Giuliano Scabia: catastrofe dell'utopia, utopia oltre la catastrofe

Marco Baravalle

La prima veneziana di *Scontri Generali* (1971) arriva dopo la radicale revisione del progetto iniziale che prevedeva un processo di scrittura collettiva che coinvolgesse la compagnia, ovvero la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, il territorio e il pubblico. ATER, l'Associazione Teatrale Emilia Romagna, a guida PCI, aveva però imposto uno stop al progetto, ritenendolo politicamente pericoloso e ostile alla linea di partito. Come recita il sottotitolo, *Scontri Generali* è una «tragedia della dialettica». Scabia intende mettere in scena le tensioni tra diverse posizioni della sinistra del tempo, non risparmiando un'esplicita critica dello stalinismo. L'autore padovano ha ben chiari i rischi dell'apologia e della riduzione a genere del cosiddetto teatro politico, definizione che ritiene datata. La sua poetica si sviluppa piuttosto come «un tentativo di dar forma alle contraddizioni, al solo fine di portarle alla luce (magari in forma traumatica)»[1].

Le posizioni in campo in *Scontri Generali* sono rappresentate da una serie di maschere sceniche, i guerrieri; sebbene non siano chiaramente caratterizzati nella loro identità, essi sono riconducibili ad altrettanti personaggi reali della sinistra internazionale. La scena è delimitata da un ring: la città in cui le maschere e l'assemblea dei guerrieri sono asserragliate, minacciate all'esterno dall'esercito nemico. Ma lo scontro con il Nemico Esterno rimane sullo sfondo. Il cuore dello spettacolo è invece la tenzone, tutta interna alla sinistra, tra le diverse posizioni personificate dalle maschere. Nel finale un'inondazione travolge la città (già minacciata da peste, incendi e infiltrazione del Grande Mercato), il ring si trasforma in un veliero e le maschere vengono gettate a mare per alleggerire la nave. Ricompariranno a bordo poco dopo, come si rifiutassero di scomparire. Dopo una lunga navigazione appare finalmente un'isola. La prima apparizione è meravigliosa, ma, circumnavigando la terra, i guerrieri si accorgono che il versante opposto è in realtà desolato. I capi si tolgono (forse provvisoriamente) le maschere e si siedono ai banchi, unendosi ai rematori dell'assemblea dei guerrieri. L'arbitro cieco (che ha regolato gli scontri) incita a darci dentro di remo: «Avanti! Avanti / Remare. Remare. Remare. Remare. / Ooo-op! Ooo-op! Ooo-op! Ooo-op!»[2]. La narrazione si interrompe così, il veliero cerca un passaggio per guadagnare terra, ma l'approdo rimane incerto.

Ciò che viene presentato a Venezia, al Palazzetto dello Sport di Mestre, è frutto di un processo produttivo meno aperto di quanto il progetto originale prevedesse, dove l'idea radicale di un teatro in cui la partecipazione venga accolta come metodo, come processo creativo a partire dalla fase iniziale (e dunque ben oltre il momento della messa in scena) non si materializzò, dovette anzi scontrarsi con la censura di partito. Forse fu proprio questo fallimento a determinare la centralità dell'utopia in quest'opera. In una nota del 1969, Scabia stesso conferma: «[…] e il salto finale (la navigazione, il ring che diventa veliero) non è altro che il salto dentro il momento utopico, un'utopia problematica, capace di fecondare il presente, di esserne una delle possibilità. Si tratta di un salto corretto? Anche questa è la domanda che il testo propone»[3].

Cosa prevedeva dunque il progetto iniziale in cui, accanto a Scabia, recita un ruolo di primo piano Massimo Castri (all'epoca figura centrale della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna e successivamente attore in *Scontri Generali* nella parte del Grande Guerriero/Stalin)? Prevedeva che temi e struttura del testo maturassero nel corso di diverse assemblee, da tenersi all'interno delle fabbriche e dei circoli emiliani. Scabia intendeva discutere con gli operai dell'occupazione sovietica di Praga, delle lotte anticoloniali in Africa e della rivoluzione culturale in Cina. Questi sarebbero stati i punti di partenza per approcciare il testo. L'autore padovano racconta come intendeva rivolgersi ai partecipanti: «Vi leggo la prima scena. Cominciamo dall'arbitro cieco che arbitra e non vede niente. Siete d'accordo o cambiamo scena? Guardate, secondo me è Marx che non vede più niente, perché l'hanno trasformato in una mummia»[4].

È evidente che questo programma spaventasse alcuni dei direttori teatrali dell'Emilia, perlomeno quelli più fedeli alla linea di partito. Il piano dunque fallisce sul nascere. Del resto, prima dello stop, è ancora Scabia a sottolineare le difficoltà del processo partecipativo. A Modena, ad esempio, ricorda un'assemblea non del tutto produttiva, in cui non riesce a portare i partecipanti «nel cuore rovente della catastrofe»[5].

Scontri Generali è, dunque, il caparbio risultato del *corpo a corpo* con un doppio fallimento. Il primo ha le dimensioni storiche di ciò che Scabia percepisce come il fallimento dell'utopia comunista. Va aggiunto che lo sgomento di Scabia aumentò a seguito delle ricadute italiane della vicenda praghese, su tutte l'espulsione del gruppo de «il manifesto» dal Partito Comunista. Il secondo fallimento, riguardante la genesi dello spettacolo, è quello della rinuncia all'utopia della partecipazione radicale. Se la prima idea contemplava una messa in gioco totale della scrittura, una messa in tensione senza compromessi della singolarità autoriale nel dispositivo assembleare, il risultato finale è diametralmente opposto. Scabia trasforma la rabbia suscitata dalla censura in rigore, dando vita a un testo matematico, un algoritmo teatrale, una scrittura scenica inesorabilmente logica.

