitaria, del recupero (come voleva Gramsci) dell'*humus* popolare e nazionale italiano. E infatti, dovendo impiantare una propria politica culturale, il Partito si sentì attratto da quella fetta della cultura borghese che presentava tutti questi caratteri, da quel neorealismo che si poneva allora come avanguardia contestatrice e distruttrice della stagione ermetica; che già negli anni dell'antifascismo aveva preso a cantare *il popolo*; che all'immagine di un poeta audace camminatore di spazi interstellari e metafisici cercava di sostituire quella di un poeta «ingegnere di anime»³ del tutto impegnato socialmente. Il neorealismo è populismo e il populismo è una tendenza tipica della tradizione letteraria italiana ottocentesca e novecentesca che si venne poi consolidando e riaffermando nella narrativa del periodo antifascista⁴. È il momento in cui l'intellettuale-artista decide di «andare al popolo», nel quale riconosce tutti quei valori precapitalistici che egli ormai non possiede più e che il progresso industriale tende a distruggere. L'artista dunque *parte* per il popolo: ma in questo viaggio porta con sé tutto il suo bagaglio borghese e prima ancora di raggiungere il popolo l'ha già trasformato in mito, in immagine capovolta di se stesso. È il viaggio di Vittorini, di Pavese, di Levi, di Pratolini. E il concetto di popolo che già in partenza non aveva alcun limite di classe si estende ancor più: il Popolo diventa l'Umanità, l'Uomo, nella sua versione più pura e primitiva, nella ricchezza delle sue tradizioni genuinamente folkloristiche. Ogni seria possibilità di impegno che non sia soltanto sociale (o letterario) ma anche politico è preclusa in partenza: lotta di popolo non è lotta di classe. E infatti nella rappresentazione del proletariato non c'è mai un atteggiamento seriamente rivoluzionario. Questa letteratura (per fortuna) non è mai «scesa» oltre il ceto piccolo-borghese; ma quand'anche fosse arrivata più

³ Definizione usata da Gotkij al I Congresso degli scrittori sovietici (1934).

⁴ Per quanto riguarda questo argomento ed altri affrontati nelle pagine successive cfr. *Scrittori e popolo*, di Alberto Asor Rosa, Ed. Samonà e Savelli.

giù, com'era nelle intenzioni, che cosa avrebbe dato al «popolo»? L'immagine speculare (deformata dal gusto borghese) della sua miseria, della sua sofferenza, vale a dire di tutto ciò che già conosceva per esperienza personale. I meccanismi dello sfruttamento restano spesso oscuri, povertà e fatica sono date come destino, un destino che lo scrittore non può che compiangere e al tempo stesso ammirare, per l'eroismo con cui è sostenuto. Alternativa politica? La speranza. È la speranza che sostiene i contadini soldati andati a morire per il capitale; è la speranza che sostiene gli arcaici proletari di Levi a credere in un futuro migliore; è la speranza la risorsa *politica* dei sottoproletari di De Sica, De Filippo e Lattuada, degli accattoni e dei ladri di biciclette, degli sciuscià e dei pazzarielli. Di tutte le virtù del cristianesimo (di cui il neorealismo è inconsapevolmente pervaso) viene recuperata proprio la più fittizia: la speranza, virtù teologale del progressismo borghese che sostituisce e compensa nel popolo l'incapacità di giudicare razionalmente e di agire in senso rivoluzionario. Al fondo ritrovi dunque il fatalismo: com'è destino la miseria, così sarà destino (e non frutto della lotta di classe) l'emancipazione. Basta sperare: ma chi vive sperando sappiamo come muore.

Proprio questa letteratura, questa linea culturale così ambigua e carica di compromessi con l'arte borghese fu «catturata» dal Partito Comunista, il quale non tardò a scoprire che il neorealismo si prestava per molti aspetti ad un trapianto zdanovista. Il populismo spontaneo, ambiguo e tuttavia sincero degli scrittori antifascisti, viene così inserito in un'intelaiatura ideologica sempre più rigida e rigorosa, diventando infine populismo di partito.

