Dal « Dizionario del movimento operaio italiano »

Il marxismo di Labriola

« Manca all'Italia un secolo di scienza e di esperienza degli altri paesi. Bisogna colmare questa lacuna »

Esce in questi giorni, pubblicato dagli Editori Riuniti, il terzo volume del « Dizionario biografico del movimento operaio italiano », a cura di Franco Andreucci e Tommaso Detti. I brani che seguono sono tratti dalla voce « Antonio Labriola » curata da Eugenio Garin.

(...) L'ultimo decennio del secolo, così drammatico in Italia, è il più fecondo per Labriola sia sul piano teorico che su quello della milizia politica, né senza questa può intendersi il suo maturare dottrinale (« i saggi sulla concezione materialistica della storia — è stato osservato da E. Ragionieri — risultano assolutamente incomprensibili se non sono considerati come il punto d'approdo delle sue esperienze politiche »). Nel '90 comincia quel carteggio con Engels, continuato fino alla morte di Engels nel '95, che è di tanto rilievo per lo svolgimento del marxismo italiano. Oltre che con Turati, entra in relazione con tutti i dirigenti del socialismo internazionale (Kautsky, Liebknecht, Adler, Bebel, Ellenbogen, Lafargue); collabora con le principali riviste socialiste tedesche. Il suo spirito mordente ma acutissimo, le critiche spietate unite a una ironia distaccata e quasi disumana, gli scatti, se hanno poi alimentato critiche a non finire e giudizi non illuminati, resero particolarmente efficaci le sue lettere, facendone spesso, oltreché dei contributi teorici fondamentali, degli interventi politici importanti.

Dissensi con Turati

I dissensi da Turati si manifestarono molto presto, e si fecero acuti quando, trasformatasi la rivista *Cuore e critica* in *Critica sociale*, Turati ne assunse la direzione, per farla « diventare più vivamente un organo nostro, — scrive a Labriola l'8 dicembre 1890, — vo' dire del socialismo scientifico italiano, e aiutare a quella affermazione e specificazione del partito che è nei nostri voti comuni », ma tutto questo « senza fargli perdere quel carattere largo eclettico, che è ora una delle sue forze ». Proprio quello che Labriola non voleva, quando (18 gennaio 91) rispondeva a Turati: « voi volete rendere simpatico il socialismo; Dio vi aiuti in tale filantropica impresa. In quanto a me i borghesi li credo buoni soltanto a farsi impiccare. Non avrò la fortuna d'impiccarli io, ma non voglio nemmeno contribuire a dilazionarne l'impiccagione ». Proprio allora, nel confronto con Turati, Labriola esaspera la sua posizione: « la linea assoluta del socialismo la intendo quanto voi, e direi quasi più di voi, perché ho il temperamento degli uomini estremi, e non sono né positivista né evoluzionista ». Né è a caso che il 31 dicembre del '90 aveva fatto a Turati una dura professione di fede: « M'è costata non poca fatica di diventare socialista — ho dovuto vincere non poche difficoltà, e son disposto a molti sacrifizii. Ma non al sacrifizio di diventare istrumento di politicanti di nessun valore, e di ragazzi inconcludenti. I socialisti devono essere innanzi tutto democratici, parlar chiaro, apertamente, e in pubblico, cessando d'esser giacobinelli e politicanti ».

Con questo stato d'animo collabora « indirettamente » alla preparazione del congresso di Genova del '92 per la formazione del Partito dei lavoratori italiani: soprattutto critica, a volte anche aspramente, le posizioni di Turati, o che attribuisce a Turati. Teme « la vecchia canzone bakuniniana » che si risolve nel mettere assieme « una combriccola di spostati della borghesia », sostiene che « il *partito operaio* si deve venire costituendo per l'azione spontanea dei lavoratori messi in opposizione col capitalismo dalle stesse condizioni di fatto, e dalla propaganda condotta con oculatezza »; rifiuta ogni dottrinarismo positivistico (« la nuova generazione non conosce che i positivisti, che sono per me i rappresentanti della degenerazione cretina di tipo borghese »).

