

## Operai in scena

### L'occupazione delle fabbriche e il primo antifascismo nel teatro giovanile degli anni Settanta

Margherita Becchetti

Publicato in *I due bienni rossi del Novecento: 1919–20/1968–69. Studi e interpretazioni a confronto*, Atti del convegno nazionale, Firenze 20-22 settembre 2004, Ediesse, Roma 2006.

Nei primi anni settanta, le lotte operaie del 1919-20, l'arditismo popolare e il primo antifascismo hanno trovato abbondante spazio sui palcoscenici giovanili. Per questo, invece di un'analisi comparata delle esperienze teatrali nei due bienni, si è creduto opportuno proporre una riflessione sulle diverse rappresentazioni di quelle esperienze, sulla memoria cioè che del primo biennio si è trasferita nel secondo.

Nella seconda metà degli anni sessanta anche il teatro fu travolto da un radicale processo di politicizzazione che interessò soprattutto le compagnie giovanili e universitarie ma che finì per coinvolgere anche la produzione di artisti che tanto giovani non erano più, come Dario Fo o Giorgio Strehler, per non nominare che i più conosciuti. Come le altre arti, cioè, esso risentì profondamente delle dinamiche conflittuali e di mobilitazione messe in moto dal lungo Sessantotto, divenendo un singolare strumento di comunicazione politica e condizionando, allo stesso tempo, le nuove forme di lotta. L'affacciarsi massiccio delle nuove generazioni sulla scena politica<sup>1</sup> impose anche sulle scene teatrali un protagonismo giovanile ricco di suggestioni e sollecitazioni culturali del tutto originali, antisistemico, sensibile alle lotte internazionali antimperialiste e, naturalmente, a quel carico di miti e figure leggendarie che esse irradiavano nell'immaginario collettivo. La ripresa della mobilitazione operaia con nuovi metodi e obiettivi di lotta, poi, ridando fiato e vigore alla conflittualità anticapitalistica vi rianimò un interesse diffuso attorno al movimento operaio, alla sua storia e alle sue potenzialità rivoluzionarie.

Ne uscì un'idea di teatro sostanzialmente nuova, non tanto – o non solo – per le innovazioni di tipo stilistico e formale, ma soprattutto perché esso fu investito da una serie di tensioni e di bisogni che ne nascevano al di fuori e la grande quantità di nuovi gruppi che comparve sulle scene – la maggior parte provenienti da esperienze studentesche – finì per ricercare nello spettacolo un mezzo per partecipare alle lotte in corso.

Dalle mobilitazioni studentesche e operaie del biennio 1968-69, dunque, il teatro giovanile mutuò nuovi contenuti e forme, parole d'ordine e strutture organizzative, innescando una serie di trasformazioni che, nel corso del decennio successivo, avrebbero contaminato anche le realtà più tradizionali. Mutò, ad esempio, la fisionomia delle compagnie che, rifiutando la tradizionale struttura capocomicale, si diedero un carattere collettivo, abolendo i ruoli e la divisione del lavoro e caricando ogni membro di uguali fatiche e responsabilità. Mutarono gli spazi della rappresentazione, non più i teatri ufficiali – considerati “monumenti” di una cultura borghese – ma le piazze, le fabbriche occupate, le case del popolo, i cinema di periferia, i circoli di quartiere, le bocciofile e tutti quei luoghi nei quali poter incontrare un nuovo pubblico, popolare e proletario, che spesso assisteva ad uno spettacolo per la prima volta. Mutarono la regia e la recitazione che, sfrondando ogni pretesa naturalistica e rifiutando l'illusione della quarta parete o l'immedesimazione stanislavskijana, miravano piuttosto a svelare al pubblico i meccanismi della finzione scenica e a coinvolgerlo sui temi proposti durante il

---

<sup>1</sup> La bibliografia sui movimenti collettivi degli anni sessanta e settanta e sulle culture giovanili è ormai ampia. Per un'introduzione generale si vedano almeno Peppino Ortoleva, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988; Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo, 1988, Aa.Vv., *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Genova, Costa&Nolan, 1993; Paola Ghione, Marco Grispigni, *Giovani prima della rivolta*, Roma, Manifestolibri, 1998; Marcello Flores, Alberto De Bernardi, *Il Sessantotto*, Bologna, Il Mulino, 1998; Diego Giachetti, *Oltre il sessantotto. Prima, durante e dopo il movimento*, Bfs, Pisa 1998; Marco Grispigni, *Elogio dell'estremismo. Storiografia e movimenti*, Roma, Manifestolibri, 2000; Diego Giachetti, *Anni Sessanta comincia la danza. Giovani, cappelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, Pisa, Bfs, 2002; Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2003.

“terzo tempo”, cioè il consueto dibattito dopo lo spettacolo. Mutarono temi e contenuti che, travalicando la generica critica antiborghese tipica di buona parte della drammaturgia novecentesca, si volsero a tematiche fortemente anticapitalistiche e antimperialiste: la lotta di classe, lo sfruttamento o l’alienazione del lavoro di fabbrica furono frequentemente messi in scena, sia attraverso i drammi didattici di Bertolt Brecht – allora considerato uno dei più acuti osservatori delle contraddizioni interne alle società capitalistiche – sia attraverso testi originali che, spesso, si rifacevano alla storia e alle vicende del movimento operaio o antifascista.

In questo quadro, anche le lotte operaie del biennio 1919-20 trovarono ampio spazio negli allestimenti militanti di quegli anni, soprattutto attraverso riletture “deformanti” che miravano a rintracciare in quel passato le analogie con il presente e con le mobilitazioni in corso e che, dunque, riservavano particolare attenzione ai possibili paralleli tra i due bienni e le due epoche storiche. Infatti, riflettere ad esempio sulle cause che, nel 1920, avevano impedito all’occupazione delle fabbriche di svilupparsi in processo rivoluzionario, forniva più di una possibilità per compagnie che si rivolgevano essenzialmente ad attivisti del movimento, a operai che occupavano le fabbriche e a militanti della sinistra rivoluzionaria. Da un lato quella di meditare sui problemi storici del movimento operaio, come la mancanza di una strategia rivoluzionaria, il rapporto partito-sindacato, la carenza di una direzione politica alle mobilitazioni dei lavoratori, la frammentazione delle lotte locali; dall’altro quella di attualizzare questi temi e indirizzare la discussione al presente, visto il nuovo protagonismo operaio nelle lotte avviate dal 1969, l’attivismo dei gruppi della destra radicale che ricordava lo squadristo fascista degli anni venti e la tragica fase storica apertasi, il 12 dicembre 1969, con la bomba di piazza Fontana a Milano.