A determinare questa strategia culturale contribuisce non poco l'eredità di Gramsci. Proprio in questi anni (1947-1951) vengono pubblicati i suoi scritti, destinati ad influenzare non soltanto la condotta culturale (e politica) del Partito ma la formazione di un'intera classe d'intellettuali. È inutile riaprire qui la polemica su Gramsci che è stata già sviluppata in molte sue implicazioni senza peraltro essere esaurita. Teniamo presenti (perché indispensabili al nostro discorso) soltanto i momenti conclusivi della sua formulazione teorica. Il risultato dell'analisi gramsciana era un partito comunista nella cui egemonia nazionale avrebbero dovuto identificarsi non soltanto gli interessi della classe operaia ma anche quelli di ampie masse popolari, spinte ad accettare la necessità della rivoluzione dal perdurare di condizioni di vita estremamente basse. La rivoluzione, quindi, sarebbe stato un grande fatto di

popolo, che avrebbe trascinato con sé energie sociali profondamente diversificate e che avrebbe dovuto servirsi di tutti gli strumenti, anche del progressismo politico e culturale borghese. In Gramsci, quindi, il concetto di classe appare molto debole, come debole è l'apporto leninistico: questo può dipendere sia da un'inconsapevole impostazione idealistico-hegeliana della sua cultura, sia dal fatto che la detenzione in carcere lo privò di certi contributi (marxisti e leninisti, appunto). Come dunque, su un piano strettamente politico, Gramsci concepiva la rivoluzione come un fatto globalmente popolare così, dal punto di vista culturale, egli intendeva che una nuova letteratura non poteva essere che nazionale e popolare. Scrive infatti dal carcere: «(La nuova letteratura) *deve tendere ad elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa; ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'humus della cultura popolare, così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze, ecc., col suo mondo morale ed intellettuale, sia pure arretrato e convenzionale*». E ancora: «*Opera d'arte è tanto più artisticamente popolare quanto più il suo contenuto morale, culturale, sentimentale è aderente alla moralità, alla cultura, ai sentimenti nazionali*».

Popolare, nazionale: ancora una volta torna questo pericolosissimo concetto di popolo come un tutto indifferenziato, nel quale i confini di classe si perdono, si annullano; un popolo inteso come classe unica. Non c'è niente da fare: ciò che è popolare non potrà mai essere di classe, perché gli interessi del popolo (per non parlare poi di quelli della nazione) non potranno mai essere gli interessi della classe. Nel concetto di popolo c'è qualcosa di statico (lo riconosce anche Gramsci: «... *col suo mondo morale, intellettuale, sia pure arretrato e convenzionale...*»); recuperare questo concetto significa recuperarne anche il sostanziale immobilismo. Per questo una cultura popolare non potrà mai essere una cultura di classe. Ogni filologia folkloristica è da condannare: alla classe non interessa sapere come cantava ieri, interessa sapere cosa farà domani. La letteratura e la cultura popolare, il neorealismo, appartengono ancora tutte al filone borghese: sono i nuovi oggetti poetici del godimento estetico della classe proprietaria.

L'esperienza neorealista è destinata a chiudersi con l'opera pasoliniana. In Pasolini il popolo mentre si declassa ancor più, diventando sottoproletariato, si trasforma in mito esistenziale, in con-

cetto metafisico, nell'estrema possibilità di redenzione per il letterato. Al populismo progressista degli scrittori del dopoguerra si sostituisce così un populismo esistenziale, in cui la tensione lirica, soggettiva ed irrazionale torna ad imporsi come dominante. Il popolo non è più che un pretesto, il cerchio si richiude: la letteratura torna ad essere quello che è sempre stata.

La nuova cultura, da elevare al rango di eversiva, è allora quella delle neoavanguardie, in particolare la produzione di quegli scrittori, teorici e poeti che si unirono a formare il Gruppo 63. Se il neorealismo poteva dar adito ad equivoci, lasciando credere di essere un'arte ad uso popolare (e giustificando quindi in qualche modo la scelta del PCI), lo sperimentalismo linguistico della neoavanguardia si pone immediatamente come oggetto di consumo dell'élite culturale. Abbiamo già visto qual è la funzione di un'avanguardia borghese all'interno della cultura aristocratica; ed è quindi assurdo che un partito operaio possa assumerne il patrocinio. Ma la scelta del Partito Comunista risulta ancora più incomprensibile dal momento che il Gruppo 63 si poneva come avanguardia esclusivamente linguistico-formale, accettando ed anzi giustificando la logica del neocapitalismo. In questo senso sono esemplari le parole di Fausto Curi, esponente fiorentino del gruppo: «*Fra arte d'avanguardia e società capitalista non c'è più il distacco netto, di contrapposizione che esisteva un tempo fra avanguardia e società borghese. La società neocapitalista ha "accettato" l'arte d'avanguardia e l'arte d'avanguardia ha "accettato" la società neocapitalista*»⁶. Poco alla volta si giungerà a teorizzare la necessità di accettare spregiudicatamente le leggi del mercato e tutti gli strumenti della persuasione occulta e della comunicazione di massa, riservando allo scrittore il compito di tecnico specializzato della letteratura, al servizio del capitale. Infatti l'obiettivo principale del Gruppo 63 è quello di istituire «*un ordine nuovo di linguaggio, mediante una contestazione semantica i cui referenti sono del tutto eteronomi rispetto al linguaggio della letteratura*»⁷, essendo mutuati da quelli della società tecnologica. Barilli, Guglielmi, Giuliani, Balestrini non riconoscono alcuna funzione ideologica alla letteratura e alla cultura perché l'irrazionalità del sistema capitalista-borghese impedisce qualsiasi possibilità di decifrarne ed interpretarne il meccanismo e di tentarne quindi una rivoluzione. Per Guglielmi, infatti, il marxismo è tutt'al più «*una specie di galateo sociale*». Esiste tut-