Ben consapevole della necessità della « fusione fra coscienza socialista e movimento operaio », è anche profondamente convinto che mancavano ancora i presupposti per la nascita del partito politico, com'egli lo voleva. E scriveva a Turati: « Andare a un congresso per aver l'aria del conferenziere o del dottrinario non mi va. Il concetto che il partito socialista è un partito politico non si fa entrare nella mente degli operai con un ordine del giorno. E' faccenda di esperienza, di tattica, di educazione e d'istruzione, e perciò di tempo ». Era fatale che Turati attribuisse il « pessimismo » di Labriola all'atteggiamento dell'« intellettuale » distaccato, come era fatale che Labriola si sentisse sempre più lontano dalla tattica politica di Turati e dalla sua sostanziale svalutazione della teoria (« manca il filo conduttore — gli scriveva — e manca il processo dell'esperienza continuata »). Così dopo il congresso di Genova (14-15 agosto 1892) la divergenza fra il « professore » e Turati viene accentuandosi sempre di più. Labriola medesimo contribuiva, con le sue affermazioni, a dar credito all'immagine del « filosofo del socialismo », magari del « marxista rigoroso » (*strikter Marxist*) di cui Engels parlava, ma staccato dall'azione politica. Proprio a Engels scriveva, a proposito del congresso di Genova: « La azione pratica in Italia non è possibile. Bisogna scrivere libri per istruire quelli che vogliono farla da maestri. Manca all'Italia un secolo di scienza e di esperienza degli altri paesi. Bisogna colmare questa lacuna ».

(...) Labriola come risulta da un articolo sulla *Leipziger Volkszeitung* del 7 maggio 1895, partiva dall'idea ben ferma che « non si possono saltare i periodi di sviluppo » anche se « le circostanze possono comunque accelerare »; che « le circostanze favorevoli non dipendono dalla buona volontà dei socialisti, siano essi maturi o arcimaturi, ma dallo sviluppo del proletariato »; che « è molto più difficile conoscere e comprendere i proletari, che stuzzicarli e volerli istruire moralisticamente con delle idee »; che «la storia è molto paziente». Alieno da ogni dogmatismo, dalle definizioni astratte, da ogni scolasticizzazione del marxismo, ma fedele a una costante meditazione dei testi di Marx e di Engels; convinto insieme che « il nocciolo primo di ogni filosofare è sempre il *socratismo*, ossia la virtuosità generativa dei concetti », e che il marxismo è un « filo conduttore », e « non una chiesa, ... una setta in cui occorra il dogma e la formula fissa » Labriola insiste costantemente nello sforzo di presentare il marxismo, ossia la *filosofia della praxis*, come una concezione filosofica autonoma.

Un giudizio di Gramsci

Riconosceva Gramsci che « Labriola, affermando che la filosofia della prassi è indipendente da ogni altra corrente filosofica, ... è il solo che abbia cercato di costruire scientificamente la filosofia della prassi ». Ed era, per Labriola, « materialistica » («come *filosofia della vita* e non delle parvenze ideologiche di questa ») e storicistica: « Il materialismo storico, ossia la *filosofia della praxis*, in quanto investe tutto l'uomo storico e sociale, come mette termine ad ogni forma di idealismo, che considera le cose empiricamente esistenti qual riflesso, riproduzione, imitazione, esempio, conseguenza o come altro dicasi, d'un pensiero, come che siasi, presupposto, così è la fine del materialismo naturalistico... La rivoluzione intellettuale, che ha condotto a considerare come assolutamente obiettivi i processi della storia umana, è coeva e rispondente a quell'altra rivoluzione intellettuale, che è riuscita a *storicizzare* la natura fisica. Questa non è più, per alcun uomo pensante, un fatto che non fu mai in *fieri*, un *avvenuto* che non è mai *divenuto*, un eterno stante che non procede, e molto meno il *creato* d'una volta sola, che non sia la *creazione* di continuo in atto ».

