La milizia e la personalità del dirigente comunista

I 60 anni di Ingrao

L'appassionato contributo alle lotte e alla elaborazione della politica del Partito

Lo abbiamo detto persino al congresso che la liturgia del partito ha bisogno di un «aggiornamento». C'è da sfrondare, non bisogna tirarsi dietro abitudini che finiscono per essere formali, che sono ormai vuote di contenuto. Ma non vedo proprio perché dovremmo, nel fare gli auguri a un compagno, nel ricordare che ha sessanta anni, perdere una occasione che in qualche modo è utile al partito. Nessuno li compie volentieri sessanta anni, e se fosse per lui basterebbe un telegramma, un regalo e, poiché gli vogliamo bene, un abbraccio. Ma non pare a me che sia inutile cogliere una occasione di riflessione, visto che la vita di un militante è fatta di pagine che sono anche pagine della storia di tutto il partito. E perché non si debba dire agli altri compagni di considerare come un esempio il fatto che ci siano delle vite che possono essere considerate esemplari. Dire a tutti, anche a quelli che ci conoscono meno, chi sono questi comunisti.

Ma c'è bisogno di tutte queste premesse per far sapere che Pietro Ingrao domani compie gli anni e che la sua vita l'ha spesa bene? In questi giorni c'è sugli schermi un film dell'epoca ormai lontana della cospirazione e del lavoro clandestino. A un certo punto si parla di uno studente, poco più che un ragazzo, che i vecchi compagni considerano già uno dei loro. Ecco, avrebbe potuto essere Pietro Ingrao. Ragazzo conobbe la fatica e lo sforzo, e certo anche i momenti esaltanti, del liberarsi dalla atmosfera e dalle costrizioni del fascismo, cercando insieme ad altri coetanei gli ideali, il costume e la non facile disciplina del nostro partito. Furono gli anni della cospirazione a Roma con Alicata, con Bufalini, con Vecchietti, con Natoli, con Lombardo Radice. Poi, braccato dalla polizia, le prime esperienze della vita illegale, come il passaggio dall'adolescenza a una nuova maturità, una iniziazione a un grado nuovo dell'essere un militante comunista, già un funzionario.

Quando cadde il fascismo e in quei giorni del luglio 1943 il nostro partito tornò a parlare sulle piazze, non fu senza un significato, che può essere considerato emblematico, che uno dei nostri oratori a Milano fosse proprio Pietro Ingrao. Era il segno che noi non venivamo alla luce del sole soltanto come un partito di quelli che «ritornano». Ci presentavamo, a degli italiani nuovi, con dei comunisti nuovi, parlavamo ai giovani che volevamo che partecipassero alla liberazione, attraverso dei giovani che si erano già liberati.

Ho già detto altre volte come ci confortasse in quei primi giorni di settembre a Milano, non solo ritrovare vecchi compagni, come Negarville, e tornare alla antica consuetudine di una conversazione che gli anni parevano avere soltanto interrotta. Ci faceva lieti l'incontrare dei giovani, dei compagni «nuovi» con i quali potevamo parlare e capirci. Era il segno che eravamo stati in carcere per qualche cosa, che ne era valsa la pena e al tempo stesso era la consolazione di non sentirci fuori del tempo, arrugginiti dalla lunga inerzia.

Pietro Ingrao lavorava allora all'*Unità* clandestina. In seguito visse la resistenza a Roma, trovò modo di fare persino il servizio militare. Il nostro partito offre a ognuno tante possibilità di lavoro, di promozione, ma dà a tutti anche una strada non facile da percorrere con i suoi ritmi e i tempi lunghi della fatica e del lavoro che mettono alla prova. Ingrao lavorò alla Federazione di Roma; all'*Unità*, ne divenne direttore. Entrò nella segreteria del partito, diresse la propaganda, fu a capo del gruppo parlamentare. Ha fatto tante cose e in ognuna non solo è stato utile, ma ha lasciato la impronta della sua personalità. Altri si affatica a descrivere il nostro partito come una organizzazione grigia fatta di *automi*. Un partito quasi infastidito, se qualcuno emerge e segna il suo lavoro di un momento anche personale.