⁶ Entrambi i brani citati sono tratti da *Letteratura e vita nazionale*.

⁷ G. Curi, *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano, 1965.

tavia un'ala di questa avanguardia, rappresentata soprattutto da Edoardo Sanguineti, che tenterà di accomunare ad un discorso di rinnovamento linguistico e «semantico» anche il tentativo di una eversione sociale: ma le analisi politiche che ne vengono fuori appaiono davvero come un gioco letterario-artistico tutto irrazionale. Del resto l'epoca dei vaneggiamenti e della frenesia «rivoluzionaria» borghese è cominciata. Gli intellettuali e gli artisti si radunano nelle cantine per i loro esperimenti, vagheggiando Wilhelm Reich e la cultura popolare, la fantasia al potere e Che Guevara, Tupamaros e marijuana, sesso ed Al Fatah. La «rivoluzione» è diventata uno degli oggetti di maggior consumo: vende che è una meraviglia.

Intanto ultima, come sempre, viene la classe.

DANIELE DEL GIUDICE

«NUOVA SCENA»: STORIA
DI UN'ESPERIENZA

GUARALDI ARCHIVE

⁷ E. Miccini, *Trasformare i mass-media in mass-cultura*, in «Marcatrè», n. 11, 12, 13, 1965.

Sui muri del maggio francese e delle università italiane il '68 aveva dipinto la volontà di un rinnovamento politico e culturale che congedasse una volta per tutte i vecchi modi di dire, pensare, fare cultura. Quegli slogan erano la condanna senza appello per quanti intellettuali, artisti, scrittori, critici e varia umanità avevano considerato fino allora il proprio mestiere come una vocazione tutta individuale o come una professione dai limiti rigidamente circoscritti. Basta con le grammatiche, i manuali, i compendi, le mostre, le discipline specifiche e settoriali: la cultura avrebbe dovuto rendere conto alla realtà tutta e dimostrare la propria capacità di trasformarla. Sennò non serve a niente.

Sui muri delle fabbriche italiane il '68 aveva dipinto la volontà di una lotta di classe che superasse i limiti della mediazione «democratica», costituzionale o sindacale: basta con le strategie e le tattiche, le linee, le risultanze e le direttive: la politica ed i partiti in uso fino allora avrebbero dovuto rendere conto alla realtà tutta e dimostrare la propria capacità di trasformarla. Sennò non serve a niente.

Sembrò in quell'anno che per la prima volta dopo tanto tempo la battaglia culturale e quella politica si fondessero in un unico intento: essere e pensare, struttura e sovrastruttura, operai e studenti finalmente uniti per tagliare le gambe al capitale. Era il 1968, tirava aria di rivoluzione, si infiltrava ovunque, spifferando attraverso gli usci che la reazione (culturale e politica) cercava disperatamente di tenere chiusi. In quell'anno a Milano c'era stata l'occupazione della Triennale, c'erano stati incontri, dibattiti ai quali avevano partecipato pittori, scrittori, critici, attori, gente di teatro. Si parlava di una cultura nuova: nuova nei contenuti, nuova nelle forme, nuova nei metodi di produzione e di gestione. Per ciò