A dire il vero tra *testo-assemblea* e *testo-algoritmo* c'è ancora un tentativo di non rinunciare del tutto a un processo partecipativo. Parte nell'agosto del 1971, data di inizio delle prove bresciane che avrebbero condotto l'autore e i suoi attori – un gruppo nato dalla collaborazione tra la Compagnia della Loggetta e Laboratorio Aperto – alla prima veneziana. Ed è il tentativo di una regia collettiva, esperimento che naufraga miseramente nelle dispute di un gruppo formato da elementi altamente politicizzati:

> Il progetto di lavoro collettivo non ha resistito alla prova pratica. […] Il collettivo con cui abbiamo cominciato nient'altro era che una proposta di collaborazione allargata intorno a un progetto registico: è diventato, contro la mia volontà, un letto analitico a molte piazze e un tribunale politico[6].

Ora, dato per assodato il carattere negativo di *Scontri generali*, andiamo ad analizzare più da vicino i caratteri dell'utopico che esso propone.

La recensione di Giuseppe Bartolucci, presente alla prima, fornisce alcune indicazioni importanti. Prima di tutto, se il nuovo teatro politico o delle contraddizioni (come suggeriva Scabia) era mosso da uno slancio utopico che ambiva però a rappresentare una delle possibilità del presente, esso non poteva presentarsi come spazio della libera

immaginazione di un futuro ideale, ovvero come luogo di proiezione pura, di manifestazione del privilegio dell'artista e dell'intellettuale, figure che, come vedremo in seguito, venivano allora investite da quello che la posizione operaista definiva un vero e proprio processo di proletarizzazione, di cooptazione all'interno del piano capitalista. L'utopia di Scabia, dunque, non solo si radica nel presente, ma lo fa con spirito "interventista". Infatti, il primo elemento che Bartolucci coglie in *Scontri Generali* è il suo intento didattico; il critico rovescia l'accusa di violenza politica, strumentalmente agitata nei confronti del testo dai funzionari di partito, riconoscendolo come un esempio di rigorosa «violenza intellettuale, di estrazione marxista», un allenamento mentale per i giovani militanti teso a «raddrizzare l'operatività loro»[7].

Poi si rivolge a indagare la natura dell'utopia messa in scena da Scabia, rilevando, all'interno di *Scontri Generali*, la presenza complementare (oltreché dialettica) di tre posizioni politico-teoriche: marxiano-maoista, illuministico liberale e utopico sociale. Ed è di gran lunga quest'ultima a interessargli maggiormente:

> Se vogliamo tornare alla scrittura drammaturgica dello Scabia su quei tre filoni maoista, liberale, utopico, quest'ultimo, nella rappresentazione, assume un ruolo non risolutore ma di catastrofe (nel senso di rinvio lacerante della dialettizzazione delle contraddizioni)[8].

E ancora:

> Ma la vena utopica sorprende lo Scabia a tradimento, e gli fa distanziare il procedimento e la funzione della rappresentazione, con un rinvio clamoroso della disputa maoista-liberale a una società da venire e di cui però si ha sospetto se non dolorosità (e comunque non una verifica). In effetti il ring veliero va verso qualcosa di nuovo che peraltro nasce dal combattimento svolto appunto sul ring, e il veliero non può non essere il luogo dove quel combattimento si è svolto e averne, per così dire, le assi imbevute e ferite[9].

E infine, significativamente:

> Così questa utopia si rivela come una sana disperazione soprattutto, e come momento di riflessione e dibattito: l'azione dello Scabia volendo giungere diritta allo scontro, o meglio all'incontro (per un pubblico preparato e omogeneo)[10].

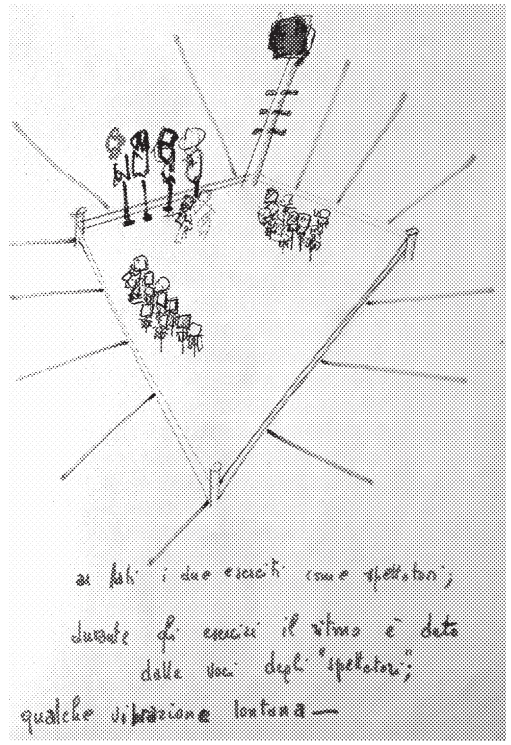
Da questi stralci si evince tutta la problematicità che Scabia stesso riconosce come attributo caratterizzante la "sua" utopia, che non guarda con fiducia al futuro, che non si traduce né in un'ingenua esaltazione del potere dell'immaginazione, né nella, anche peggiore, copertura delle contraddizioni presenti in difesa di una narrazione teleologica.