Ma che così non è lo testimoniano i nostri compagni presi uno per uno, e lo testimonia un dirigente come Pietro Ingrao, con la sua personalità spiccata, un compagno che si permette di avere anche i *suoi* difetti, proprio i *suoi*, che ha le *sue* qualità, che sono le *sue* e non quelle di un ipotetico manuale del perfetto militante. Ci sono dei compagni dei quali si può pensare che sono stati come «promossi» dalla storia, hanno fatto tanti anni di carcere, hanno cominciato così presto, hanno dato gli esami, si potrebbe dire senza mai saltare una classe. Mi è sempre sembrato un merito di Ingrao quello di essere fra coloro che nella storia del partito si sono inseriti con la loro personalità e con la loro biografia. Se hanno saltato una classe non è stato certo senza loro merito, non è stato mai per un colpo di fortuna. Qualche volta ho pensato di Ingrao, in un giudizio un po' semplificatorio, che in lui la logica formale, il ragionamento consequenziale prevalgono sulla dialettica. Ma è certo che il suo ragionare è serrato; nel suo insistere perché si cerchi, perché si *approfondisca*, c'è un impegno che egli vive realmente e che ricorda agli altri. Egli sa riflettere, non chiede soltanto che si ricerchi, ma ricerca, perché pensa che esprimere la propria opinione deve voler dire dare un contributo che non sia mai soltanto formale. E crede davvero nelle cose. Così è stato sempre esempio di una passione non retorica e infine, per me, e per noi, certo non è la cosa meno importante, sa lavorare senza risparmiarsi.

A questo punto ho già paura di scadere nell'apologia. Non credo però che mi faccia velo l'amicizia, ci siamo bisticciati tante volte, l'ho obbligato a sopportarmi con tanta pazienza, che potrebbe sembrare invece che ho bisogno quasi di farmi perdonare. E invece no, se qualche cosa mi fa velo nel parlare di Pietro Ingrao è il piacere che mi fa anche il pensare al dispetto che devono provarne negli altri partiti quando ne parlano. Un militante così, dei militanti così, perché per fortuna non stiamo parlando di un caso unico fra i nostri dirigenti, certo Fanfani non riesce neppure a sognarselo. Quando ci dicono che Ingrao o altri sono dei compagni «scomodi», noi ne siamo contenti. Avremmo una grande paura di essere un partito nel quale non ci sia posto per chi è «scomodo», nel quale si avessero solo contributi di assensi o le idee e le opinioni personali scadessero a mormorazioni e a pettegolezzi. Quando a compagni così va la stima di tutto il partito, quando come è apparso al congresso va diretto l'affetto di tutti i compagni, è una prova preziosa di quello che sono i comunisti. Qualcuno immagina o spera che ci dividiamo intorno a questo o a quel compagno. Qualcuno è tornato ancora, nella vigilia elettorale, per pigrizia mentale a questi schemi e a queste contrapposizioni, ma è apparso subito un commentatore fuori del tempo, quasi ridicolo.

Bene: Pietro Ingrao ha compiuto anche lui sessanta anni. Noi gli facciamo un augurio di cuore, gli diamo un abbraccio fraterno, poi torniamo a discutere, a chiedergli altra fatica, a lavorare insieme. L'augurio non è quindi solo per lui, ma per tutto il partito: di lavoro ce n'è ancora tanto, per tutti, vogliamo farlo bene.

Gian Carlo Pajetta

Il 30° della Liberazione sarà celebrato solennemente a Montecitorio

Il 24 aprile prossimo si svolgerà a Montecitorio una solenne cerimonia celebrativa del 30. Anniversario della Liberazione. Nell'aula della Camera, ove prenderanno posto oltre ai deputati ed ai senatori, anche le più alte cariche dello Stato, il Presidente della Repubblica pronuncerà il discorso commemorativo.

Il presidente della Camera Pertini ha stabilito d'intesa con il presidente del Senato Spagnolli che posti nelle tribune siano riservati a rappresentanze delle Forze armate, dei combattenti della Resistenza partigiana, dei corpi militari impegnati nella guerra di liberazione e a rappresentanti degli studenti.

L'aula di Montecitorio sarà addobbata con le bandiere nazionali e con i gonfaloni municipali delle città decorate con medaglia d'oro durante le guerre sostenute per l'unità d'Italia e la Resistenza.