Significativi, non solo per la qualità intellettuale degli autori e dei protagonisti ma anche per la loro diffusa circolazione nazionale e le discussioni – a volte accese e violente – che suscitarono all’interno delle diverse organizzazioni della sinistra, furono in particolare due spettacoli quasi coevi: *La grande paura. Settembre 1920. L’occupazione delle fabbriche* della Compagnia del Collettivo di Parma (1970) e *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* di Dario Fo (1971).

*La grande paura* venne allestito dal gruppo di Parma su suggerimento di Gianni Bosio che, nell’estate 1970, gli fornì i verbali ancora inediti – e pubblicati di lì a poco dallo stesso Bosio<sup>2</sup> – del consiglio nazionale milanese della Confederazione generale del lavoro del settembre 1920, nel quale la dirigenza riformista del sindacato, guidata da Ludovico D’Aragona, si era opposta alla prospettiva insurrezionale. Un materiale efficace per le esigenze didattiche e militanti della compagnia che, come si leggeva nei volantini dello spettacolo, mirava in quegli anni a fare del teatro una «comunicazione di classe» cioè «una comunicazione di un’esperienza storica reale del Movimento operaio riproposta al dibattito del Movimento operaio stesso, per la presa di coscienza della propria storia e della propria elaborazione ideologica per il rafforzamento delle lotte attuali della classe operaia»<sup>3</sup>.

Lo spettacolo si apriva con rapidi cenni alla rottura della vertenza tra metallurgici e padroni, alla serrata in seguito all’ostruzionismo praticato dagli operai e arrivava velocemente all’occupazione delle fabbriche, il momento in cui la battaglia si spostava dal terreno della rivendicazione sindacale a quello della presa del potere. L’azione scenica era costruita quasi interamente sui verbali e sulle posizioni contrapposte dei dirigenti socialisti, ordinovisti e confederali – da Gramsci a Gennari, da D’Aragona a Togliatti, da Buozzi a Bordiga, da Schiavello a Bucco, da Tasca a Modigliani – e, all’approvazione della mozione riformista, si concludeva con la caduta dall’alto di un fantoccio in camicia nera che schiacciava, sulle note di *Giovinezza*, i vari dirigenti operai e le loro discussioni sull’opportunità o meno della rivoluzione. Ai discorsi dei dirigenti, inoltre, faceva da contraltare la parte musicale dello spettacolo (composta da canzoni popolari cantate nelle fabbriche negli anni venti, dall’inno del Comintern e da pezzi originali di Pino Masi e Paolo Pietrangeli) nella quale veniva dato

<sup>2</sup> Gianni Bosio, *La grande paura. Settembre 1920. L’occupazione delle fabbriche nei verbali inediti delle riunioni degli Stati generali del movimento operaio*, Roma, Samonà e Savelli, 1970.

<sup>3</sup> Cfr. *La grande paura. Settembre 1920. L’occupazione delle fabbriche*, volantino in Archivio del Centro studi per la stagione dei movimenti di Parma (d’ora in poi ACSM), fondo “Tiziana Rocchetta”. Sulla storia della Compagnia del Collettivo e più in generale sul teatro giovanile tra anni sessanta e settanta si veda Margherita Becchetti, *Il teatro del conflitto. La Compagnia del Collettivo nella stagione dei movimenti. 1968-1976*, Roma, Odradek, 2003.

spazio scenico alla voce proletaria che, diversamente dalle titubanze dei suoi dirigenti, inneggiava alla rivoluzione. Una base rivoluzionaria, dunque, che – in una rilettura vicina all'allora diffusa interpretazione di Renzo Del Carria<sup>4</sup> – era stata tradita dai propri vertici, più propensi a venire a patti con il potere esistente che non a costruirne uno nuovo.

In merito a questa impostazione, molto interessante fu la discussione tra i giovani del Collettivo, Bosio e Cesare Bermani riguardo al titolo. Inizialmente, Bosio aveva proposto *La grande occasione*, un titolo ripreso, diceva lo stesso Bosio, «pari pari dalla pubblicistica anarchica, nel tentativo di una storia a rovescio dell'occupazione delle fabbriche (a rovescio di Spriano e dell'attuale tendenza PCI)»<sup>5</sup>. Bermani però non lo riteneva azzeccato in quanto dubbioso che ci fosse stata davvero, allora, una reale occasione rivoluzionaria, visti i limiti oggettivi che la situazione presentava, non ultima, a suo dire, la mancanza di strategie precise e di un coordinamento generale delle lotte operaie. Bermani non era del tutto d'accordo nemmeno sulla validità del titolo proposto dal Collettivo poiché non lo considerava abbastanza esplicito nell'indicare di chi fosse quella grande paura, «della borghesia nel suo complesso? Non mi pare che essa abbia mai perduto il controllo della situazione»<sup>6</sup>. Ma i giovani parmigiani decisero ugualmente per quel titolo "ambiguo" condensandovi, in linea con le posizioni ordinoviste, la paura della rivoluzione che, secondo loro, ebbero sia le classi dominanti sia i dirigenti del Partito Socialista e della Cgl.