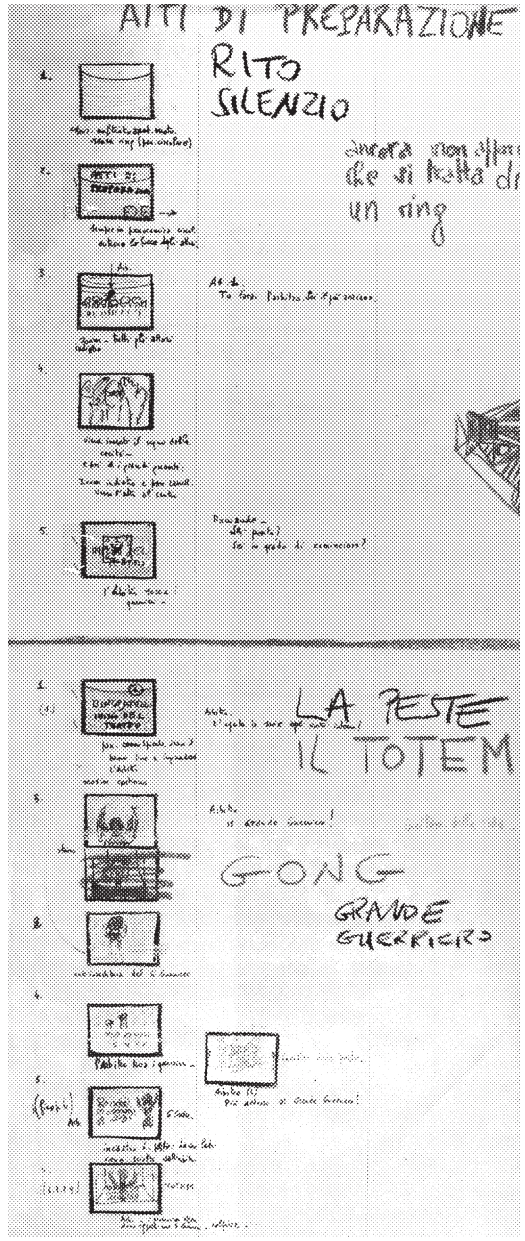
Nel 1964, a Baden Baden, si svolge la celeberrima conversazione radiofonica (tema: l'utopia) tra Ernst Bloch e Theodor Adorno. Notoriamente la posizione del secondo parte dall'assunto che dell'utopia sia impossibile produrre un'immagine positiva, qualsiasi determinazione, qualsiasi tentativo di dettagliarla porterebbe a una sua squalifica con il rischio di ricadere nell'arbitrio dell'immaginazione. L'utopia adorniana si esprime per *via negativa*: è solo attraverso la negazione di ciò che è, che diventa possibile avere un'idea di ciò che deve essere. Al tempo stesso, però, Adorno ci mette in guardia: l'utopia negativa non può condurre alla negazione dell'utopia.

> E quanto meno possiamo "farci un'immagine" dell'utopia, quanto meno cioè noi sappiamo come sarebbe ciò che è giusto, tanto più precisamente sappiamo però che cos'è il falso. Questa è l'unica forma che ci è data in generale. Ma io credo – e di ciò dovremmo forse parlare, Ernst – che questo abbia anche qualcosa di maledettamente intricato, perché attraverso ciò di cui ci è proibito farci un'immagine, accade anche qualcosa di peggio: in primo luogo quanto più si può parlare dell'utopico come di qualcosa semplicemente negativo, tanto meno lo si può rappresentare come qualcosa che deve essere. Allora però, e questo è probabilmente ancor più angosciante, tale divieto tende a un enunciato concreto sull'utopia, a diffamare la stessa coscienza utopica e a far ingoiare ciò di cui propriamente si tratterebbe, ovvero il volere che sia altrimenti. Ed è così sicuro che l'orrore che noi oggi esperiamo nel mondo occidentale (*sic!*)[11] dipende in buona parte dal fatto che, in seguito alla critica che Marx ha svolto a suo tempo nei confronti degli utopisti francesi e di Owen, è scomparso dalla concezione del socialismo proprio il pensare all'utopia in genere. Con questo l'apparato, il come, il medium di una società socialista guadagnano il primato su ogni possibile contenuto, poiché il possibile contenuto non si può né si deve dire; e pertanto la teoria del socialismo, ostile all'utopia fino alle estreme conseguenze, tende a diventare una nuova ideologia per il dominio sugli uomini[12].

In questo passaggio adorniano è sintetizzato tutto il senso utopico di *Scontri Generali*. Come ho affermato, la tragedia della dialettica di Scabia riflette la catastrofe della fine dell'utopia comunista, sgretolata dall'immagine dei carri armati sovietici che, la notte del 20 agosto 1968, occupano Praga per spegnerne la Primavera. È per questo motivo che l'approdo all'isola utopica della nave-ring rimane incompiuto, è per questo che di quella terra non è possibile farsi immagine, se non quella di una meravigliosa

Materiali preparatori di *Scontri Generali* di Giuliano Scabia, 1969-71





facciata che nasconde il deserto retrostante. L'utopico di *Scontri Generali* è profondamente adorniano, è completamente indirizzato alla negazione, al rifiuto della realtà del socialismo reale, alla denuncia della sua falsità e di tutte le ossificazioni ideologiche. Eppure, questa esaltazione del negativo, questa pratica di una dialettica irrisolta, rifiuta – ecco un altro momento di sintonia con le parole pronunciate da Adorno nel 1964 – caparbiamente di abbandonare l'utopia. Essa è pur sempre là, al termine della notte, alla fine degli scontri e del diluvio, problematica e irraggiungibile, ma presente, condizione perché il socialismo non diventi, per dirla ancora con il celebre rappresentante della Scuola di Francoforte, «una nuova ideologia per il dominio sugli uomini»[13].