Il nuovo spettacolo del «Theatre du Soleil» messo in scena a Parigi

ARLECCHINO VIENE DAL TERZO MONDO

In un vecchio arsenale in disuso le maschere della commedia dell'arte realizzano un apologo sul nostro tempo, il cui filo conduttore sono le vicissitudini quotidiane dell'ingrato Abdallah - La pruderie e le lottizzazioni dello speculatore Pantalone - Le rivolte degli operai e gli inizi della «età dell'oro» - Due anni di lavoro per la preparazione dell'opera sotto la guida di Ariane Mnouchkine - La rappresentazione a Venezia

Dal nostro inviato

PARIGI, *marzo*

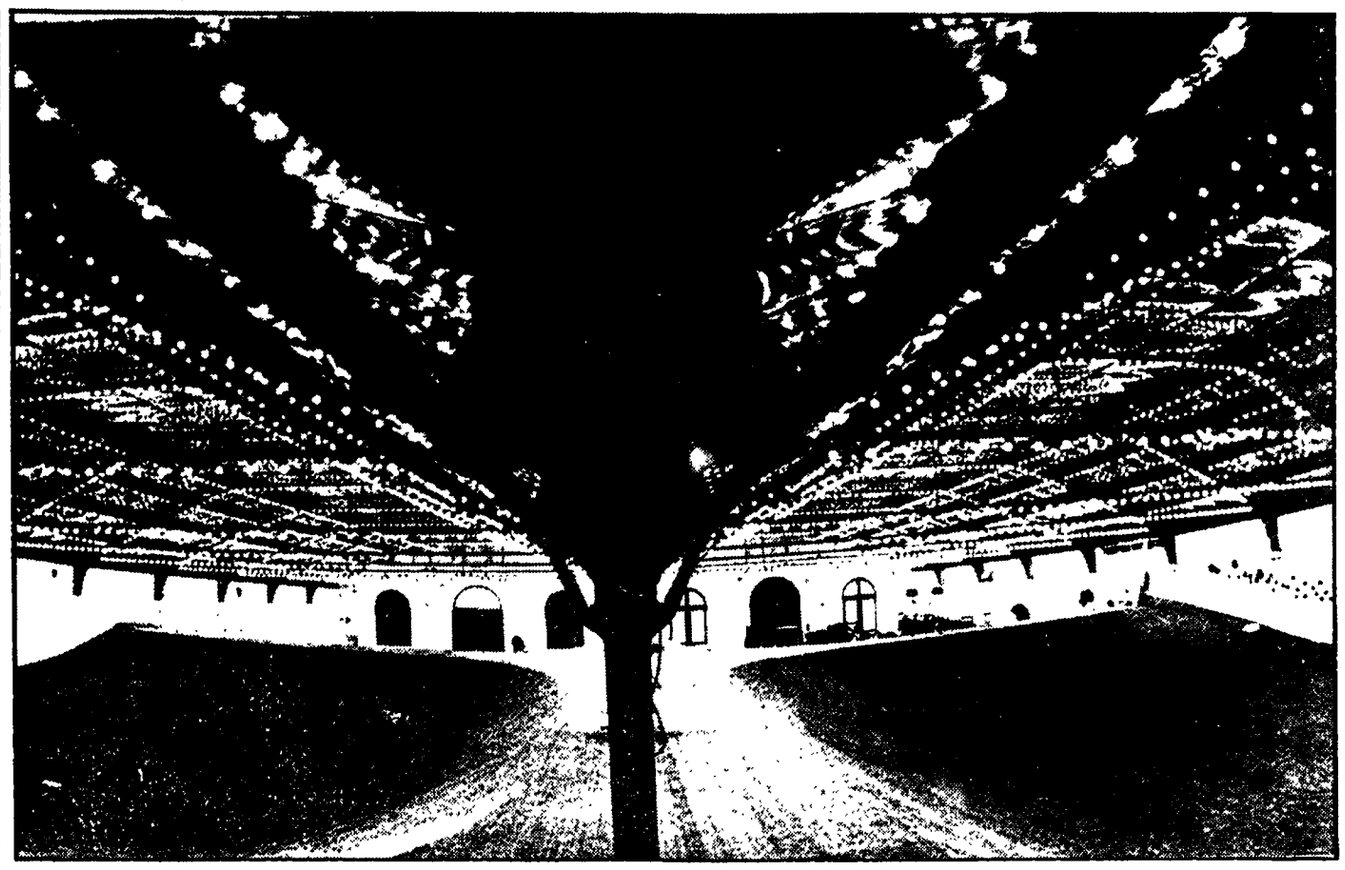
Il nuovo spettacolo di Ariane Mnouchkine e del Theatre du Soleil è andato finalmente in scena alla Cartoucherie; i suoi artefici ci hanno lavorato, in una specie di semi-clandestinità, per circa due anni (durante i quali non hanno nemmeno preso la paga) tenendo celato persino il titolo, che finalmente si è fissato sulla formulazione seguente: L'age d'or (première ébauche), cioè L'età d'oro (primo abbozzo, prima stesura). Il sottotitolo indica che si tratta di un testo «in progress», che subirà modifiche anche profonde nel corso dei prossimi mesi e dei prossimi anni, se tanto dureranno le ragioni della sua esistenza. A Venezia, alla nuova Biennale di questo anno, L'age d'or, che verrà dato all'aperto, secondo quanto ci ha detto Ariane Mnouchkine, dovrà necessariamente subire delle trasformazioni radicali, non foss'altro per il luogo scenico che sarà assai differente da questo parigino della Cartoucherie.