che riguarda il teatro attori, tecnici, registi avevano preso a riunirsi nel capoluogo lombardo per discutere i problemi di categoria, cercando di dar vita ad un'organizzazione sindacale del loro settore. Più o meno nello stesso periodo Dario Fo, esaurito il teatro tradizionale, maturava l'intenzione di recuperare il circuito delle Case del Popolo, cellule capillari del Partito, nate con l'intento di costituire un luogo di incontro e discussione culturale per militanti ed aderenti e che poi, con l'andar del tempo, avevano assunto un carattere sempre più dopolavoristico. In precedenza c'erano già stati dei tentativi di riaprire questi spazi ad un discorso di cultura al quale sembravano essersi definitivamente chiusi; e tuttavia proprio con Dario Fo l'iniziativa acquistava per la prima volta un carattere organico, prospettando l'ipotesi di trasformare questa rete di circoli in un vero e proprio circuito teatrale «alternativo», aperto ad una confederazione di gruppi. A tale scopo Dario Fo cominciò a cercare altri nuclei teatrali che, insieme a quanto restava della sua vecchia compagnia, potessero operare all'interno del circuito. Prese contatti con il «Teatro d'Ottobre», un gruppo di giovani attori che nella precedente stagione aveva presentato a Milano e dintorni alcuni spettacoli di canzoni politiche e che proprio in quel periodo stava elaborando un testo sul lavoro in fabbrica. Da questo incontro cominciò a prendere forma l'ipotesi fondamentale: quella di un teatro « alternativo » (anche se in origine il termine non aveva quel significato specificamente politico che avrebbe assunto in seguito ma doveva essere riferito più al tipo di spazio occupato, di pubblico, di gestione economica e sociale che non ai contenuti politici). Si voleva, cioè, un teatro che fosse prima di tutto popolare, sostituendo alla struttura delle « stabili » e delle compagnie « di giro » quella delle Case del Popolo; un teatro che dimostrasse la possibilità di realizzare spettacoli di qualità con pochi soldi; un teatro in cui cadessero le consuete differenziazioni salariali tra attori, tecnici ed imprenditori ed in cui la tradizionale struttura capocomicale cedesse il posto ad una gestione cooperativistica in virtù della quale tutti allo stesso modo avessero il diritto di decidere sull'attività.

Dopo una serie di incontri con l'ARCI, che si assunse l'incarico della programmazione, l'esperimento prese il via nella stagione teatrale 1968-69: Nuova Scena (cioè quanto restava della vecchia compagnia Fo-Rame più un nucleo di attori del « Teatro d'Arte e Studio » di Reggio Emilia) rappresentò *Grande pantomima con bandiera e pupazzi piccoli e medi*; il « Teatro d'Ottobre » replicò

invece *Dato che*, mentre per il periodo estivo veniva programmato *Ci ragiono e canto n. 2*, uno spettacolo di canzoni popolari e politiche che Dario Fo aveva già presentato qualche anno prima e che sarebbe stato rinnovato e reso attuale.

Il bilancio del primo anno fu estremamente positivo: più di 100 repliche in 28 province d'Italia; una partecipazione di base senza precedenti (ed anche senza riscontro nelle successive stagioni); il confronto continuo con un pubblico popolare e proletario che attraverso i dibattiti aveva la possibilità di formulare suggerimenti e critiche, di esprimere se stesso e le proprie opinioni. E tuttavia già durante il primo anno di attività erano nati dei dissapori tra Dario Fo ed il Partito Comunista a causa di certe battute fortemente critiche contenute nella *Grande pantomima* in cui si accusava l'Unione Sovietica di fornire armi alla Grecia dei colonnelli e l'amministrazione comunale (e comunista) bolognese di « flirtare » con la curia locale. Al termine della stagione ci fu anche la prima scissione all'interno del gruppo: cinque elementi del « Teatro d'Ottobre » si allontanarono volontariamente rifiutando la proposta di Dario Fo di eliminare il nome della loro compagnia (unificando i due gruppi sotto la comune etichetta di Nuova Scena) e giudicando lo spettacolo di canzoni (*Ci ragiono e canto n. 2*) programmato per l'estate inadatto a soddisfare le esigenze del momento politico. Più o meno nello stesso periodo uscirono dal collettivo anche gli attori del « Teatro d'Arte e Studio » di Reggio Emilia.

Nel frattempo l'indirizzo politico di Nuova Scena, all'origine piuttosto massimalista, si veniva sempre più chiarendo e precisando, grazie anche all'inserimento nel gruppo di alcuni compagni milanesi (in prevalenza extraparlamentari) che avrebbero dovuto rappresentare il secondo termine (il primo erano i « teatranti ») nella sintesi tra politica e teatro. Si cominciò quindi a disegnare con maggiore chiarezza l'ipotesi di un teatro politico di sinistra che si faceva sempre più critico nei confronti dei partiti tradizionali e del PCI.