Naturalmente questa impostazione non piacque al PCI che, come ricordano tutti i protagonisti, attraverso Paolo Spriano la criticò duramente, dicendo che se fosse stato vero quello che emergeva dallo spettacolo – «cioè che si sarebbe dovuto votare l'ordine del giorno Gennari anziché quello di D'Aragona» il fascismo sarebbe arrivato un anno prima<sup>7</sup>. Anche la critica teatrale vicino alla sinistra storica non mancò di sollevare dubbi e perplessità, accusando ad esempio lo spettacolo di proporre «tesi precostituite» o «forzature polemiche» – come scrisse Adolfo Scalpelli su «l'Unità» – e di usare «una fraseologia che in fondo usa oggi una parte ristretta e astratta della contestazione»<sup>8</sup>.

Nonostante i contrasti, sempre grazie alla mediazione di Gianni Bosio, nella stagione 1970-71 lo spettacolo fu inserito nel circuito dell'Arci, nato nel 1968 con la collaborazione di Dario Fo per creare un'organizzazione alternativa a quella dell'Eti che, con l'appoggio delle organizzazioni storiche della sinistra, raggiungesse il pubblico popolare dei quartieri periferici, delle Case del popolo, delle feste dell'Unità. Nell'estate 1970, però, per ragioni ideologiche, la collaborazione Arci-Fo entrò in crisi e l'Arci dovette trovare altri gruppi da inserire nel proprio circuito tra i quali, appunto, il Collettivo di Parma.

Uscito dunque dalla rete Arci<sup>9</sup>, anche Dario Fo nella stessa stagione – e spesso nei medesimi luoghi, sebbene attraverso altri circuiti – mise in scena uno spettacolo sulle lotte operaie. *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma*

<sup>4</sup> Renzo Del Carria, *Proletari senza rivoluzione. Storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, Milano, Edizioni Oriente, 1966. Tra le opere del periodo criticate per l'interpretazione spontaneista vi fu anche Giuseppe Maione, *Il biennio rosso. Autonomia e spontaneità operaia nel 1919-1920*, Bologna, Il Mulino, 1975.

<sup>5</sup> Lettera di Gianni Bosio a Cesare Bermani, Villasimius, 3 agosto 1970, citata in «il Nuovo Canzoniere Italiano», novembre-dicembre 1970, p. 5. In questo numero monografico della rivista, interamente dedicato a *La grande paura*, fu pubblicata anche la sceneggiatura dello spettacolo. Il riferimento era a Paolo Spriano, *L'occupazione delle fabbriche. Settembre 1920*, Torino, Einaudi, 1964. Si ricordi anche l'opera dello storico socialista Carlo Vallauri, *L'atteggiamento del governo Giolitti di fronte all'occupazione delle fabbriche*, Milano, Giuffrè, 1965.

<sup>6</sup> Cesare Bermani, *Basta con l'idealismo. Il teatro propone idee al dibattito, il dibattito aiuta a progettare azioni*, in «il Nuovo Canzoniere Italiano», novembre-dicembre 1970, p. 6.

<sup>7</sup> Intervista a Flavio Ambrosini (Parma, 25 luglio 1999 e 2 settembre 1999).

<sup>8</sup> Adolfo Scalpelli, *Sulla scena l'epica lotta operaia del 1920*, «l'Unità», 15 settembre 1970.

<sup>9</sup> La politica culturale dell'Arci tendeva ad un confronto pluralistico, anche sul palcoscenico, delle varie tendenze teatrali di quegli anni, fermo restando l'impegno politico di ogni gruppo e, già dalla stagione 1969-70, si era impegnata in una vasta campagna di tesseramento che avrebbe moltiplicato il numero degli spettatori a svantaggio della loro composizione di classe; Dario Fo, invece, condivideva in modo sempre più consistente le posizioni della sinistra rivoluzionaria ed era sempre meno disposto al compromesso. Il contrasto tra Dario Fo e l'Arci ebbe riflessi anche su Nuova Scena che, nell'agosto 1970, giunse alla scissione: una parte dei soci guidata da Vittorio Franceschi continuò a lavorare mantenendo l'etichetta del gruppo; Dario Fo, Franca Rame ed altri attori diedero vita a Milano al circolo La Comune. Per approfondire questi temi rimando a Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

*scusa quello non è il padrone?* nasceva da un seminario di discussione che Fo e gli altri attori che con lui avevano fondato La Comune tennero nell'agosto 1970 in preparazione dello spettacolo, raccogliendo materiali d'archivio, articoli di giornale e verbali di congressi<sup>10</sup>. Il tema dello spettacolo copriva un arco temporale più ampio del biennio 1919-20: dalle agitazioni dei lavoratori contro la guerra di Libia nel 1911 ai mesi dopo la marcia su Roma, passando per le mobilitazioni contro la Grande guerra, l'occupazione delle fabbriche del 1920, la nascita del Partito comunista e lo squadristico del 1921-22. Il biennio rosso costituiva dunque la parte centrale dello spettacolo che, peraltro, dava una lettura delle lotte operaie simile a quella de *La grande paura*: mentre, però, nell'allestimento parmense il tradimento da parte dei vertici della volontà rivoluzionaria della base emergeva dai dirigenti stessi e dalle loro parole prese dai documenti, Fo lo mise in scena valendosi sapientemente dei meccanismi della finzione comica e satirica, con una serie di gags. In un siparietto farsesco, ad esempio, il prefetto, un maggiore dei carabinieri, la moglie di un industriale, un giovane fascista e un dirigente della Camera del Lavoro discutevano della situazione e della sua possibilità o meno di avere sbocchi eccessivamente turbolenti. Per tutta la scena, dunque, si susseguivano battute sull'incapacità del partito socialista di guidare le lotte, sui cedimenti della Cgl e della socialdemocrazia al potere, sul vuoto verbalismo massimalista e, alla ricca signora timorosa di azioni operaie violente, il prefetto rispondeva:

«Ma non diciamo stupidaggini... non basta che siano decisi a tutto, loro; bisogna che lo siano anche i loro capi... e quelli non sanno decidere un fico secco. La rivoluzione la tirano fuori solo nei discorsi del primo maggio e delle elezioni... ma adesso che si fa sul serio... adesso che dovrebbero assumersi la responsabilità di dirigersela 'sta rivoluzione, fanno a scaricarla, l'uno con l'altro, partito e sindacato, e hanno tutte e due la diarrea per lo spavento!»<sup>11</sup>.