Un po' clandestino è stato anche l'inizio delle repliche: non si è avuta nessuna «prima» ufficiale, nessuna soirée pour la presse, la critica ci sta andando alla spicciolata, e le recensioni escono dunque scaglionate su quotidiani e riviste. Critica che si dimostra particolarmente divisa, su questo spettacolo: si va, ad esempio, dalle affermazioni esultanti di un Guy Dumour sul Nouvel Observateur, che parla di discrezione e di humour esemplari e di momenti di emozione tanto più intensi in quanto vi prendono nel bel mezzo della risata, a Léonardini sull'Humanité, che forse con troppa durezza invita il Théâtre du Soleil ad avere meno muscoli e più vertebre, intendendo alludere alla forma acrobatica e muscolare, appunto, della esibizione degli attori, che sovrasta la presenza di contenuti certi e forti.

Quanto al pubblico, ce n'è sempre tanto alla Cartoucherie, tutte le sere che vi si recita. Almeno cinquecento persone si affollano nella prima sala, che fa da foyer, dove una rozza buvette vende bibite e panini. La cosa curiosa è che a venderli, questi beveraggi e questi stilaini, sono gli stessi attori, truccati e vestiti, che vi accolgono con un bel sorriso e vi predispongono amabilmente allo spettacolo. Il quale spettacolo — rompendo tutti gli usi e le consuetudini teatrali basati sull'illusione — incomincia all'improvviso con la voce di un attore che chiama il pubblico ai piedi di un alto «treteau», di un palcoscenico ligneo, e incomincia a dire della favola che sta incominciando.

Finito il prologo, nel quale si parla di peste scoppiata a Napoli (è l'epidemia di colera), la gente si precipita dentro la seconda sala, quella vera e propria dello spettacolo, e si trova dinanzi ad uno dei più impensabili spazi teatrali che mai si siano visti. Tutta l'area del grande capannone dell'arsenale militare ora in disuso e a servizio, ora, del Théâtre du Soleil è occupata da quattro grandi dune, quattro vasche, quattro crateri, chiamiamoli come vogliamo, sui quali è distesa una gigantesca «moquette». Gli spettatori si siedono su questo enorme tappeto nella parte più elevata del cratere, mentre gli attori reciteranno in quella più bassa. E', insomma, quella che si offre qui, una specie di arena da teatro greco primitivo, non più in terra, ma in soffice e morbida superficie. Perché quattro, di queste vasche? Perché lo spettacolo vi emigra di volta in volta, portando seco gli attori e il pubblico, che, finita una scena o una sequenza di scene, si alza e passa nel cratere a fianco. Così per sei volte di seguito, e ogni spostamento fa praticamente da intervallo, perché il pubblico impiega una decina di minuti ad effettuarlo.

L'«environnement» è dunque singolare, ma anche suntuoso. Infatti, migliaia di lampadine sono disseminate lungo le nervature della struttura in perfetto stile liberty del capannone; e si riflettono nelle lucenti superfici di rame di centinaia e centinaia di lastre applicate allo interno del grande tetto. Anche gli «spettatori» vi si riflettono, come gli attori: è quasi un gioco di specchi che giocosamente prepara al coinvolgimento.