L'anno successivo (stagione teatrale 1969-70) Nuova Scena portò nel circuito cinque spettacoli, rappresentati contemporaneamente da tre gruppi: Dario Fo replicava *Mistero Buffo*; il gruppo di Franca Rame presentava due testi di Fo (*Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* e *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000. Per questo lui è il padrone*); un terzo gruppo metteva in scena *Un sogno di sinistra* di Vittorio Franceschi e *MTM: come*

rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica. Aumentò il numero delle piazze e quello degli spettatori; il circuito venne allargato fino a raggiungere regioni come la Sicilia mai toccate in precedenza, ma cominciò anche il riflusso del pubblico di base che avrebbe poco alla volta ceduto il posto ad un pubblico più «borghese» e studentesco. Il fenomeno era dovuto a fattori diversi: il generale riflusso della lotta che aveva seguito l'«autunno caldo»; la diminuzione di interesse per una novità che ormai stava invecchiando; il contenuto sempre più provocatorio degli spettacoli di Fo che bersagliavano il Partito Comunista con battute lasciate a mezz'aria e che mai si facevano critica organica; e soprattutto la consapevolezza da parte del pubblico più proletario che il teatro, per politico che fosse, poteva affrontare i problemi della classe ma non certo risolverli. Inoltre l'impegno organizzativo dell'ARCI era sensibilmente diminuito rispetto alla precedente stagione. L'Associazione, infatti, mentre da un lato si preoccupava sempre più del contenuto politico degli spettacoli di Nuova Scena, dall'altro indirizzava in altro senso i propri sforzi: non più la ricerca capillare di un pubblico proletario, ma una campagna di tesseramento indiscriminato che avrebbe moltiplicato il numero degli spettatori a svantaggio della loro composizione di classe. In tal modo l'ARCI riteneva di poter sanare il passivo economico accumulato nella precedente stagione e di realizzare al tempo stesso il lancio dell'Associazione a livello nazionale. Nel frattempo all'interno di Nuova Scena cominciava a nascere un certo malcontento da parte di tecnici ed attori nei confronti di Dario Fo e di quanti con lui dirigevano di fatto il collettivo. Sembrò che al di là dell'apparenza democratica, al di là del regime assembleare che pure garantiva a tutti la possibilità di far valere la propria opinione, ci fosse di fatto un nucleo dirigente, raccolto attorno alla figura di Dario Fo e che con lui stabiliva le direttive politiche ed economiche del gruppo. Coloro che avevano aderito all'esperimento di Nuova Scena nella speranza di un teatro « alternativo » non soltanto nei contenuti politici ma anche nella gestione sociale si sentivano delusi nelle loro aspettative, costretti a riconoscere che il discorso politico svolto attraverso gli spettacoli era assai poco coerente con quello che veniva fatto nelle assemblee « interne ». Si formò così un nucleo dissidente che non condivideva il metodo di lavoro instaurato all'interno di Nuova Scena ed esprimeva al tempo stesso qualche perplessità sulla linea politica che essa aveva assunto, sulla faciloneria con cui si attaccava il Partito

attraverso una critica mai organica, sull'adesione spesso troppo frettolosa alle tesi extraparlamentari e soprattutto sull'opportunità di abbandonare un pubblico di base per rivolgersi alle avanguardie politiche.

Durante le assemblee che nell'agosto del 1970 avrebbero dovuto precedere l'inizio della successiva stagione teatrale il dissenso si acuì su alcuni argomenti specifici. Primo fra tutti la proposta di un nuovo statuto che avrebbe affidato ad un direttore artistico (Dario Fo) la supervisione di tutti gli spettacoli prodotti all'insegna di Nuova Scena e che prevedeva tra l'altro la costituzione di un comitato centrale cui l'assemblea, pur restando sovrana, avrebbe dovuto demandare l'incarico di proporre ed in definitiva scegliere le direttive politiche ed economiche. Altro argomento di dissenso fu la discussione di un testo sulla scuola dell'obbligo (scritto da Vittorio Franceschi) che Dario Fo ed altri membri del collettivo giudicarono inadatto a soddisfare la richiesta politica del momento, irrigidendosi su una posizione di netto rifiuto che gran parte dell'assemblea ritenne immotivata. Il disaccordo nasceva inoltre dalla decisione di Fo, ormai manifesta, di rifiutare il circuito ARCI. Vista l'impossibilità di sanare le contraddizioni, si optò per la scissione in due gruppi, garantendo ad entrambi i mezzi e gli strumenti per continuare il proprio lavoro. Al momento di decidere quale dei due nuclei avrebbe conservato l'etichetta di Nuova Scena, Dario Fo, trovandosi in minoranza, fu costretto a rassegnare le proprie dimissioni.

L'uscita di Dario Fo da Nuova Scena (e successivamente dal circuito ARCI) provocò una certa crisi nei dirigenti dell'Associazione, tanto che la programmazione per la stagione successiva restò a lungo in forse e partì comunque con un forte ritardo. L'ARCI organizzò un convegno a Roma nel corso del quale, avendo Dario Fo comunicato ufficialmente la propria intenzione di abbandonare il circuito, i dirigenti del settore teatro proposero di sostituirlo con un altro grosso personaggio dello spettacolo (si parlava di Volontà). A quell'incontro FARCI aveva invitato oltre a Nuova Scena anche il CUT di Parma, Cristiano Censi ed il Canzoniere Internazionale, ritenendo opportuno aprire il circuito ad altri gruppi ed evitare in tal modo che venisse monopolizzato da un'unica compagnia. Il convegno si concluse con la decisione dell'ARCI di curare ancora per un anno la programmazione, affidando a quattro gruppi di giovani, tra cui Nuova Scena, il compito di colmare il vuoto lasciato da Dario Fo.