Se da una parte *Scontri* descrive la potenzialità non realizzata di un'utopia (o forse il suo tradimento), dall'altra vi sono momenti nella traiettoria di Scabia in cui l'utopia ha rappresentato una modalità operativa per il lavoro teatrale, una forza in grado di fecondare il presente, per un teatro che – in risonanza con il movimento del Sessantotto – diventa spazio di conflitto e prefigurazione:

> Ciò che unifica forse tutta la mia pratica teatrale è la presenza (cosciente e razionalizzata) del discorso utopico. Per me utopia vuol dire tensione, partecipazione, scatenamento delle forze interne di comunicazione/espressione/formazione della comunità attraverso una partecipazione crescente, e in ultima analisi, liberazione dalla scansione di tempo e spazio imposte dal lavoro servo. […] Poiché trasformare il mondo significa anche trasformare il vissuto, aprire degli spazi dove è possibile reinventare creativamente il tempo della conoscenza del sé e del mondo, può costituire un'indicazione di percorso. "Utopia" resta pertanto il corrispettivo metaforico (o meglio, teatrale) di un progetto dialettico[14].

Qui è necessaria una precisazione. Ho finora sostenuto che *Scontri Generali* è un testo nutrito dall'amarezza per il tramonto dell'utopia comunista, un'amarezza, tra l'altro, ampiamente anticipata dagli *Interventi: per la visita alla prova dell'Isola Purpurea*, spettacolo che (già nel 1968) lancia un grido d'allarme contro le storture della "splendida utopia" socialista. Qui Scabia prende a pre-testo l'*Isola Purpurea* di Bulgakov e ispirandosi a testi di Trotsky, Lenin e Serge propone una riflessione critica sullo statuto contemporaneo della rivoluzione e sul rischio che la reazione si annidi al suo interno.

Se tutto questo è vero, se l'utopia di Scabia nasce problematica, è però fondamentale sottolineare una differenza. Tra il 1968-1969 e il 1971, matura in Scabia un mutamento profondo della percezione della realtà, mutamento in senso radicalmente negativo. In effetti, dovendo riapprocciarsi al testo di *Scontri Generali* nel 1971, il poeta annota:

> A distanza di tempo (in questo caso due anni): come gestire un proprio testo? Moltissimo è cambiato. La temperatura di allora: Milano / occupazioni / assemblee / primavera 1969 / movimento studentesco / classe operaia in fase d'attacco / i quartieri in movimento / questione del *manifesto* ancora dentro il Partito Comunista / […]. Un'incredibile domanda di teatro che nasce dal movimento / di teatro politico, in tanti e strani modi inteso: gruppi di attori vaganti che cercano una radice un senso alla loro degradazione / teatri occupati / assemblee: attori che mostrano il loro corpo nudo come atto catartico / attori come comunità di amore odio vizio / ovvero di umana pienezza / […] 1971: quella temperatura totalmente scomparsa: tutta la dinamica è cambiata (sicché le parole hanno cambiato luce): non è pensabile di tornare all'ipotesi di partenza, che era di riscrivere il testo dopo averlo discusso con le assemblee: (non ci sono più, per ora, le assemblee: quelle di ieri): semplicemente, allora, fare uno spettacolo[15].

Ed è per questo che possiamo davvero leggere *Scontri Generali* come un congedo dell'autore da quello spazio degli scontri che dà il titolo al formidabile diario di quegli anni. Prima però, nel 1969, quella forma di teatro come macchina utopica in moto dentro le contraddizioni sociali (a cui mi sono riferito poco sopra) si realizza pienamente nelle azioni del decentramento dello

Sciopero contro i licenziamenti dell'azienda Magnadyne, maggio 1964

Stabile torinese. In questa sede è impossibile addentrarsi dettagliatamente in tale esperienza che, del resto, ho trattato altrove[16], ma è possibile restringere l'analisi: precisare le tensioni strutturali messe in moto dallo slancio utopico che in quel frangente assume, per Scabia, un vero e proprio carattere programmatico.

A Torino: utopia, partecipazione, liberazione dal lavoro servo

Le azioni torinesi si sono concretizzate attraverso il dispiegamento, in pieno autunno caldo, di diversi laboratori teatrali situati in differenti quartieri operai di Torino. Scabia, su spinta di Edoardo Fadini, incaricato dal Teatro Stabile di impostare l'operazione, fonda una serie di "attivi teatrali", variegate assemblee in cui operai, studenti, militanti, bambini, preti di frontiera, casalinghe e sindacalisti lavorano con il poeta padovano e un piccolo gruppo di attori alla definizione di una serie di azioni sceniche. Si tratta di un esperimento di decentramento non paternalista, dove l'obbiettivo non è quello di portare il teatro al popolo, ma di sperimentare le forme di un teatro organico, di classe, non teso alla rappresentazione della lotta, ma profondamente modificato *dalla* e *nella* partecipazione alla stessa. Un teatro rivoluzionato dall'apertura della singolarità autoriale calata nelle assemblee, mutato nella sua committenza (che è proletaria e non più borghese) e nella pratica degli spazi (strade, centri sociali, parrocchie anziché l'edificio teatrale). Lo slancio utopico, in cui gran parte della società si sentiva allora coinvolta, appare sia come principio ispiratore del lavoro torinese, sia come esplicito contenuto.