PARIGI — Lo spazio scenico dello spettacolo «L'age d'or» allestito alla Cartoucherie

L'age d'or è stato allestito con due anni di prove, più o meno, secondo il metodo caro ad Ariane Mnouchkine, dell'improvvisazione. Avendo rinunciato a continuare la loro indagine nell'«altra» storia della rivoluzione francese, la storia popolare (di qui le ambientazioni nella foire di 1789 e nel club giacobino di 1793), gli attori e la regista si sono proposti di realizzare una favola o una serie di piccole favole sul nostro tempo, partendo dalla ipotesi che esso venga rappresentato come se fosse visto dall'anno duemila. Dalla vita quotidiana di oggi; non dai grandi fatti storici contemporanei, ma proprio dagli accadimenti «senza storia» in cui ci troviamo immersi d'insegnamento brechtiano qui è evidente) l'improvvisazione degli interpreti ha dovuto trarre momenti significanti, episodi tipici, personaggi emblematici, con un lavoro analitico intenso, oscuro, lento. Il lavoro collettivo si è sviluppato dunque sulla direttrice della improvvisazione creativa, per lunghi mesi; e a leggere quel che ne dicono gli attori sull'ultimo numero di Travail theatral, *c'è da sudare con loro per la fatica sostenuta in questa estenuante ricerca.*

Poi questa ricerca si è coagulata intorno ad un certo numero di scene, costruite tutte partendo da una situazione reale, ma abbandonandone poi i contorni «realistici» per farne esaltare i significati umani, politici e teatrali in una dimensione astratta, e universale.

Strumento fondamentale di tale lavoro di astrazione e al tempo stesso di concretezza scenica è stata la maschera della Commedia dell'arte. Nelle loro improvvisazioni gli attori hanno riscoperto le enormi possibilità espressive della maschera come «equivalente universale», come «segno» del personaggio che assomma in sé, senza prestarsi alla identificazione con lo attore, tutte le caratteristiche di tutti gli uomini tutti a sua immagine e somiglianza. I eccellenti conoscitori della Commedia dell'arte, i francesi ci insegnano ancora qualcosa sull'uso contemporaneo di questo «segno», memori della Comedie italienne e di Molière che imparò a prendere i suoi «valets» dalla commedia all'improvviso di origine italiana.

La classificazione sociale delle maschere, qui, è quella dettata dalla loro storia: Pantalone sarà il ricco capitalista, proprietario d'industrie; Arlecchino sarà il suo servo, e un servo in genere, uno sfruttato sottoproletario, uno del terzo mondo che viene a vivere in Francia, a cercar lavoro. La maschera di Arlecchino è messa qui da Abdallah, operaio edile algerino, immigrato. E così via.

Questo Abdallah è un po' il leit-motif dell'Age d'or, lo ritroviamo in tre o quattro delle piccole storie presentate: i rapporti col padrone, i rapporti con gli altri immigrati, i suoi sforzi per cercarsi un letto (ed è bellissima la scena in cui entra nel dormitorio dove giacciono ora parecchi connazionali — ma l'attore è completamente solo! — e per trovare un piccolo spazio dove prender riposo, è costretto a camminare sulle mani, con un gesto tipico di Arlecchino in veste di clazzo). Ci sono anche alcuni quadri «facili», come quello sulla tv e sulla droga, divertente ma superficiale; o quello, invece, assai bello, dei due innamorati che si incontrano in un bosco, nella notte lunare, e stanno finalmente, dopo tante traversuzioni, per amarsi, quando arrivano tre capitalisti, capeggiati da Pantalone, i quali esaltano la bellezza del nuovo ma per prevederne il disboscamento e la lottizzazione; e poi gridando allo scandalo quando vedono i due giovani nudi, e li fanno fuggire morditi.

Tutto questo è raccontato, naturalmente, facendo ricorso solo all'arte mimica, in cui questi attori sono bravissimi. Anche nel finale non c'è nulla in scena (cioè sul lato più basso del cratere, ricordiamolo) esso racconta della morte dell'arabo che cade dalla cima di un'altissima scala, e della rivolta degli operai che costringono i capitalisti a cercare scampo su gradini di terio infissi nella parete bianca di una delle quattro vasche, immagine folgorante perché cala il buio, e fasci di luce dei proiettori si fissano su di loro, su loro corpi tutti tesi nello sforzo inane di arrampicarsi su quel muro, e rimangono immobili come immondi insetti, animali repellenti da schiacciare. Poi il buio si fa totale, e contemporaneamente da fuori si accendono i grandi riflettori che inondano lo stanzone di una luce bianchissima, diurna. E' l'age d'or che incomincia. La utopia si insedia nella Cartoucherie, ma i suoi contorni sono sfumati, allo stato di accenno: l'importante è la lotta.