La *filosofia della prassi* che Labriola elaborava, era sforzo di « addentrarsi direttamente nelle cose », comprensione della « lezione delle cose », « obiettiva considerazione delle cose », consapevolezza che « le idee non cascano dal cielo », e che il pensiero non è se non « il cosciente e sistematico completamento dell'esperienza », ossia « il riflesso e la elaborazione mentale delle cose e dei processi che nascono e si svolgono, o fuori della volontà nostra, o per opera della nostra attività ».

La sua filosofia della storia consisteva nel raggiungere « la struttura sottostante », ma anche nel capire che « la sottostante struttura economica, che determina tutto il resto, non è un semplice meccanismo, dal quale saltino fuori a guisa di immediati effetti automatici e macchinali, istituzioni e leggi, e costumi, e pensieri, e sentimenti, e ideologie », perché, « da quel sostrato a tutto il resto, il processo di derivazione e di mediazione è assai complicato, spesso sottile e tortuoso, non sempre decifrabile ». *Dura* logica delle cose, che non mutano a capriccio, secondo i nostri ideali fantasmi: ecco quello che ci fa trovare una veduta scientifica della storia: « La storia è il processo, non arbitrario, ma necessario e normale, degli uomini in quanto si sviluppano, e si sviluppano in quanto socialmente esperimentano, ed esperimentano in quanto perfezionano e raffinano il lavoro ».

Ma non per questo storia a disegno: « La nostra dottrina non pretende di essere la visione intellettuale di un gran piano a disegno ». Tre aspetti del marxismo, Labriola sottolinea: 1. che il marxismo è una « tendenza filosofica » che si esprime in una « veduta generale della vita e del mondo »; 2. che è una « critica dell'economia » politica, in quanto questa rappresenta non un eterno ordine naturale ma « una determinata fase storica », che la borghesia assolutizzò, e che il « comunismo critico » ha relativizzato storicizzandola; 3. che è una « interpretazione della politica, e soprattutto di quella che occorre e giova alla direzione del movimento operaio verso il socialismo ».

Eugenio Garin

Nell'uso violento del colore e nella tensione grafica la ricerca di una comunicazione visiva in grado di trasmettere l'angoscia degli individui al cospetto della « modernità » - L'esperienza di una pittura che ha precedenti in Van Gogh, Gauguin e Munch

La mostra degli espressionisti tedeschi a Roma

Cercavano l'uomo oltre la società

Nella foto, da sinistra:
Emil Nolde:
« Uomini adirati », 1913
Erich Heckel:
« Ragazza sdraiata », 1909
Ludwig Kirchner:
« Scuola di ballo », 1914

ROMA — *Fino all'8 dicembre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea presenta i pittori e incisori espressionisti tedeschi del gruppo « Die Brucke »: 75 dipinti e 103 opere grafiche (xilografie, litografie, acqueforti, puntesecche) di Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Otto Mueller (1874-1930), Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955) e Karl Schmidt-Rottluff. Ci sono state altre grosse mostre dell'espressionismo tedesco in Italia: alla Biennale di Venezia, nel 1952; al Museo Civico di Torino, nel 1954; a Palazzo Strozzi a Firenze, per il Maggio Musicale (e si trattò dell'analisi più esauriente dell'espressionismo in tutta la sua complessità e con i continui ritorni), nel 1964; a Roma e a Milano nel 1967; e ancora a Roma, per la grafica, a Palazzo Barberini, nel 1970.*

Ma la mostra attuale è due volte importante: perché cade in un momento tragico che vede la società e la cultura tedesche al centro dell'interesse angoscioso dell'Europa; e perché motivi sempre più condizionanti di conservazione e di altissimi costi di assicurazione delle opere rendono sempre più difficile l'organizzazione di rassegne dove ci siano tutte le opere essenziali alla documentazione e alla rivisitazione critica.