Nello spettacolo, poi, all'inefficienza dei dirigenti era abilmente contrapposta la capacità produttiva e organizzativa delle masse: in una scena, ad esempio, nel bel mezzo del salotto reazionario, il sindacalista si trovava appeso a decine di cornette telefoniche attraverso le quali, dalle varie città italiane, arrivavano notizie di fabbriche in mano agli operai che continuavano la produzione, di acciaierie occupate per fornire loro materie prime, di treni carichi di carbone provenienti dal Brennero, di ferrovieri in aiuto agli occupanti, di varie forme di solidarietà messe in campo dai lavoratori di altri settori o altri paesi, di contadini che occupavano le terre, di soldati che passavano le armi agli operai e vi si univano, di città coperte di bandiere rosse. Insomma una situazione di forte fermento rivoluzionario contro cui si organizzava da un lato il tradimento socialdemocratico e dall'altro la reazione repressiva: agli industriali disposti a scendere a patti con il sindacato il prefetto suggeriva i modi coi quali svincolarsi dalle promesse fatte, il maggiore dei carabinieri assicurava «qualche migliaio di arresti» e il fascista prometteva di spegnere «l'ardore del proletariato». E all'annuncio della maggioranza ottenuta dall'ordine del giorno di D'Aragona tutti esultavano in esclamazioni come «La borghesia ha vinto!», «il capitale è salvo!», «L'operaio è ammazzato!», «La bandiera rossa è uno straccio per pavimenti!»<sup>12</sup>.

Anche questo spettacolo di Fo non fu accolto bene dalla critica teatrale di area comunista e socialista, soprattutto per il finale nel quale veniva presentata, con lampanti riferimenti critici al PCI e alla sua politica di riforme di struttura, la nascita del Partito comunista d'Italia:

«un partito davvero rivoluzionario, con i dirigenti che stanno legati a noi... che mai si tireranno indietro, che con noi verranno in galera se sarà il caso... sempre in fondo con noi. E se mai ci sarà ancora qualcuno dei nostri dal fiato grosso... che ci verrà a dire che forse non è il caso di andare sempre giù così a testa bassa... che di certo ci si può arrivare anche con la gradualità... a buttarvi giù voi padroni dal seggiolino... che basta riuscire a conquistare piccole fettine di potere e cominciare a gestirle anche insieme alla borghesia, e poi si vedrà... ebbene anche a quello... zach! (*facendo il gesto di tagliare le testa*) [...] E a chi dirà agli operai, come sta facendo in questi giorni Turati,... "state calmi... siate pazienti... non rispondete alla violenza, specie quella dei fascisti... rispondendo fareste il gioco della stampa borghese [...]" anche chi parla così... anche quello è un bastardo da schiacciare e lo abatteremo... zach!»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Tutto il materiale raccolto venne poi pubblicato, nel marzo 1971, in un libretto dal titolo *Movimento operaio 1898-1947. Documenti politici per la nascita di un lavoro teatrale*, Verona, EDB.

<sup>11</sup> Franca Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1977, pp. 76-167, p. 154.

<sup>12</sup> Ivi, p. 159.

<sup>13</sup> Ivi, p. 166.

Il sipario si chiudeva poi su una canzone di Paolo Ciarchi che, quasi parafrasando le parole d'ordine stampate sulla testata de «l'Ordine Nuovo» tra il 1919 e il 1920, inneggiava alla «necessità della critica», alla partecipazione dei lavoratori, senza mediazioni, all'elaborazione della linea del partito:

«No, compagno non smettere di pensare che al partito / serve ogni tua sapienza / no, non smettere di studiare che al partito / serve ogni tua conoscenza / e non smettere di dibattere che al partito / serve ogni tua critica, / non l'ottusa obbedienza!»<sup>14</sup>.

Arturo Lazzari, su «l'Unità», accusava lo spettacolo di «banali riferimenti polemici alla situazione di oggi», di «vera e propria marea di luoghi comuni e frasi fatte in cui la dialettica va a farsi benedire, come vanno a farsi benedire il senso della storia, la cognizione delle necessarie differenziazioni tra allora e oggi, la giusta valutazione delle situazioni mutate, il peso da dare alle grandi lotte popolari per le riforme»<sup>15</sup>. Anche Carlo Fontana dalle pagine dell'«Avanti!» parlava di «infantilismo politico» e ne criticava la «buona dose di demagogia, l'abbondante ricorso agli *slogans* della sinistra extra-parlamentare, il fare di ogni erba un fascio, tacciando tutti, in special modo il PCI, di traditori della vera causa socialista»<sup>16</sup>.

Oltre alle lotte operaie, anche l'antifascismo del primo dopoguerra fu senza dubbio uno dei temi più frequentati: solamente a Parma – già teatro delle note Barricate dell'agosto 1922 – nell'arco di appena due anni vennero allestiti ben tre spettacoli dedicati a quella memoria: *1921. Arditi del Popolo* della Compagnia del Collettivo di Parma (1971), *1922: barricate a Parma* del Gruppo Eventi Teatrali (GET) di Parma (1972) e *Parma 1922: barricate! Come un popolo sconfisse i fascisti* del collettivo teatrale milanese La Comune di Silvano Piccardi (1973). Diffusione nazionale, invece, ebbe il radiodramma di Nanni Balestrini *Parma 1922*, trasmesso da Radio Rai nel 1973 e negli anni successivi<sup>17</sup>.

Anche in questo caso si trattava di un tema di grande vitalità tra i giovani del movimento e le formazioni della sinistra rivoluzionaria, vitalità indotta soprattutto da quel clima oscuro e violento che, dalla strage di piazza Fontana, caratterizzò i primi anni settanta, segnati e turbati dalla strategia della tensione e dal rifiorire dell'attivismo neofascista. Anche sui palcoscenici, dunque, l'antifascismo veniva riattualizzato come rinnovata strategia politica: non più solo un valore etico e ideale o un distintivo d'appartenenza ma una nuova pratica di lotta, con la quale contrastare i gruppi della destra radicale e la repressione poliziesca che la caccia alle streghe dopo piazza Fontana aveva senza dubbio inasprito.