Questa è la «première ébauche», il primo abbozzo di uno spettacolo «in fieri» sul quale, tuttavia, messe in risalto le cose eccellenti che contiene, la bravura degli interpreti (Lucia Bensasson, Philippe Caubere, Anne Demeuer, Josephine Derenne, Myrena Donzenac, Nicole Felix, Mario Gonzales, Philippe Hottier, Françoise Jomet, Marie Lombard, Clemence Massart, Jean Claude Penchenat, A'ain Salomon, Nicolas Serreau, Jonathan Sutton, Dominique Valentin), la bellezza dei costumi e delle maschere create da Erhard Stieler), non si può sottacere che esso rivela una sonolare sproporzione tra i mezzi usati, il loro possesso da parte degli attori (la Commedia dell'arte, l'arte del clown, il teatro di strada), l'impianto scenico, e i risultati un po' deludenti della favola, così frammentaria, o troppo generica o troppo consueta (gli amici bianchi, lo sfruttamento del terzo mondo agli immigrati, ecc.) o anche troppo banale (la tv e la droga). Personalmente crediamo che siamo ancora al di qua di un esito che risolva in unità la ricerca estetica sulla quale il gruppo ha fatto indubbiamente dei passi avanti rispetto, ad esempio, ai Clowns di alcuni anni fa; con la ricerca espressiva di un chiaro contenuto politico: la classe operaia vi è assente, tutto sommato, assente come tale.

Speriamo dunque di vedere a Venezia un'Age d'or abbastanza diversa e comunque comunque, specie per i giovani, e per i giovani militanti, questo è uno spettacolo non solo che si deve vedere (come accade a Parigi ma che l'organizzazione democratica della sua attività, la sua metodologia di lavoro e quella perché produttiva, anche sul piano professionale. Che esso possa sboccare in un teatro decisamente popolare, è un altro discorso.

Giuseppe De Luca

Una mostra di Luciano Cacciò

Atmosfera e metafora della violenza

«Atmosfera della violenza» è il titolo di una delle opere più limpide e misteriose esposte da Luciano Cacciò nella bella personale a lui testè presso la Galleria «Trimarchi» di Bologna. E' un tutto di luce e d'ombre, di colori lucenti e cupi, che sembrano sommossi, dall'interno ad opera di un tremendo tumulto, proprio come se la violenza, stato o evento non ancora accaduto ma latente nel turgore d'atmosfera, minacciasse di disfare ogni cosa. Luciano Cacciò procede essenzialmente per allusioni, sottili metafore pittoriche suggerenti, di ambiente e di situazione, evitando, anzi, non ponendosi neppure, il problema della descrittività per figure che non siano del sentimento. Un guazzo e insinuante, sotterraneo e si costruisce secondo linee processuali che obbediscono assai più alla logica del sogno proprio della immagine quotidiana, ad una necessità interna al limite irrazionale, come sempre accade quando nell'opera d'arte e di poesia il montare dei sentimenti individuali si fonde senza confondersi con le necessità dichiarative che l'immagine reca in se. Dice assai bene Dario Micacchi nella presentazione che «Luciano Cacciò, con la sua ispirazione lirica, va per la sua strada che è un tentativo di stare nel grembo della pittura, là dove si aderano terra e cielo, noti e cadute, grandi dedizioni e spiccamenti con ferite, là dove nello stesso istante, può stringere la mano alla fanciullezza e alla morte». E' un modo giusto di sottolineare il modo specifico dell'arte di raggiungere chiarezza attraverso passioni misteriose, inconducibili ad unità soltanto laddove emerge quel che diciamo il «personaggio», con tutte le sue oscurità e le sue contraddizioni di vita e di senso. Cacciò, vorrei dire, procede per racconti: come tutti coloro che han qualcosa da dire e non si chiudono nel loro dire prezziosismi tecnici ma son racconti quelli che qui si dispiegano, non di cose di oggetti o di situazioni determinate o determinabili, ma narrazioni splendidamente ambigue, inafferrate e inquietanti così come inafferrato e inquietante è il senso e il senso della «grande ala» che vola e discopre insieme tensioni improvvise di atmosfera e vertice di sentimenti, messi allo scoperto oppure dentro il stupore. Al confronto delle opere di qualche tempo fa di cui a Bologna sono esposti alcuni esempi, si può riscontrare un ispessimento di quest'stupore, non più affidato all'intreccio di brani scelti e appoggiati ma ormai portati a far corpo con il flusso drammatico — di un dramma della fantasia condannata a raccontare se stessa — che monta implacabile nel fondo d'azzurri inquietanti, di verde che intristisce, di gialli e di bruni colmi di stranita malinconia. Non a caso, o credo, può cogliersi in uno dei dipinti più suggestivi di Cacciò il richiamo ai fantasmi eroici di Osvaldo Licini, a quel suo mondo impraticabile per chi non sappia uscire dagli schemi delle forme buone o della assoluta informalità, ma ricco di suggerimenti, di allusioni, di parole per coloro che sappia entrare con esso in consonanza. Forse Luciano Cacciò, con i suoi dipinti su se stesso, con quello scavare più in profondità che non dilatare in superficie la propria immagine, tende a una totalità che per non escludere il rapporto con gli altri, deve affondare le proprie radici nella più laceratissima, più umiliata e risentita. Questo è l'approdo o la dannazione di chi vuole aprirsi al mondo — come dice Micacchi — con i mezzi della pittura e della immaginazione, di quella immaginazione che non avendo preso potere, deve tentare di raccontare se stessa, le proprie sensazioni e le proprie meraviglie e soprattutto a produrre lacerazioni, presenze, qualcosa, a volte, non certa ma che potrebbe essere se, soltanto, l'artista potesse dare una voce per opporsi, a una inattaccabile sempre, della violenza invece di essere costretto a registrarla. Magari poeticamente.