E anche qui, purtroppo, mancano le straordinarie «scene di strade berlinesi » che sono le immagini di maggior panico e di più feroce critica sociale dipinte da Kirchner, e mancano alcuni dipinti « religiosi » di Nolde che sono immagini terribili nei quali una pittura violentissima di maschere, tra misticismo e erotismo, tocca uno dei più tenebrosi e sconvolgenti vertici dell'irrazionalismo contemporaneo con un fulgore come sanguinante del negativo. Il catalogo, che riproduce tutte le opere esposte, è ben curato ma con una presentazione un po' troppo tranquilla da Wolf-Dieter Dube.

Il gruppo « Die Brucke » (Il Ponte) fu fondato nel 1905, a Dresda, da Kirchner, Heckel, Schmidt Rottluff e Bleyl che erano quattro giovani studenti di architettura. Nel 1906 si aggregano Nolde e Pechstein, nel 1910 Mueller. Nolde esce dal gruppo nel 1907 e Bleyl nel 1909. Nel 1906 si unirono anche lo svizzero Amiet e il finlandese Gallén-Kallela. Dopo la mostra del 1907 anche l'olandese Kees Van Dongen che veniva dalla coeva esperienza francese dei Fauves.

Si è molto discusso, per le tante affinità nell'uso violento, rivoluzionario del colore, che tende a conservare e a fare esplodere il nucleo germinale dell'emozione, se gli espressionisti della « Brucke » avessero visto i quadri dei Fauves. La cosa è controversa ma c'è un punto discriminante: i Fauves usano il colore per un'intensa costruzione e organizzazione atmosferica del visibile e secondo quella « gioia di vivere » di Matisse che fu un sentimento guida; gli espressionisti usano il colore in funzione psicologica profonda, per l'espressione di uno «spasmodico grido » (il « geballter Schrei ») nella ansiosa, inappagata ricerca di una dimensione umana di vita.

Tra le letture preferite furono Whitmann e Nietzsche. E ci furono anche stretti rapporti della « Brucke » con « Il Cavaliere Azzurro » di Marc e Kandinski (che stampa « Della spiritualità dell'arte » nel 1912). Nel 1911 i pittori della « Brucke » si trasferirono quasi tutti a Berlino. Il gruppo, che ebbe dei soci sottoscrittori che ricevevano un almanacco annuale con opere grafiche originali, si sciolse nel 1913 e il pretesto fu il disaccordo su una « cronaca della Brucke » che era stata scritta da Kirchner animatore intellettuale di molte iniziative. Dopo lo scioglimento del gruppo ciascuno continuò a dipingere in modo espressionista, mentre l'espressionismo valicava i confini della Germania e le esperienze pittoriche e grafiche si immettevano in una vasta e complessa ricerca che coinvolgeva, in Europa, la musica, la letteratura, il teatro, l'architettura e il film.

La grande guerra imperialista fu un terribile vaglio per gli espressionisti della « Brucke ». Al loro esordio avevano infranto un clima artistico accademico-romantico-impressionista fatto da Bocklin, Stuck, Lenbach, Menzel, Leibl, Corinth, Liebermann e Slevogt. La loro appassionata e ansiosa rivendicazione, unitariamente per il mondo dell'uomo e per quello della pittura, che non si potessero sopprimere le forze della natura e dei sensi umani colpì una società tedesca dominata dal crescente potere delle concentrazioni economiche e industriali e dall'onnipresenza della casta dei militari (furono gli anni della costruzione della grande flotta tedesca e della lenta preparazione alla guerra); una società tedesca dalle feroci divisioni di classe e dove una modernizzazione tecnologico-industriale avanzava sulla pelle della classe operaia e senza contropartite di sviluppi democratici decisivi nonostante le lotte dei socialisti tedeschi.