L'utopia qui ha poco a che vedere con la sopportazione del presente in nome della fiducia di un radioso futuro, essa è invece il nome comune di una rivoluzione globale che agisce nel presente,

magari con diverse gradazioni, intensità e tinte ideologiche, ma in modo globale e pervasivo, dalla Cina agli USA, da Barbiana a Torino. Dunque, nella dimensione in cui Scabia si trova a operare durante il decentramento del 1969, teatro significa liberazione dalla scansione spazio-temporale dal lavoro servo, ma questo dispositivo teatrale agisce in sintonia con il movimento di liberazione sociale rappresentato dalle lotte operaie. Si concatena con la conflittualità dell'autunno caldo e più in generale, con la rivoluzione globale del Sessantotto che aveva portato con sé non solo vertenze e rivendicazioni specifiche, ma anche una generale politicizzazione di tutti gli aspetti della vita. Questo concatenamento teatro-movimento va sottolineato, ed è decisivo poiché configura la partecipazione artistica quale articolazione di conflitto e non quale metodologia di mediazione, di ricomposizione delle tensioni sociali, come vuole un trend caratterizzante le recenti *estetiche dialogiche*[17].

Qualcosa di simile a quanto avvenuto a Torino, accadrà ancora nel 1973, una parentesi all'interno di una fase di progressiva ritirata di Scabia dallo spazio degli scontri sociali. Eppure quell'anno, a Trieste, lavorando con i pazienti dell'ospedale psichiatrico diretto da Franco Basaglia, il poeta padovano sarà protagonista di un altro fortunato concatenamento, questa volta tra teatro e antipsichiatria.

Se Scabia, da una parte, sente in pieno il clima del biennio 1968-1969, e cerca una via teatrale al conflitto, a volte agitando l'idea della partecipazione radicale (negli *Interventi* del 1968 ad esempio), a volte mettendola in pratica (è il caso del decentramento torinese del 1969), a volte dovendovi rinunciare (come in *Scontri Generali* 1969-1971), con l'avvento degli anni Settanta il suo teatro a partecipazione si ritira progressivamente dallo spazio degli scontri.

Scabia sembra volersi ritagliare spazi defilati, non certo impolitici, ma fuori dal cuore pulsante della battaglia. Aveva ascoltato e provato a dare risposta alla domanda di nuovo teatro e di rinnovamento culturale propria del movimento del Sessantotto, aveva cercato questa risposta assieme all'operaio massa dei quartieri popolari di Torino e assieme agli studenti che popolavano le assemblee. Pochi anni dopo non sembra in grado di interpretare con la stessa efficacia i desideri dell'operaio sociale, di quella figura giovanile, metropolitana e precaria che sarà protagonista delle lotte degli anni Settanta e del movimento del Settantasette. Scabia è comprensibilmente preoccupato dal livello di violenza che permea la società italiana degli anni Settanta, dall'avanzare della strategia della tensione, dalla diffusione delle posizioni avanguardiste e armatiste in seno al movimento. Il suo recente romanzo *L'azione perfetta* ricostruisce (fuori da moralismi, giudizi sommari e toni accusatori) la parabola di quel decennio: emerge con chiarezza un senso di estraniamento. Questo estraniamento è nutrito anche da un giudizio *tranchant* sul leninismo, postura politica che per Scabia conduce inevitabilmente al brigatismo, ovvero all'idea di un partito clandestino (composto di pochissimi), in grado di guidare le masse verso la presa del potere attraverso azioni violente di avanguardia.

> Ma, nell'essenza, il leninismo è anche questo, un monolitismo esclusivo che ha bisogno di eliminare l'avversario… Quello che osservo è che la nostra mente ha in sé il germe della violenza, del massacro, del genocidio. Una parte di noi ama il massacro. Io cerco di fare il possibile perché ciò non avvenga, ecco tutto… con il Teatro Vagante (*ride*). Battaglia persa in anticipo, certo. Ma l'idea è che possiamo fare delle azioni positive. Malgrado tutto, possiamo[18].

Si tratta di un giudizio riduttivo (non certo per ignoranza, ma per scelta di posizionamento politico) dacché il leninismo, tra gli anni Sessanta e Settanta, è terreno di aspra contesa per tutta la galassia comunista, dal PCI ai gruppi maoisti, dalle formazioni armate a Autonomia Operaia, dagli operaisti favorevoli all'autonomia del politico a quelli contrari. Non è questa la sede per ricostruire tale dibattito, ma gioverà ricordare che il movimento del Settantasette sarà attraversato, perlomeno nelle sue componenti più organizzate da una forma di leninismo

Immagini della performance *Sistema di reparto chiuso (33 ore non stop)* di Assemblea Teatro, foto Mauro Vallinotto

differente che è possibile riassumere in questo passaggio di Toni Negri:

> A parte la rozza riduzione del tema dell'avanguardia, e della sua articolazione interna al movimento di massa, alla semplice avanguardia armata (tema che negli anni Settanta non è stato irrilevante), il richiamo alla tematica leninista da parte operaista cercava altre vie di fuga – che eventualmente integrassero la variante armata ma che non venissero ad essa subordinate. Questa via di sviluppo è stata man mano identificata nella maturazione degli strumenti assembleari di decisione della lotta, degli obiettivi di questa e della loro propaganda sociale. Occorre fare attenzione a questo passaggio e non sottovalutarlo. La presa di parola assembleare e i processi di decisione assembleare, allora proposti e sperimentati, anticipano infatti, e prefigurano, proposte ed esperienze organizzative rese poi possibili dalle tecnologie della comunicazione. La partecipazione è considerata elemento costitutivo della democrazia operaia nel corso del processo insurrezionale. L'avanguardia sta nella comunicazione e presto, con un improvviso impulso inventivo, saranno le Radio Libere, nella loro grande diffusione e nell'efficacia del loro lavoro, a riprendere questo incentivo assembleare[19].