Senza addentrarci nel merito dei caratteri dell'antifascismo come pratica militante, è però necessario ricordare il profondo distacco che, anche su questo terreno, si andava consumando tra i gruppi della sinistra rivoluzionaria e i partiti della sinistra storica: se per i giovani del movimento l'antifascismo diveniva motivo di mobilitazione per prevenire gli «eccidi di Stato», per crearsi gli spazi di agibilità, e per negare ai fascisti – complici delle stragi – ogni spazio politico, per le forze tradizionali della sinistra la risposta allo stragismo e all'eversione dell'estrema destra doveva attuarsi sul piano della legalità e della competizione politica nel quadro delle garanzie costituzionali<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, p. 167.

<sup>15</sup> Arturo Lazzari, *Farsa e predica senza dialettica*, «l'Unità», 1 aprile 1971.

<sup>16</sup> Carlo Fontana, *Infantilismo politico e vena stiracchiata*, «Avanti!», 1 aprile 1971.

<sup>17</sup> Cfr. Nanni Balestrini, *Parma 1922. Una resistenza antifascista*, a cura di Margherita Becchetti, Giovanni Ronchini e Andrea Zini, Roma, DeriveApprodi, 2002.

<sup>18</sup> Su questi temi si vedano almeno Giovanni De Luna, Marco Revelli, *Fascismo-antifascismo. Le idee. Le identità*, Firenze, La Nuova Italia, 1995; Paola Ghione, *Il '68 e la Resistenza*, in Nicola Gallerano (a cura di), *La Resistenza tra storia e memoria*, Milano, Mursia, 1999; Andrea Rapini, *Antifascismo sociale, soggettività e "strategia della tensione"*, «Novecento», n. 1, 1999; Lanfranco Caminiti, Marco Grisogni, *Da Corso Traiano a Piazza Fontana. La strategia della tensione come risposta criminale al biennio rosso*, «Per il Sessant'8», n. 17-18, 1999. Per una critica alle interpretazioni analogiche della storia dell'antifascismo in quegli anni cfr. Antonio Parisella, *Suoni e colori. Conflitti politici e memoria della resistenza negli anni settanta*, in Diego Melegari, Ilaria La Fata (a cura di)

Questo iato tra nuova sinistra e sinistra storica si riflette, naturalmente, nei diversi spettacoli: non solo nelle sceneggiature ma anche nelle vicende che ne accompagnarono (o non) la messa in scena.

Il caso di *1921. Arditi del Popolo* della Compagnia del Collettivo, ad esempio, è sintomatico del clima conflittuale di quegli anni: dopo l'esperienza de *La grande paura* il gruppo parmigiano mirava a proseguire le ricerche di carattere storico sul movimento operaio, recuperando la memoria – nel 50° anniversario della loro nascita – degli Arditi del popolo. Ad allestimento concluso, però, quando anche i giornali già ne annunciavano l'imminente rappresentazione, una commissione di esponenti culturali del PCI e dell'Arci lo contestarono duramente, giudicandolo troppo radicale, e lo esclusero dal circuito nel quale la compagnia aveva girato l'anno precedente. Venendo meno questo supporto, lo spettacolo non fu mai messo in scena davanti ad un pubblico e all'interno del gruppo si radicarono conflitti tali da provocare, di lì a poco, rotture e drastici mutamenti di linea politica e culturale.

Scritta da Giancarlo Andreoli e da Leoncarlo Settimelli, la sceneggiatura si apriva in un'aula di tribunale, con il processo ad alcuni arditi del popolo accusati di aver teso, nell'ottobre del 1921 a Firenze, un'imboscata ad alcuni fascisti nella quale uno di loro perse la vita. Scena dopo scena, al dibattimento processuale si alternavano flash-back del quadro storico: dal problema dei reduci della grande guerra al patto di pacificazione tra fascisti e socialisti nell'agosto 1921. In questi quadri, nelle discussioni tra l'anarchico Cione, il socialista Micheli e i comunisti Vigiani e Cassini era sintetizzato il più ampio dibattito interno alla classe operaia e alle sue organizzazioni in merito alle lotte passate e, soprattutto, all'occupazione delle fabbriche: anche in questa sceneggiatura emergeva la lettura del tradimento dei riformisti, della mancanza di un partito rivoluzionario e del verbalismo socialista. Al socialista Micheli che vantava la rete di sezioni, circoli, cooperative, società di mutuo soccorso legate al suo partito, ad esempio, gli altri rispondevano:

«Vuoi sapere come la penso sull'occupazione delle fabbriche? Be' più di un vero attacco nostro s'è trattato di un rinculo borghese! [...] La verità è che voi non volete vedere, non volete sentire. Il partito socialista non è un esercito, è una processione, una crociata, un gregge di individui che stanno insieme come le pecore e insieme si stringono se il cane abbaia, e facilmente si convincono l'una con l'altra che il cane, tutto sommato, è buono e vuole il loro bene, ma fino alla porta del macello. [...] Il partito socialista si balocca con la rivoluzione senza farla mai»<sup>19</sup>.

L'allestimento del gruppo La Comune diretta da Silvano Piccardi – uno dei tanti circoli prima vicini e poi in rotta con Dario Fo – invece, era costruito intorno alle Barricate parmensi dell'agosto 1922, quando i quartieri popolari della città, sotto la guida degli Arditi del popolo di Guido Picelli, respinsero l'assalto delle camicie nere di Italo Balbo<sup>20</sup>. Lo spettacolo fu messo in scena per la prima volta a Milano nel novembre 1973 e la sceneggiatura fu poi pubblicata in volume da Sapere Edizioni con la dedica alla memoria di Mariano Lupo, un giovane militante di Lotta Continua ucciso a Parma da un gruppo di neofascisti nell'agosto 1972<sup>21</sup>. Richiami e paralleli alla situazione corrente, inoltre, erano esplicitati fin dalla prefazione del volume che, a firma collettiva, chiariva le ragioni dello spettacolo:

«al problema dell'antifascismo militante di ieri ricollegiamo quello dell'antifascismo militante di oggi, [...] cercando di decifrare nella parola d'ordine 'antifascismo militante' le connotazioni classiste e rivoluzionarie. [...] promuovere la discussione nel presente: per

---

*La Resistenza contesa. Memoria e rappresentazione dell'antifascismo nei manifesti politici degli anni settanta*, Milano, Punto rosso – Archivio storico della nuova sinistra "Marco Pezzi" – Centro studi per la stagione dei movimenti, 2004, pp 11-27.