Arturo Lazzari

Un film documentario del regista Marco Bellocchio

I matti da slegare

Con questo titolo si presenta una delle due parti dell'inchiesta dedicata ai problemi dell'esclusione sociale - La ricostruzione di alcune vicende personali - Cosa fa la amministrazione provinciale di Parma per il superamento delle istituzioni manicomiali

Sotto il titolo di *Nessuno o tutti* Marco Bellocchio in collaborazione con Silvano Agosti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia presenta alcuni dei temi generali del cinema della esclusione: è questa una produzione nuova per la cultura cinematografica dominante, che sfugge ai tradizionali canali di commercializzazione e di consumo e si inserisce con incisiva presenza nel dibattito in corso sul ruolo e la funzione degli istituti assistenziali. L'utilizzazione dell'inchiesta e del reportage come metodo di lavoro per raccogliere il materiale, le testimonianze ed analizzarne assieme ai protagonisti il contenuto psicologico e politico intende far fronte alla esigenza di smascherare i meccanismi di strutturamento economico a fini speculativi, della rete assistenziale e al compito di fornire allo spettatore, che si sente impegnato in prima persona nell'analisi delle responsabilità individuali e collettive, punti di riferimento per una approfondita analisi politica del fenomeno.

Il film-inchiesta, presentato in anteprima al cinema Ducale di Parma qualche tempo fa e diviso in due parti che portano i sottotitoli: *Tre Storie* e *Matti da slegare*; esso documenta, tra l'altro, gli sforzi che l'Amministrazione provinciale di Parma sta compiendo sia nel settore della assistenza psichiatrica sia in quello dell'assistenza ai minori, per superare le istituzioni manicomiali ed inserire gli «esclusi» nell'ambiente sociale.

Il film ha una rilevanza sociale notevole per una serie di ragioni che cercheremo di sintetizzare brevemente. Anzitutto esso sfugge alla retorica paternalistica e filantropica di cui è piena la cultura italiana, soprattutto nel campo degli interventi assistenziali. Questa retorica ha svolto sempre la funzione di occultamento delle connessioni esistenti tra ambiente sociale ed esclusione e quindi ha evitato di individuare nella struttura sociale di classe e nella organizzazione capitalistica del lavoro le radici dei fenomeni di emarginazione sociale.

Per Bellocchio l'esclusione e l'internamento negli istituti assistenziali non sono al loro fondo, l'esito di una disgraziata avventura individuale, bensì sono storicamente iscritti nella struttura sociale del Paese e rispondono a una logica di controllo burocratico dei bisogni, e in ultima analisi, di repressione, che si attua anche mediante una proposta di «manicomializzazione».

La tecnica di indagine filmica, che il gruppo di lavoro maneggia con abilità ed intelligenza ricostruisce infatti alcuni «casi», andando a cogliere nell'esperienza di vita trascorsa, nelle condizioni di disgregazione psicologica della famiglia di appartenenza, nella situazione di rottura dei legami, di integrazione sociale dei gruppi, generati dall'emigrazione forzata, dalla scarsezza di strumenti di sopravvivenza materiale e culturale, i fattori su cui più tardi si innesta il processo di espulsione dalla famiglia, dalla scuola, dalla collettività.