Con la guerra l'umanesimo panteista senza precisi caratteri sociali dei pittori della « Brucke » perse il suo carattere di punta: fu sopravanzato dal Dada Bolscevico, dalla « Nuova Oggettività », dalle ricerche espressioniste avanzate di Beckmann e di Kokoschka. Nel 1918, Pechstein e Mueller si ritrovarono accanto a Grosz e a Dix nel « Novembergruppe » che appoggiò la rivoluzione proletaria. Schmidt-Rottluff collaborò a « Action », giornale anarchico, antiborghese di ispirazione socialista. Ma nella pittura il passo fu più corto; nessun pittore della «Brucke» arrivò a fare propria, nel 1919, la posizione estrema di una pittura di lotta che fu di Grosz: « ... l'arte, le arti, gli artisti non valgono un osso ó un capello solo di un operaio che lotta per il proprio pane ».

Per la pittura moderna il grande momento innovatore dei pittori della « Brucke », con la loro volontà di tornare a essere dei primitivi in un'infanzia storica dell'umanità è compreso tra il 1905 e la fine della guerra mondiale (i quadri esposti a Roma sono datati in massima parte a questi anni). Con loro nella pittura tedesca comincia un profondo, radicale sconvolgimento. Entra il colore simbolico, fiammeggiante e psicologico di Van Gogh e di Gauguin; entra la maschera colorata di Ensor che nasconde l'uomo qual è; entra soprattutto lo sconvolgente Munch, pittore dell'amore e della morte, con la sua terribile immagine di un'Europa malata e con la sua affermazione che « ... la natura (non era solo) ciò che è visibile all'occhio ma anche immagini del profondo dell'anima, immagini dietro l'occhio ».

Ed entra la scultura dell'Africa e dell'Oceania (Pechstein e Nolde fecero viaggi nei mari del Sud) con la sua fantastica forza simbolica della volumetria primitiva che chiude, serra potenti energie germinali. Ed entra la grafica e la tipografia tedesca tardo medioevale e rinascimentale e sarà la grafica, in tutte le sue tecniche, sull'esempio di Munch, a costituire il terreno sperimentale di una nuova espressione e comunicazione visiva: un segno colore che porta all'evidenza del piano del foglio di stampa profondità e moti abissali dei sensi, degli stati d'animo e delle idee dell'uomo. Bisogna guardare con molta attenzione questa eccezionale grafica degli espressionisti della « Brucke » perché in essa sono fissate grandi verità sulla condizione esistenziale dell'uomo e perché tali verità sono dette con il linguaggio più diretto ed essenziale (a volte con linguaggio più avanzato che in pittura).

« Vogliamo conquistarci libertà d'azione e di vita »

Nel manifesto della « Brucke » scritto e inciso a xilografia da Kirchner, nel 1906, si legge: « Animati dalla fede nel progresso, in una nuova generazione di creatori e di amatori d'arte, chiamiamo a raccolta la gioventù e, come giovani che recano in sè il futuro, vogliamo conquistarci libertà d'azione e di vita, di fronte alle vecchie forze così difficili da sradicare. Accogliamo tutti coloro che, direttamente e sinceramente, riproducono il loro impulso creativo ». Più tardi sempre Kirchner dirà: « La pittura è l'arte che rappresenta su di un piano un fenomeno sensibile. Il mezzo della pittura è il colore, come fondo e linea. Il pittore trasforma in opera d'arte la concezione sensibile della sua esperienza. Per mezzo di continuo esercizio impara a usare i suoi mezzi. Non ci sono regole fisse per questo. Le regole per l'opera singola si formano durante il lavoro, attraverso la personalità del creatore, la maniera della sua tecnica e l'assunto che si propone. Queste regole si possono cogliere nell'opera compiuta, ma mai si può costruire un'opera sulla base di leggi o modelli ... ».

L'intuizione che le regole dell'opera d'arte non sono antecedenti ad essa, ma si formano durante il lavoro è fondamentale per la poetica espressionista e per la tecnica della pittura e della grafica: una tecnica mobilissima capace di seguire e di penetrare nei più profondi e misteriosi moti dei sensi e dell'animo. E' stata un'intuizione che ha avuto la sua lunga durata dentro l'arte moderna: la ritroviamo, ad esempio, tanto nel gesto dell'« action painting » del nostro dopoguerra quanto nel realismo espressionista di un Guttuso negli anni trenta e quaranta; per non dire delle sempre nuove riproposte espressioniste che quasi sempre vengono, realiste o astratte, laddove una situazione sociale rende la vita insostenibile e l'artista senta necessità di denunciarla poeticamente e politicamente.