Il 28 novembre 1970 Nuova Scena presentava al Palazzetto dello Sport di Milano, di fronte a circa 4000 spettatori, *Diario di classe*, un testo sui problemi della scuola dell'obbligo. In quell'occasione si cercò di estendere la partecipazione del pubblico anche all'allestimento dello spettacolo. *Diario di classe* nasceva infatti (come sarebbe accaduto poi per *Qui tutto bene... e così spero di te*) da una precisa richiesta del pubblico che nei dibattiti della precedente stagione aveva indicato il problema della scuola e quello dell'emigrazione come i temi di maggiore attualità ed interesse per una rappresentazione teatrale. *Diario di classe* sarebbe stato inoltre non un prodotto finito da sottoporre all'attenzione del pubblico ma uno spettacolo in continua evoluzione, del tutto aperto alle sollecitazioni, ai suggerimenti, alle critiche degli spettatori ai quali veniva così offerta la possibilità di modificarlo. Durante le prime venti repliche lo spettacolo venne corretto di sera in sera finché, in occasione di una rappresentazione a Mestre, la scena finale venne presentata in due differenti versioni: al pubblico scegliere ed approvare quella che riteneva migliore.

Diario di classe ottenne un notevole successo, totalizzando ben 84 repliche e superando così il numero massimo di rappresentazioni per spettacolo raggiunto negli anni precedenti.

Ma per la stagione 1970-71 Nuova Scena si era impegnata ad essere presente nel circuito con due spettacoli e pertanto verso la metà di aprile vennero interrotte le repliche del testo sulla scuola per curare l'allestimento di quello sull'emigrazione. *Qui tutto bene... e così spero di te* (*Emigrazione & Imperialismo*) segnò due importanti innovazioni nell'attività del gruppo: da un lato l'impostazione del testo aperta alla collaborazione dei maggiori esperti del problema, dall'altro la possibilità di portare lo spettacolo nei centri d'emigrazione all'estero e nel meridione d'Italia, vale a dire al pubblico più direttamente interessato all'argomento. Fino ad allora Nuova Scena aveva scelto ogni volta il tema dello spettacolo sviluppandolo poi secondo una propria ottica teatrale e politica, che poteva anche risultare parziale o incompleta; *Qui tutto bene... e così spero di te* nasceva invece non soltanto da una precisa esigenza del pubblico ma anche da una feconda collaborazione con studiosi ed esperti della materia. A cura dell'ARCI furono organizzati due convegni, il più importante dei quali (svoltosi ad Ariccia) durò tre giorni e permise al collettivo di discutere con sindacalisti ed esponenti delle organizzazioni degli emigrati italiani all'estero l'impostazione da dare allo spettacolo ed i problemi da trattare con

maggiore rilievo. In quell'occasione (e per tutta la durata dell'allestimento) particolarmente significativo fu il contributo di Paolo Cinanni, esponente della FILEF¹ ed autore di un'importante volume dal titolo *Emigrazione e imperialismo*.

Qui tutto bene... e così spero di te fu presentato per la prima volta a Neuchâtel (Svizzera Francese) il 13 giugno 1971, di fronte ad un pubblico composto in massima parte di emigrati italiani e venne successivamente replicato nei maggiori centri di immigrazione italiana del Belgio, del Lussemburgo e della Svizzera. Nella stagione teatrale 1971-72 lo spettacolo è stato rappresentato soprattutto nel meridione d'Italia, in Sardegna, Calabria, Puglie, Abruzzo e Molise, nelle zone, cioè, che da sempre costituiscono la maggior fonte di manodopera diretta all'estero, per un totale di 120 repliche.

Al momento in cui questo libro va in stampa Nuova Scena sta allestendo uno spettacolo sul fascismo (il cui testo è riportato nel presente volume) con il quale debutterà nel novembre prossimo.

¹ Federazione Italiana Lavoratori Emigrati e Famiglie.