Negri indica una forma di leninismo assembleare che, pur ponendosi il problema dell'uso della forza, non si richiude sulla struttura-partito e, assumendo la comunicazione come fatto di avanguardia, sfocia direttamente nel momento creativo. Le radio libere non sono, sotto questo profilo, strumenti di propaganda di una decisione politica assunta altrove, né veicoli per l'ottenimento dell'egemonia culturale del movimento. La creatività, nel Settantasette, è terreno pienamente politico, organico – per dirla con Scabia. Vita, arte e militanza, come nella "ricetta" delle avanguardie storiche, sono integrate e indistinguibili. Eccola dunque, la peculiare via del movimento alla questione culturale, non più, come nel Sessantotto, una domanda di massa di nuova cultura a cui artisti e intellettuali possono rispondere ancora "in separata sede". I movimenti degli anni Settanta (di cui le femministe furono parte fondamentale e dirompente), l'esplosione creativa del Settantasette, le radio libere, le riviste e il maodadaismo annullano questa eccezionalità. Consapevoli della proletarizzazione del lavoro intellettuale, del suo assorbimento nel piano capitalistico e nelle dinamiche patriarcali, abbracciano questi fenomeni per rovesciarli sovversivamente. Siamo al punto in cui le industrie culturali sono già industrie nel pieno senso del termine, ma al tempo stesso i residui di flessibilità e autonomia che continuano a caratterizzare il lavoro vivo impiegato in questi settori, più che venire soffocati, cominciano a palesarsi quali elementi cardine della ristrutturazione della produzione in senso postfordista. Contro le neovanguardie degli anni Sessanta, la posizione operaista sposta il campo di battaglia delle espressioni artistiche fuori dal terreno istituzionale, altrove, nel sociale. Ecco Franco Berardi Bifo in un passaggio del 1974:

> Abbiamo detto, dunque: non una battaglia fra istituzione letteraria e pratica testuale che si riconosce nella lotta di classe, ma completa divergenza. Estraneità totale. La battaglia si svolge altrove. Nelle piazze e nelle fabbriche. In questa completa dissociazione il movimento comincia ad articolare alcune sue forme di intervento sul piano della pratica significante, sul piano letterario[20].

Questa estraneità totale doveva apparire difficilmente abitabile non solo a tutti quegli artisti che non nutrivano dubbio alcuno rispetto a quella che potremmo definire, parafrasando il gergo operaista, "l'autonomia dell'estetico", ma anche a tutti quelli che, come Giuliano Scabia, avevano immerso (sull'onda del Sessantotto) la propria pratica nella dimensione sociale, senza però mirare alla soppressione del campo istituzionale dell'arte, quanto piuttosto per favorirne una trasformazione radicale.

Del resto, l'attenzione critica nei confronti delle avanguardie storiche e l'aperta polemica contro le neoavanguardie italiane degli anni Sessanta e Settanta sono un *leitmotiv* dell'operaismo. Basti richiamare il Franco Fortini de *Le due Avanguardie* (1966) o la produzione di Manfredo Tafuri a cavallo dei due decenni[21]. Si tratta inoltre, per tornare al tema centrale di questo articolo, di una corrente di pensiero fortemente critica rispetto all'adozione dell'utopia quale categoria centrale dell'operare estetico-politico. Questa diffidenza ha radici profonde, risale al giudizio negativo che Karl Marx e Friedrich Engels riservano nel *Manifesto Comunista* ai socialisti critico-utopici e, soprattutto ai loro discepoli[22].

Se, in definitiva, il *Manifesto Comunista* sosteneva, già a partire dalla metà dell'Ottocento, che la via utopica al socialismo rimaneva di fatto imbrigliata nel campo reazionario, 120 anni più tardi, il discorso operaista sulla cultura rinnova la medesima prospettiva.

In questo senso è chiarissima la critica che Tafuri muove all'«utopismo architettonico»[23] dei Radicals, ovvero alla nuova generazione di designers e architetti italiani che, in alcuni casi provenendo dall'alveo dei movimenti degli anni Settanta, guadagnava notorietà internazionale attraverso nuove forme di approccio all'oggetto o all'urbano, forme fuori dagli schemi del razionalismo, privilegiando un approccio immaginativo, utopico, dissacrante, di volta in volta realizzato attraverso il fotomontaggio, l'happening, l'azione, il video e così via.

Ma l'utopia delle neoavanguardie è definita regressiva da Tafuri. Scrive Marco Assennato:

> Qui la polemica contro le neoavanguardie si fa esplicita: al neocapitalismo come società della tecnica, un *moloch* invincibile e senza faglie, gli intellettuali oppongono pratiche formali e forme di vita alternative, ma «l'educazione al dissenso», ormai non è altro che «un'esigenza delle frange avanzate del capitale», del resto ideali per una sicura «utilizzazione pubblicitaria»[24].