<sup>19</sup> Giancarlo Andreoli, Leoncarlo Settimelli, *1921. Arditi del popolo*, copione in ACSM, fondo "Paolo Bocelli", p. 19.

<sup>20</sup> Sulla storia delle Barricate parmensi del 1922 si vedano Mario De Micheli, *Barricate a Parma*, Roma, Editori Riuniti, 1960; *Dietro le barricate. Parma 1922*, Parma, Comune di Parma, Provincia di Parma, Istituto storico della resistenza per la provincia di Parma, 1983; Mario Palazzino, *Da prefetto Parma a gabinetto Ministro Interno. Le Barricate antifasciste del 1922 viste attraverso i dispacci dei tutori dell'ordine pubblico*, Parma, Silva, 2002 e il numero monografico di «Storia e documenti», VII, 2002.

<sup>21</sup> Il richiamo alle barricate come elemento di mobilitazione antifascista in nome del "compagno Lupo" divenne, in quegli anni, un motivo ricorrente: dagli imponenti striscioni che, il giorno del suo funerale, accostavano l'agosto 1922 a quello del 1972, ai diversi manifesti che evocavano il suo nome insieme alle immagini dei quartieri popolari della città difesi dagli arditi in armi, cfr. William Gambetta, *"Almirante non parlerà!". Radici e caratteri dell'antifascismo militante parmense*, in Aa. Vv., *Parma dentro la rivolta. Tradizione e radicalità nelle lotte sociali e politiche di una città dell'Emilia "rossa". 1968-1969*, Milano, Punto Rosso, 2000.

dimostrare come un filo rosso unisca chi, ieri, combatteva contro il capitale e contro il fascismo a chi, oggi, porta avanti la lotta dura contro il capitale e conduce una pratica costante d'antifascismo militante»<sup>22</sup>.

Fin dal prologo, le Barricate erano inserite in un più ampio contesto storico e, a partire dall'autunno 1920, precedute dalle violenze squadriste che, forti dell'appoggio delle classi padronali e della tolleranza dello Stato, colpivano le organizzazioni operaie e contadine e i militanti socialisti: già al calare delle luci in sala, infatti, voci fuori campo inscenavano un'aggressione di camicie nere – sostenuta dalle guardie regie – ad un quartiere proletario, con irruzioni nelle case e uccisioni. E tutta la prima parte era volta a ricostruire questo scenario con la messa in scena di diversi episodi: dall'uccisione di lavoratori agli assalti fascisti alle manifestazioni proletarie.

Entrambi gli spettacoli insistevano non solo sull'analogia tra lo squadristo degli anni venti e i nuovi gruppi neofascisti ma anche sul parallelo tra la repressione delle lotte contadine e operaie del 1919-20 – per mano delle camicie nere tollerate dallo Stato liberale e appoggiate dalla borghesia padronale – e l'altrettanto dura reazione della classe dirigente e della destra radicale alle mobilitazioni studentesche e operaie di quel nuovo "biennio rosso" 1968-69. Frequente, infatti, era l'allusione alla connivenza tra gruppi della destra eversiva e settori dello Stato e in entrambi i copioni sono diversi i passaggi nei quali le agitazioni del primo biennio rosso vengono represses da fascisti e guardie regie.

Nello spettacolo de *La Comune*, ad esempio, tra una scena e l'altra, in proscenio, si svolgeva una gag reazionaria nella quale un agrario conversava amorevolmente con i manichini delle istituzioni statali, religiose e militari (il prefetto, il vescovo e un generale), delle classi padronali (un industriale) e di Farinacci: a tutti, incapaci di contrastare i suoi "inviti", dava istruzioni per la soppressione di qualsiasi insorgenza proletaria. Nella sceneggiatura parmigiana, invece, si ripetevano spesso battute come «I carabinieri sparano contro tutto e contro tutti» o «Fanno ammazzare dai fascisti i nostri uomini migliori e appena rispondiamo ci massacrano uno a uno» oppure «Mussolini è il loro uomo e Giolitti gli apre le caserme e i depositi per farla finita con tutti noi»<sup>23</sup>.

In questo scenario, inoltre, avanzava il dibattito intorno alla questione della risposta alla violenza squadrista che, in quei primi anni settanta segnati da stragi e neofascismo, si riproponeva di grande attualità. In entrambi gli spettacoli emergeva una lettura degli eventi che caratterizzava, sebbene in modo non sempre uniforme, un po' tutta l'area del movimento e il parallelo tra le due epoche era immediato: come nel primo dopoguerra la dirigenza riformista era stata incapace di fermare l'involuzione reazionaria, ora, in piena strategia della tensione, l'appello alla legalità costituzionale dei partiti della sinistra storica si dimostrava inefficace contro le aggressioni neofasciste e le stragi. Tutti e due i copioni, dunque, valorizzavano l'esperienza *militare* degli Arditi del popolo, considerata l'unica forma di lotta e di difesa degli organismi proletari contrapposta al "pacifismo" e al richiamo alla legalità dei vertici confederali. Dietro questi ultimi, infatti, era mal celato il PCI, la sua politica riformista e quel motto della "vigilanza democratica" col quale il partito esortava al rifiuto delle provocazioni, finendo spesso non molto lontano da quella teoria degli "opposti estremismi" cui le forze conservatrici facevano ricorso nel tentativo di togliere legittimità al movimento. L'esercito proletario e la difesa popolare armata, invece, venivano individuati come conferme storiche alle pratiche "militari" dei servizi d'ordine e alle altre forme con le quali si concretizzava il recupero militante dell'antifascismo, come le contestazioni ai comizi del Msi, i processi popolari, gli scontri con i militanti neofascisti, gli assalti alle sedi dell'estrema destra.