Vittorio Franceschi

DIARIO DI CLASSE

(la scuola dell'obbligo)

Prima rappresentazione assoluta al Palazzetto dello Sport di Milano
il 28 novembre 1970

Il collettivo:

Natalina Bazzoli - Salvatore Cafiero - Enzo Del Re - Vittorio Franceschi - Alessandra Galante Garrone - Luciana Luppi - Monica Maimone - Gianni Mescia - Antonio Musumeci - Sonia Novi - Bruno Pischutta - Miguel Quenon - Serena Sartori - Armando Spatuzza - Luigi Valentini - Peppino Volpe - Gino Zampieri

PROLOGO

Personaggi

Il maestro
L'intervistatore
L'imbonitore
Il narratore
La madre
Un monsignore
Un fabbro
Il ballerino-soldato
La ballerina-Italia
Lo strillone
Il bidello
I quattro padroni
Gli insegnanti
Gli alunni
I genitori

Cent'anni fa all'incirca — tapum!
l'Italia divenne Una
dalla Sicilia alle Alpi — tapum!
garriva il tricolor.

Cent'anni fa all'incirca — tapum!
di scuole ce n'eran poche
miseria ed ignoranza — tapum!
all'ombra del tricolor.

Disse l'Italia neonata — tapum!
mettiamo le mani avanti
se il popolo è pezzente — tapum!
convien lasciarlo così.

— Il più grande problema che l'Italia dovette affrontare nel suo costituirsi a Stato moderno fu di creare la coscienza unitaria nei cittadini; questo compito venne affidato in gran parte alla scuola. Ma esso presupponeva la creazione di condizioni nuove di vita. Invece la miseria, le ingiustizie, le arretratezze dei vecchi Stati si trasferirono nel nuovo. La legge Casati del 1859, nonostante prevedesse l'ordinamento della scuola popolare, rispondeva sostanzialmente agli interessi delle classi privilegiate. La cultura del popolo rimase ristretta a pochi e non andava oltre il secondo anno di studio.

Contro la scuola nascente — tapum!
del nuovo stato italiano
clero e reazione — tapum!
uniti erano già.

Su mille italiani — tapum!
ottocentosessanta
erano analfabeti — tapum!
all'ombra del tricolor.

Tra il Nord e il Sud dell'Italia — tapum!
il solco è già profondo
Lombardi e Piemontesi — tapum!
il monopolio hanno già.

— I Gesuiti rivendicavano alla Chiesa la prerogativa di amare i poveri e il diritto di perpetuare la loro ignoranza perfetta e la loro perfetta sottomissione. «Mezzo sicurissimo di benessere materiale è il lavoro e l'assenza di vizi. Ora al lavoro si richiegono le braccia e non l'alfabeto». Nel 1871 vi erano in Piemonte 6.763 scuole. In Lombardia 6.263, 940 in Calabria e in Sicilia 678. «Non v'è bisogno dei libri, quando si muore di fame». Così gridò la popolazione di Acerra, non risparmiando la biblioteca comunale.

Nell'Ottocento la scienza — tapum!
con la tecnica avanza
nasce il Positivismo — tapum!
all'ombra del tricolor.

Ma è pallida speranza — tapum!
che questo cambi la scuola
non bastan fede e parola — tapum!
ed il padrone lo sa.

E sa che un mezzo sicuro — tapum!
per conservare il potere
è controllare sin d'ora — tapum!
chi al popolo insegnerà.

— Il movimento detto «Positivismo» suonò al suo nascere come annuncio liberatore dalle illusioni romantiche e della metafisica. Esso mirava a saldare concretamente i problemi educativi sulla realtà sociale e politica. Ma ben poco potè contro le condizioni di miseria e di squallore che avvilitavano la scuola italiana. Tema di concorso magistrale del 1895: «A d un buon maestro occorrono tre cose: UN PO' di sapere, MOLTO cuore, e devozione SENZA LIMITI al proprio dovere».

Sotto i ponti italiani — tapum!
e qualche volta anche sopra
l'acqua intanto passava — tapum!
all'ombra del tricolor.

Positivismo che muore — tapum!
fascismo che si prepara,
all'orizzonte Gentile — tapum!
sul Carso il tricolor.

Anche se cambiano i tempi — tapum!
anche se cambiano i nomi
son sempre quelli i padroni — tapum!
all'ombra del tricolor.

— Scrive Augusto Monti nel 1922: «Quando si farà la storia della scuola della Terza Italia, si vedrà che il fatto più notevole di tale periodo è stato questo: una classe dirigente che riesce a fare per 60 anni una politica scolastica prettamente di classe. Il popolo, la plebe, il proletario, se vuole, se può, va a questa scuola, e ne percorra anche un grado solo, il risultato è sempre quello: vi entra popolo, plebe, proletario, e ne esce borghese».

E son passate le guerre — tapum!
passò la Resistenza
quante generazioni — tapum!
all'ombra del tricolor.