L'utopia, la distopia, gli umori pop, l'idea dell'immaginazione contro la tecnologia o l'utopia marcusiana di una liberazione attraverso la tecnologia stessa, gli esperimenti di pedagogie alternative, le comuni, le microtopie, le tattiche individuali di disalienazione urbana, la piega ludica sono tutti elementi che poco hanno a che fare con l'antagonismo o la costruzione di un contropiano e si presentano, al contrario, come funzione negativa propria del capitale. Dal punto di vista di chi le produce, queste espressioni sono il segno della nostalgia conservatrice per la perdita di status dell'artista e della posizione di eccezionalità del lavoro intellettuale nei confronti del lavoro in generale. Qui l'utopia non ha a che fare con la potenzialità, ma con l'impotenza e la complicità. L'immaginazione del futuro non feconda il presente, al contrario ne preserva lo status quo.

Nel 1974, Luciano Ferrari Bravo chiamato a intervenire di fronte a una platea di giovani architetti e designer, conclude il suo intervento senza lasciare spazio a possibili fraintendimenti. Egli invita infatti a un deciso rifiuto del lavoro:

> Senza nessuna riscoperta utopica, senza nessun rigurgito utopico, senza nessun cedimento a speranze progettuali, ma proprio prendendo per buona la definizione di Marx, secondo me ancora buona, di che cosa è il comunismo, se volete.

Torino, Azioni di Decentramento (1969/70) guidate da Giuliano Scabia, foto Mauro Vallinotto

> Non è un ideale che vada realizzato, non è uno stato di cose che vada instaurato. È il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente[25].

Non credo che Luciano Ferrari Bravo avesse in mente il maodadaismo (che emetteva i primi vagiti alla metà degli anni Settanta), cionondimeno l'ala creativa del movimento del Settantasette fu un esempio radicale di rifiuto del sistema e di immersione totale nella pratica significante all'interno della composizione politica di classe.

Al contrario Giuliano Scabia, terminata l'esperienza del decentramento torinese, avverte chiaramente la sensazione della fine della possibilità di rinnovare il teatro politico dentro l'agone sociale. Eppure lo slancio utopico non pare abbandonarlo. Utopia è, infatti, ancora nel pieno degli anni Settanta, la parola chiave per comprendere il suo lavoro. Perlomeno questa è la tesi di Marco de Marinis che, sostanzialmente in presa diretta, analizza il lavoro di Scabia nella cosiddetta fase del teatro vagante. Momento caratterizzato (facendo tesoro dell'esperienza torinese del 1969) dalla definizione di una serie di metodologie "a partecipazione" e sviluppato attraverso laboratori con le comunità di alcuni piccoli centri di provincia o nel corso di lunghe peregrinazioni con gli studenti del DAMS di Bologna.

Si tratta di una parabola di sperimentazione e precisazione di un teatro organico che inizia nel 1971 e prosegue in forma continuativa fino almeno al 1976. Da *14 azioni per 14 giorni* (1971) un laboratorio animato dagli studenti della seconda media di Sissa (una cittadina del parmense), fino alle ultime manifestazioni del *Gorilla Quadrumano* (1972-1976), un progetto realizzato insieme agli studenti del DAMS e sviluppato attraverso lunghi soggiorni che portano Scabia e il suo gruppo sull'Appennino reggiano prima e a Mira poi, cittadina nel cuore dello *sprawl* urbano del

Veneto. Il *Gorilla* trova il proprio punto di partenza nella scoperta di un antico testo di teatro popolare la cui messa in scena veniva usata come pretesto per innescare un dialogo con le comunità, per costruire con esse un legame di fiducia e produrre, attraverso il teatro, nuove forme di attivazione socio-culturale.

De Marinis recupera anch'egli la definizione che Scabia fornisce dello slancio utopico tipico del proprio teatro, ovvero di un dispositivo in grado di creare uno spazio-tempo libero dalla scansione solitamente impostagli dal lavoro servo. E aggiunge, in riferimento al teatro "a partecipazione" del poeta padovano:

> Questa ricerca teatrale che tenta di ricomporre momenti di comunicazione e di aggregazione nel contesto di una società atomistica e lacerata, e che si oppone – caratterizzandosi come ininterrotta e irripetibile – alla logica dell'Istituzione, che vuole prodotti finiti da replicare e mercificare, non può essere altro che una ricerca utopica[26].

Questo passaggio è cruciale per sottolineare una discontinuità che in De Marinis rimane sottotraccia. Vorrei infatti suggerire che se da un lato è possibile identificare una continuità metodologica tra le azioni del decentramento torinese del 1969 e quelle del teatro a partecipazione, sviluppato da Scabia nella "fase vagante" degli anni Settanta, dall'altro va segnalato che tra i due momenti esiste anche una cesura fondamentale.

A Mirafiori Sud o alla Falchera, Scabia sente la necessità di immergere il proprio lavoro nello spazio degli scontri aperto dall'autunno caldo. La sua pratica, senza ridursi a teatro d'occasione, è profondamente partigiana (cioè di parte operaia). Essa, inoltre, si cala in un contesto in cui (al netto della solita dialettica a sinistra) esiste *già* una grande coesione sociale di classe. Non c'era bisogno del teatro per organizzare assemblee o momenti di confronto che erano comunque all'ordine del giorno (in quartiere, a scuola o in fabbrica). La domanda di cultura a cui Scabia con entusiasmo cerca di rispondere, chiedeva di fare della cultura stessa uno strumento di conflitto. Dai quartieri torinesi emergeva l'esigenza di un teatro operaio *contro* un teatro borghese. All'opposto, lo rileva De Marinis, la fase del teatro vagante ha come obbiettivo quello di ricomporre e aggregare una società «atomistica e lacerata». In ciò si palesa la scelta di Scabia, dopo il 1969, di allontanarsi dallo spazio degli scontri (fa eccezione la già citata esperienza di *Marco Cavallo* nel 1973) che pure non accennava a chiudersi nell'Italia degli anni Settanta. La partecipazione torinese, avendo come presupposto aggregativo la classe operaia, è una partecipazione che spacca, divide, confligge, è cioè pienamente politica secondo la definizione che Jacques Rancière dà del politico (descrivendolo come il campo in cui avviene la divaricazione dei punti di visti, delle morali, dei diritti e persino delle violenze). È una partecipazione radicale.