Il disagio dell'esistenza di un'intera generazione

C'è, poi, un'altra affermazione preziosa di Nolde per capire l'espressionismo con tutta la sua brutale forza espressiva di deformazione: « ...Ogni artista autentico crea nuovi valori, nuove bellezze, e ne sorgono nuove leggi... Il nuovo e il bello che egli reca, poichè non sono soggetti alle leggi fino allora note vengono definiti "arbitrio" e "licenza"... quando tu percepisci nelle opere d'arte con temporanea mancanza di regole, arbitrio, licenza, rozzezze e brutalità, allora occupati a lungo e minuziosamente proprio di queste opere, e riconoscerai da ultimo che l'arbitrio si trasforma in libertà, le rozzezze in finezze. Quadri tranquilli che abbiano valore sono rari ».

Certo ancora oggi dipinti e grafica degli espressionisti della « Brucke » affascinano perché c'è qualcosa di attuale nella loro assenza di tranquillità, per il disagio dell'esistenza di un'intera generazione che trasmettono, per il panico che si rinnova proprio quando l'uomo della società capitalista cerca di riappropriarsi della natura come di una dimensione perduta della vita e dell'amore. Un rotlo, un nudo, un bosco sono momenti pittorici di una stessa tensione del desiderio, di una stessa privazione di vita, di uno stesso stupore doloroso davanti alla scoperta della propria esistenza e della sua lontananza dalla gioiosa immersione dell'energia umana fra le energie della natura. Il folgorante colore antinaturalistico degli espressionisti è espressione di questa angoscia e di questa scoperta esistenziale: il colore con la sua fiamma unifica nella partecipazione soggetto e oggetto, brucia le convenzioni di una rappresentazione con soggetti e oggetti, con figure e spazio separati, immobili.

Il nudo, in particolare femminile, è figura prediletta degli espressionisti: soffocato in un interno o liberato in spazi aperti di natura, solitario o in comunità, è figura dolente e assai deformata dal vivere ma capace sempre di poderosi slanci di energia. Tra i quadri di Heckel indimenticabili « Ragazza sdraiata » (1909), « Pechstein che dorme » (1910), « Allo stagno nel bosco » (1910), « Giornata cristallina » (1913) che è un'immagine più serena influenzata da Marc e dal cubismo. Tra i quadri di Kirchner, certo il più cosmico e il più terribile degli espressionisti, il più vicino a Van Gogh nell'uso del colore delle terribili passioni umane, stupende tutte le immagini di nudi in interno e in esterno tra « Nudi che giocano sotto l'albero » (1910) a « Scuola di ballo » (1914), i ritratti e gli autoritratti così segnati dal dolore, i paesaggi così segnati dal vuoto e dall'assenza umana, in ispecie quelli urbani e brulicanti (realizzati a forme spinose e taglienti, a blocchi di volumi aspri e chiusi).

Tra i dipinti di Nolde ce ne sono di quelli che generano un turbamento profondo: «Danza intorno al vitello d'oro» (1910), « Il mare III » (1913), « Selvaggi della Nuova Guinea » (1915) e quell'immagine demoniaca di « Uomini adirati » (1913) dove i colori giallo, verde, e viola combinano un effetto pauroso, rivoltante: è un sondaggio inquietante di profonde forze negative e irrazionali che hanno potere distruttivo così come la fiammeggiante, folle danza femminile intorno al biblico vitello d'oro.

Dario Micacchi

Un intervento sui recenti dibattiti televisivi

Le 150 ore non sono la nuova scienza

Si è chiuso in TV il ciclo sugli « Uomini della scienza »: cinque telefilm i cui meriti sono stati ampiamente illustrati e cinque dibattiti in diretta svolti in sedi e città diverse.