Siamo arrivati al mille — tapum!
e novecentosettanta
son sempre quelli i padroni — tapum!
all'ombra del tricolor.

Spesso promossa in latino, — tapum!
sempre bocciata in istoria
l'Italia è ripetente — tapum!
all'ombra del tricolor.

VOCE FUORI CAMPO Dal nostro inviato: alcuni insegnanti spiegano perché hanno scelto l'insegnamento.

(Fra gli attori in movimento si inserisce un intervistatore, con il microfono in mano. Ad uno ad uno interroga gli insegnanti che a turno si fermano per rispondere, mentre gli altri continuano la camminata. Terminata la risposta, l'interrogato riprende a camminare e se ne ferma un altro, e così via).

INTERVISTATORE *(al maestro, per primo)* E così lei è un insegnante. Le piace questo lavoro, questa «missione»? Crede nella scuola? Le piacciono i bambini? Si sente maturo per «educare»?

MAESTRO Beh, io ho cominciato ad insegnare per motivi economici, perché avevo bisogno. Il boom economico era finito e questo mi ha reso impossibile trovare lavoro in un'industria. Ora sto facendo di tutto per entrare nella Pubblica Amministrazione, in una carriera direttiva, perché come temperamento penso di essere portato al lavoro organizzato... *(L'intervistatore porge il microfono ad un'altra).*

MAESTRA Mi sono dedicata all'insegnamento perché era l'unica cosa che mio marito mi ha permesso di fare perché lascia tempo libero... In effetti è una professione che si adatta abbastanza con la faccenda di sposarsi e di avere dei figli, *(come sopra)*

— Mi sono dedicato all'insegnamento perché ho trovato un'immensa delusione nel mio precedente lavoro. Stavo in un ufficio pieno di scartoffie e mi annoiavo e mi affaticavo molto. È stata proprio l'assoluta mancanza di interesse per il lavoro che facevo prima, *(come sopra)*

— Mi sono dedicata all'insegnamento perché mi piace. Noi insegnanti esercitiamo una grande influenza sui ragazzi... e poi

nella scuola si resta a contatto con la materia di studio preferita...

(come sopra)

— In farmacia fui licenziato: la figlia della titolare si laureava e avrebbe preso il mio posto. In farmacia poi lavoravo troppo ed ero alla pari di un semplice commesso, cioè non mi sento valorizzato... *(come sopra)*

— È stato un vero e proprio ripiego, tant'è che faccio pratica in uno studio legale...

(uno degli attori fende la folla con passo deciso e afferra il microfono: tutti gli altri si fermano)

— Ho scelto l'insegnamento come tappabuchi, senza intenzione di restarci, in vista di esercitare la professione di commercialista. Resterò nell'insegnamento finché non mi butteranno fuori. *(Tutti applaudono. Varia con tono da imbonitore).*

IMBONITORE Venghino, siore e siori, si fermino e s'accostino senza pudori tanto siamo in famiglia, la merce qui esposta non è che un piccolo campionario ma ne abbiamo altra in archivio. Scuole, insegnanti e cifre di tutti sessi e di tutte le età, rurali e cittadine, materne e serali, differenziali e parificate. Un po' di statistica: quanti sono gli insegnanti che entrano nella professione per «passione, vocazione e inclinazione»? Vediamo, prima le donne, e non sono il 100, e non sono il 90, e neppure l'80, il 70, il 60, sono solo il 59% sperando che abbiano detto la verità. La donna è mobile. E quanti sono invece gli uomini? Questi ve li do' per poco, non sono il 100 e neppure il 90, non sono l'80, il 70, il 60, ragazzino lasciami lavorare, anzi vacci tu a lavorare che hai già 13 anni e per giunta sei povero, stupido e figlio di contadini, e non sono neppure il 50, il 40, il 30 e nemmeno il 29, il 28, il 27 o il 26, ve lo dico in un orecchio, sono il 25% e sono regalati, profittate dell'occasione, signora se li vuole glieli incarto e se li porta a casa così daranno lezioni private al suo bambino. In totale, tra uomini e donne, nella scuola media inferiore coloro che insegnano per vocazione sono il 52%, di cui il 32% ha «sentito» la vocazione dopo la laurea, vocazioni tardive ma meglio così, gallina vecchia fa buon brodo. *(L'intervistatore, intanto, ha fatto alzare uno spettatore e l'ha accompagnato sul palco)* E questo signore chi è, cosa vuole, cosa ci fa qui?

INTERVISTATORE È un padre di famiglia, un genitore, vorrebbe parlare con lei; vorrebbe discutere, ad esempio, sulla gratuità della scuola dell'obbligo e il prezzo dei libri di testo...