Quella successiva, propria del teatro vagante, pur non presentando caratteri populisti e pur mantenendo la propria radicalità di metodo, è una forma di partecipazione concentrata sulla ricostruzione del legame sociale, la ricomposizione, la comunicazione. Mentre la gioventù metropolitana si rivolta, mentre le femministe attaccano con implacabile violenza epistemologica le strutture patriarcali (anche voltando le spalle all'arte, come nel caso di Carla Lonzi), mentre il maodadaismo non degna più l'istituzione artistica nemmeno di uno sbeffeggiamento, Scabia (senza rinunciare alla sperimentazione) traccia deleuziane linee di fuga alla riscoperta di un'Italia minore, popolare, dove non conta tanto la ricostruzione filologica di un antico "teatro di stalla", quanto piuttosto l'utilizzo dello stesso come strumento di riscoperta di legami di prossimità associati a piccole comunità rurali o semi-rurali. Si incontrano qui l'innovazione artistica e una certa nostalgia sociale, fondendosi in una ricerca di spazi comunitari fuori dall'angoscia della metropoli che a Scabia, solo un paio di anni dopo Torino, doveva apparire come un luogo ormai segnato da faglie conflittuali tanto profonde da inghiottire anche il suo teatro organico.

1 G. Scabia, *Ricerca di un teatro necessario* (nota 1969), in G. Scabia, *Teatro nello Spazio degli Scontri*, Bulzoni, Roma 1973, p. 74.
2 G. Scabia, *Scontri Generali*, in *Teatro nello Spazio degli Scontri*, Bulzoni, Roma 1973, p. 194.
3 G. Scabia, *Ricerca di un teatro necessario* (nota 1969), in G. Scabia, *Teatro nello Spazio degli Scontri*, cit., p. 74.
4 Giuliano Scabia, conversazione con l'autore, Firenze 4 aprile 2019.
5 *Ibidem*.
6 G. Scabia, *Laboratorio Aperto. Scontri Generali 2 (nero). Versione Scenica*, in G. Scabia, *Scontri Generali*, cit., p. 504.
7 G. Bartolucci, *La tentazione politica di Giuliano Scabia. Utopia-realtà?*, in G. Bartolucci, *Testi Critici. 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 205-211.
8 Ivi, p. 209.
9 *Ibidem*.
10 Ivi, p. 210.
11 Qui il traduttore italiano è incappato in un *lapsus*. L'espressione utilizzata da Adorno nella trasmissione radiofonica tedesca è «Ostbereich», traducibile come "blocco orientale". Adorno non si riferisce dunque al mondo occidentale, come nella versione italiana, ma all'area dei paesi socialisti.
12 E. Bloch, T.W. Adorno, *Manca Qualcosa… Sulle contraddizioni del pensiero utopico*, in *La società degli individui*, n. 26, anno IX, 2006/2, p. 21.
13 *Ibidem*.
14 G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., pp. 21-22.
15 Ivi, pp. 463-464.
16 M. Baravalle, *Teatro ad oltranza, Giuliano Scabia e la partecipazione radicale*, «Acting Archives», in corso di stampa.
17 Cfr. Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2004.
18 G. Scabia, *Il tempo degli Assassini*, intervista a cura di Attilio Scarpellini, in «Doppiozero», v. https://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/il-tempo-degli-assassini (ultimo accesso 5 giugno 2020).
19 A. Negri, *La questione Lenin in Italia anni '70*, in «Euronomade», v. http://www.euronomade.info/?p=9656 (ultimo accesso 5 giugno 2020).
20 F. Berardi Bifo, *Scrittura e Movimento*, in *Quarant'anni contro il lavoro*, DeriveApprodi, Roma 2017, p. 49.
21 Cfr. M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari, 1973; anche M. Tafuri, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, in *Materiali Marxisti*, «Contropiano», n. 2, 1970, pp. 241-281.
22 «Con coerenza cercano pertanto di smussare nuovamente la lotta di classe e di conciliare gli antagonismi. Sognano tuttora la realizzazione in via sperimentale delle loro utopie sociali, l'istituzione di singoli falansteri, la fondazione di colonie in patria, l'edificazione di una piccola Icaria […] e per la costruzione di tutti questi castelli di carta, devono appellarsi alla filantropia dei cuori e dei portafogli borghesi». K. Marx, F. Engels, *Il Manifesto Comunista*, a cura di C17, Ponte alle Grazie, Roma 2018, p. 56.
23 M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 127.
24 Cfr. M. Assennato, *Progetto e Metropoli. Saggio su Operaismo e Architettura*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 42.
25 L. Ferrari Bravo, *Utopia e progetto. Loro possibilità e rapporto*, in L. Ferrari Bravo, *Dal fordismo alla globalizzazione. Cristalli di tempo politico*, Manifestolibri, Roma 2001, pp. 147-163. Originariamente in *Quaderni del Progetto*, n. 1, 1974, pp. 59-79.
26 M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Cue Press, Imola 2016, p. 52.