La sfida era grossa. Nel settecento comincia un processo di espropriazione delle conoscenze e delle tecnologie produttive. Per collocarle ad un livello più elevato ci si avvale di un gruppo sociale, gli scienziati, che da allora rivendicano una propria autonoma collocazione, si scontrano e si incontrano in vari modi col potere e col principe di turno, strutturano un nuovo sistema di trasmissione delle conoscenze e di utilizzazione della scienza.

Sono passati duecento anni e il problema si pone in termini nuovi, in un quadro di potere mutato, in una società in cui la classe operaia afferma il suo protagonismo e il suo ruolo dirigente. Ruolo della scienza in un nuovo progetto sociale, superamento di una plurisecolare incomprensione ed estraneità, ruolo della ricerca e della scuola: questi i problemi. Bisognava cominciare a dipanarli per il verso giusto e tanto ci aspettavamo.

Per cinque sere, come davanti ad un giallo, ci siamo chiesti: « Riusciranno i nostri amici (e anche compagni) a dimostrare che è possibile un rapporto positivo tra scienza e società, che i momenti di necessaria dialettica possono essere ricomposti in una prospettiva non sclerotica, che tale rapporto è indispensabile al nostro futuro? Se una tale speranza è morta chi è l'assassino? ».

Una voce non sentita

Dallo svolgersi dei filmati — condotti con le migliori intenzioni di fare uscire allo scoperto i nodi attuali del problema — venivano fuori molti indizi che speravamo fossero raccolti. La nostra attesa era giunta al culmine la sera della puntata romana e con trepidazione ci siamo messi davanti al televisore: avremmo finalmente smascherato il colpevole.

Non siamo stati delusi, ce l'hanno detto. Gli assassini erano due: la scienza e la scuola. Confessiamo che per noi è stato un vero colpo. Aggirandoci « en touriste » tra le istituzioni scientifiche, le università e le scuole del nostro paese, vedendole boccheggianti e in sfacelo non avevamo pensato che quei corpi inanimati avessero ancora tanta forza da assestare colpi mortali, nè, distratti e occasionali osservatori, avevamo mai pensato che, ridotti in quel modo, fossero ancora strumenti indispensabili di un padronato notoriamente colto, raffinato e sottile come quello italiano.

Con quale nuovo ritrovato i partecipanti ai dibattiti che ostinatamente affermavano di rappresentare la classe operaia, avevano svelato l'inganno? Semplice, con le 150 ore. E badate che le 150 ore non servono solo a scoprire gli assassini, ma hanno fondato una nuova matematica, una nuova scienza, una nuova lingua, sono come e di più dello specifico di Dulcamara nell'«Elisir d'amore ».

Ma usciamo di metafora e sputiamo il rospo. In tutto lo svolgersi delle discussioni e, in particolare, nella serata finale la grande assente è stata proprio la cultura operaia, intendiamo — e vogliamo farla noi un po' di retorica — la cultura di quella classe che si pone come nuova forza di governo, capace cioè di dominare i processi sociali al punto in cui sono concretamente pervenuti, eredi di tutta la elaborazione dell'umanità, filtro del passato e insieme punto di riferimento per nuovi e più avanzati obiettivi. Come tale non antagonista della scienza nè nuova padrona di essa: nemica di ogni suo uso distorto.

Questa voce non si è sentita sicché, mentre si è sparato a lungo sul bersaglio sbagliato, si è fatto in modo che non emergessero i problemi reali, che, per vero, sono tanti e seri. E' bene, dunque, dirsi come stanno le cose. Il padronato italiano ha abbandonato da tempo le istituzioni scientifiche e si prepara a mollare anche la scuola. Compra all'estero le conoscenze che gli servono, rivendica sedi autonome di formazione per i propri rampolli e trova in ciò alleati consistenti in fasce ampie della media borghesia non solo clericale — chi è stato al recente convegno di Salerno sulla scuola privata si è accorto di cosa bolle in pentola —, sembra, insomma, che non abbia nessuna intenzione di dare una mano a rimettere in piedi la baracca. Inoltre il nostro, e salvo poche eccezioni, è stato un capitalismo d'accatto, capace di insediarsi su espedienti tecnologici, ma che non ha mai saputo delineare una strategia complessiva, culturalmente fondata e politicamente operante, che segnasse lo sviluppo della scienza e tanto meno della tecnologia.