Nel copione de *La Comune*, ad esempio, esplicito di questa rilettura è un discorso fatto pronunciare a Guido Picelli dopo la morte di Gino Gazzola, un giovane rimasto ucciso nelle 5 giornate del 1922:

<sup>22</sup> Collettivo teatrale *La Comune*-Silvano Piccardi, *Parma 1922: barricate! Come un popolo sconfisse i fascisti*, Milano-Roma, Sapere Edizioni, 1974, p. 11.

<sup>23</sup> Giancarlo Andreoli, Leoncarlo Settimelli, 1921. *Arditi del popolo*, cit., p. 29.

«E quando di fronte alla morte di un compagno come Gino, oggi o tra cinquant'anni, ci sarà qualcuno che parlerà di risse tra estremisti, di non violenza, e raccomanderà di evitare lo scontro, di fidarsi degli accordi parlamentari, vorrà dire che, come i riformisti del '22 hanno venduto l'Italia alla reazione, così costoro si muovono per disarmare il popolo e giungere a patti con il nemico di classe. Se si disarma il popolo, se si indebolisce la classe operaia e non la si prepara a qualunque risposta, sia chiaro che i patti di pace che il nemico borghese ha stipulato se li rimangerà il più presto possibile. E allora sarà sempre più difficile rispondere. Questo è il significato della morte di Gino; questo significa la nostra lotta di oggi a Parma. Questo significa che la lotta continua»<sup>24</sup>.

Emblematica, ancora, sempre nello spettacolo della Comune, è l'entrata in scena degli Arditi: durante una manifestazione di piazza, con tanto di musica di banda, mentre un dirigente confederale – peraltro simbolicamente rappresentato da un manichino – annuncia lo sciopero generale indetto dall'Alleanza del lavoro ed esorta i lavoratori ad opporre la legge, la responsabilità e la calma alle provocazioni e alle violenze fasciste, un'aggressione di camicie nere provoca il fuggi fuggi generale tra i lavoratori. Sulla scena rimangono solo due giovani che avanzano verso il podio dal quale parlava il riformista, ne prendono il posto e sparano non appena i fascisti entrano in scena, ferendone due e mettendo tutti gli altri in fuga. «Porca miseria, ragazzi, è così che si fa con quei vigliacchi» è il commento di uno dei protagonisti dello spettacolo, mentre uno dei due giovani estrae dal proprio mantello dei volantini e, distribuendoli, esorta i lavoratori ad armarsi: «Lavoratori basta con la paura! Organizziamoci, armiamoci, basta con i martiri»<sup>25</sup>.

Anche nell'allestimento del gruppo di Parma si ripetono frequenti, nelle discussioni tra i protagonisti, frasi come «...per me la tua giustizia è una gran puttana e io preferisco la mia pistola», «Dobbiamo armarci tutti, altro che storie. Dai, compagni...»<sup>26</sup>.

Questa interpretazione degli Arditi del popolo come esercito proletario per l'emancipazione dei lavoratori, come avanguardia armata, si contrapponeva fortemente all'unità democratica antifascista cui facevano riferimento, invece, i partiti della sinistra storica<sup>27</sup>. In particolare, se la Comune fin dalla prefazione individuava come unico possibile elemento di continuità tra Barricate e Resistenza la lotta delle Brigate Garibaldi (e quindi solo di formazioni partigiane di ispirazione comunista), soprattutto il PCI e i suoi portavoce da un lato accusavano di settarismo ed estremismo i gruppi della sinistra rivoluzionaria e, dall'altro, amavano recuperare la memoria degli Arditi come prologo dell'unione ciellenistica, cioè dell'unità d'azione dei partiti antifascisti tradizionali, prima nella lotta di Liberazione e ora nella difesa della democrazia e delle istituzioni repubblicane. La lotta proletaria di Parma, ad esempio, diveniva la lotta in armi di tutto il popolo unito, senza divisioni politiche, per difendere la città invasa dalla violenza squadrista, tesi che, peraltro, era assunta come chiave di lettura dello spettacolo del Gruppo Eventi Teatrali, compagnia nata nella primavera del 1969 da una scissione del Centro universitario teatrale. In questo allestimento, che inquadrava l'episodio delle Barricate tra gli avvenimenti della più ampia storia nazionale – dalla fine della grande guerra alla marcia su Roma – veniva cassato ogni "eccesso" di antagonismo sociale e le imprese degli Arditi finivano per essere lette soltanto come azioni militari difensive; emblematici, in questo senso, alcuni discorsi che Guido Picelli rivolgeva al popolo dei borghi:

«Noi, che abbiamo la fortuna di non possedere una faccia da schiaffi con la quale andare in giro a provocare il prossimo, resteremo tranquilli, ma pronti nelle nostre case, nei nostri borghi, nei nostri quartieri»<sup>28</sup>.

Contro l'interpretazione dell'arditismo popolare come fenomeno del sovversivismo operaio, dunque, lo spettacolo sottolineava il valore unitario della lotta, non solo mettendo in scena uomini, donne, vecchi e fanciulli impegnati a costruire sbarramenti e a trasportare armi e munizioni ma anche ritagliando lo spazio di

<sup>24</sup> Collettivo teatrale La Comune - Silvano Piccardi, *Parma 1922: barricate!...*, cit., p. 110.

<sup>25</sup> Collettivo teatrale La Comune - Silvano Piccardi, *Parma 1922: barricate!...*, cit., pp. 49-53.

<sup>26</sup> Giancarlo Andreoli, Leoncarlo Settimelli, *1921. Arditi del popolo*, cit., pp. 31-33.