In questa operazione di ricostruzione e di ricomposizione delle storie individuali il *film mette a nudo, con modalità emotivamente coinvolgenti*, la natura delle sofferenze a cui vengono esposti un numero crescente di giovani e di bambini, dissacra, penetrando entro le mura degli istituti, quell'atmosfera di pocrisia e di perbenismo a cui si ispira l'atteggiamento dei gruppi borghesi dominanti e del loro personale politico, riporta alla luce le spaventose condizioni di arretratezza generale e di sfacelo che caratterizza la gestione degli istituti di assistenza, documenta infine la funzione di controllo del comportamento sociale deviante che svolgono questi organismi caritatevoli, prevalentemente privati e clericali.

Il film-inchiesta tocca qui uno dei temi nodali di tutto il discorso sull'assistenza: lo essere cioè il sistema assistenziale italiano basato su una legislazione ottocentesca e fascista la quale persegue obiettivi di punizione e di espiazione e non di riabilitazione e di risocializzazione; l'avere favorito esso lo sviluppo incontrollato di una miriade di enti inutili dalle cui maglie il cittadino una volta entrato non riesce più a venir fuori.

«Cinquemila istituti; per duecentomila ragazzi: emarginati, novantuno manicomi, per centosettantamila internati...», così incomincia l'inchiesta e noi potremmo proseguire affermando che questa popolazione emarginata e costituita dai figli della classe operaia e del sottoproletariato urbano e rurale, da lavoratori disoccupati, da pensionati che vivono con pensioni di fame, da infortunati, non più riabilitati, ed inseriti, e via di seguito.

Ma il film, a nostro modo di vedere, merita un'attenzione maggiore anche perché attraverso la documentazione e l'analisi di storie individuali, di «casi» particolari, opera un tentativo di costruzione della storia di tutto il movimento che si è formato in questi anni attorno al problema centrale della lotta contro le istituzioni della segregazione, esponendone i limiti e le contraddizioni.

La fraseologia pseudo rivoluzionaria di Angelo, protagonista di una vicenda personale inquietante, riflette una fase dello sviluppo del movimento antipsichiatrico che, investendo di significati magici e rivoluzionari le parole, preconizzava il superamento degli istituti assistenziali, e la eliminazione delle condizioni di vita sub-umane solo con lo avvento della rivoluzione. Questa frattura tra le parole, il linguaggio e le cose, la realtà cruda del mondo circostante, ha sempre prodotto velleitarismi, rivoluzionari, scissioni emozionali e conseguentemente istiliti, attacchi contro lo stesso movimento operaio e le sue organizzazioni: Angelo dunque con il suo comportamento fragile, immaturo e un esempio tipico di questo modo individualistico di combattere contro l'ingiustizia ed i soprusi, riflette l'immagine dell'eroe romantico e dell'ideale rattolico i quali, delegano a forze esterne la soluzione di problemi, interni e sociali.

Ad esso si contrappone lo atteggiamento di Marco più integrato nella realtà sociale circostante, alla ricerca tenace di strumenti di sopravvivenza professionale ed interpersonale, più amalgamato con la fabbrica, con le esperienze della classe operaia. Anche questa sua posizione riflette una fase di sviluppo del movimento antipsichiatrico che nel collegamento con la classe operaia e le sue istituzioni individua il modo più efficace di lottare contro i «manicomi» e gli istituti.

Nessuno o tutti va dunque dibattuto all'interno di questa ottica culturale, dove la persistenza di forti legami con le problematiche psicologiche individuali e di serio ostacolo all'avvio e concretizzazione di forme di emancipazione che abbiano come sbocco l'integrazione nella dimensione umana e sociale del collettivo.

Molto spesso i personaggi rimangono intrappolati dalle proprie vicende, drammatiche e sconvolgenti, ed esprimono un bisogno, che a volte sconfina nel «compiacimento», di comunicare le loro esperienze. Non è facile far emergere attraverso un film questi contorti sentimenti di amore e di odio, di liberazione e di carcerazione, di isolamento e di appartenenza, di bisogno di autostima, e di sfiducia negli altri, l'essere riuscito senza ricorrere all'arte tradizionale della recitazione raccogliendo e osservando gli stati affettivi ed emotivi di chi è alle prese con il problema del proprio recupero ed movimento sociale e anche uno dei grandi meriti di questo gruppo di lavoro. Infine ci sembra di poter affermare che la presenza della classe operaia organizzata e delle amministrazioni democratiche e popolari segna l'inizio di un discorso nuovo organicamente collegato con gli interessi generali che il movimento operaio porta avanti, su problemi della formazione delle nuove generazioni e della riabilitazione sociale degli e marginati

Franco Solmi