<sup>27</sup> Per una recente messa a punto storiografica sugli Arditi del popolo, cfr. Marco Rossi, *Arditi, non gendarmi! Dall'arditismo di guerra agli Arditi del popolo. 1917-1922*, Pisa, Bfs, 1997; Eros Francescangeli, *Arditi del popolo. Argo Secondari e la prima organizzazione antifascista (1917-1922)*, Roma, Odradek, 2000.

<sup>28</sup> Pietro Formentini, *1922: barricate a Parma*, copione in ACSM, fondo "Francesco Sciacco", p. 24.

un'epigrafe a Ulisse Corazza, il consigliere comunale del PPI ucciso dietro una barricata che non veniva nemmeno citato nelle altre due sceneggiature. Nonostante il partito dei cattolici avesse rifiutato di aderire agli Arditi del popolo e il suo organo locale – la «Giovane Montagna» – avesse giudicato «dolorose» le cinque giornate di Parma, negli anni successivi la morte di Corazza in Oltretorrente fu puntualmente ricordata come il prologo del contributo dei cattolici prima alla Resistenza e poi alla difesa della democrazia<sup>29</sup>.

L'affinità di questo allestimento con le tesi dei partiti costituzionali è evidente anche dalla vicenda della sua messa in scena, avvenuta nel novembre 1972 al Teatro Regio di Parma, nell'ambito delle celebrazioni cittadine del 50° anniversario delle Barricate. Lo spettacolo era stato fissato a conclusione di un incontro di studi sul tema del passaggio dal fascismo alla Costituzione, che la stampa locale presentava come *Convegno nazionale antifascista* cui parteciparono alcuni tra i maggiori esponenti dei tre grandi partiti di massa: Gaetano Arfè, direttore dell'«Avanti!», Giorgio Amendola, dell'ufficio politico del PCI, e Benigno Zaccagnini, presidente del consiglio nazionale della DC. Come la loro presenza stava a rivendicare e rilanciare il carattere unitario della lotta antifascista, così essa veniva verbalizzata, nello spettacolo, da queste parole di Picelli:

«Quando Parma sarà attaccata, ci difenderemo, non solo con la forza delle armi, ma con la forza del nostro popolo. Noi non abbiamo eserciti. Ci siamo noi e basta. La nostra forza ci appartiene. La mettiamo a disposizione del proletariato, a disposizione di Parma, a disposizione di noi stessi. Noi non vinciamo perché siamo eroici: vinciamo perché siamo un popolo unito»<sup>30</sup>.

Tutti questi spettacoli, come la storia che li accompagna, dimostrano quanto il teatro si fosse ormai trasformato da luogo di evasione in spazio dello scontro politico: tant'è vero che, se gli *Arditi del popolo* del Collettivo di Parma non furono mai messi in scena per l'opposizione del PCI, lo spettacolo del GET, la sera stessa della sua prima messa in scena, fu duramente contestato con fischi e molteplici interruzioni dal movimento e dai gruppi della sinistra rivoluzionaria.

Il teatro di quei primi anni Settanta, dunque, non si esauriva nella “rappresentazione del conflitto” – funzione cui, peraltro, esso rispondeva fin dalle sue origini nella *polis* greca – ma diveniva vero e proprio “luogo del conflitto”. E non si trattava più, come qualche anno prima, nel 1968 ad esempio, di contestare il teatro borghese, i suoi spazi e i suoi repertori, quanto di portare sul palcoscenico – davanti ad un pubblico ora per lo più popolare e studentesco – linee politiche efficaci per le mobilitazioni in corso e, come nel caso degli spettacoli qui passati in rassegna, interpretazioni del passato funzionali alle esigenze di azione nel presente. Il dibattito al termine della finzione scenica (o “terzo tempo”) era per tutti, attori e pubblico, la fase più attesa, tanto che le varie compagnie erano solite audio-registrare le discussioni, trascriverle e poi, almeno chi ne aveva i mezzi, pubblicarle in volume<sup>31</sup>. In questi momenti, che a volte si prolungavano per ore, veniva sì giudicata la valenza dello spettacolo – non certo in base alla sua efficacia artistica, quanto in base alla sua capacità di dialogare con le fabbriche occupate o con i lavoratori in sciopero – ma soprattutto si scontravano linee politiche anche profondamente diverse, non solo tra i militanti delle varie organizzazioni della sinistra rivoluzionaria ma anche, ed erano le discussioni più accese, tra esponenti del PCI e attivisti del movimento. Una testimonianza del musicista Paolo Ciarchi, che ricorda un dibattito a Trieste dopo lo spettacolo di Dario Fo, ben rende il clima e le atmosfere che, in quegli anni, circondavano i palcoscenici giovanili:

«La rappresentazione era andata anche bene ma durante il dibattito avevano cominciato a volare gli insulti tra noi e alcuni compagni del PCI, si era praticamente arrivati a fare a seggiolate. Io allora ero saltato su un tavolo e mi ero messo a fare una specie di gag

<sup>29</sup> Sulla complessità e le contraddizioni nella società e nella politica parmigiana nel primo dopoguerra cfr. William Gambetta, *Nemici a confronto. Movimento cattolico e sinistra nella Parma del primo dopoguerra (1919-22)*, in Giorgio Vecchio, Matteo Truffelli (a cura di), *Giuseppe Micheli nella storia d'Italia e nella storia di Parma*, Roma, Carocci, 2002, pp. 351-75.

<sup>30</sup> Pietro Formentini, *1922: barricate a Parma*, cit., p. 40.

<sup>31</sup> Gli esempi più noti in questo senso sono i due volumi editi da Dario Fo, *Compagni senza censura* (Milano, Mazzotta, 1970-1972) e quello curato da Daniele De Giudice, *La parola nel pugno. Teatro politico di Nuova Scena* (Rimini, Guaraldi, 1972). Entrambi dopo il testo di ogni spettacolo riportano le trascrizioni dei dibattiti col pubblico.

provocatoria, a gridare tenendo un estintore in pugno: viva Marx, viva Lenin, viva Mao Tse-tung. Al che alcuni portuali, inferociti, avevano tentato di buttarmi dalle scale»<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Testimonianza di Paolo Ciarchi citata in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 140.