La ricerca si è trovata di fronte ad un vuoto di committenza ben più rilevante che non i banali tentativi di strumentalizzazione. In questo vuoto sono avvenuti alcuni miracoli, uno dei quali consiste proprio nel fatto che ci siano persone e gruppi che hanno voglia e riescono a spaccare la « materia in parti sempre più piccole » (sono le parole di uno dei capi di accusa sentiti nell'ultimo dibattito) tra la generale indifferenza e il totale abbandono.

Il compito della classe operaia

La classe operaia deve porsi il problema e riempire questo vuoto, ma, oggi, ciò ha senso se prima di tutto si chiede alla scienza e alla scuola di fare il loro mestiere. Come una volta? No. Non è chi non veda come la vera svolta storica sia possibile a patto di una reale diffusione di massa delle conoscenze scientifiche e di un salto qualitativo nella ricerca e nell'innovazione tecnologica, senza però confondere tutto in un unico indistricabile groviglio. Allora qual è la strategia? Opporre ad una ricerca disorientata, una scienza alternativa e subalterna costruita, difensivamente, sul presupposto che dietro ogni formula di fisica si nasconda il Leviatano e che ogni macchina sia studiata apposta per tagliare le mani agli operai? Riscoprirsi luddisti o fare uscire dal mistero, dal monopolio corporativo, dalla trasmissione aristocratica, dalla falsa torre d'avorio la cultura e la scienza?

E' vero: è stata espropriata la classe operaia. Il ricordo di quella espropriazione non deve però portare al rifiuto e alla negazione di due secoli di storia della scienza. E' il momento di riprendersi ciò che allora si è perduto, non in surrogati nè in pillole, anzi con tutta la ricchezza che secoli di rovello borghese sono stati capaci di aggiungervi. Per far questo ci vuole scienza che sia scienza ed una scuola che funzioni per tutti, per i giovani come per gli operai, come strumento di trasmissione oltre che di critica e di filtro del patrimonio di conoscenze che nei secoli si è andato costituendo.

Torniamo alle 150 ore. Sono state una conquista importante, un momento di rottura, ma non sono andate avanti, non sono ancora riuscite, come si sperava, a dare una scossa a tutto il sistema scolastico. In molte esperienze si è insediata una pretesa cultura alternativa che ne ha favorito la «ghettizzazione» ed oggi consente al ministro di reprimere la nuova domanda. Dobbiamo discuterne o celebrarle?

Vedere a quanto ancora possono servire se liberate dai loro limiti o continuare a considerarle uno spazio di pura politicizzazione ricavato in anfratti naturali del sistema? Ci sta troppo a cuore l'affermarsi di una classe operaia colta, l'avanzamento culturale di tutta la popolazione per non capire quanto possano essere profondamente antipopolari e antioperai gli effetti di affermazioni enfatiche in cui una esperienza che, ammettiamolo onestamente, non è stata ancora capace di uscire dalle intuizioni iniziali, viene presentata come la sede della nuova scienza o l'apoteosi della cultura del diverso. Verbalismo e non ascolto degli altri hanno svelato intrinseche debolezze e dubbi mai dissolti dei quali è l'ora di venire a capo.

Nel cielo televisivo i rappresentanti della cultura ufficiale si sono trovati di fronte questo tipo di posizione e i due piani del dibattito hanno finito per non incontrarsi, con buona pace di tutti i presenti. Ha fatto comodo alla cultura ufficiale essere attaccata come cultura dei padroni perché un simile attacco ne esalta e ne giustifica le pretese d'indipendenza, la esime dal misurarsi con un progetto concreto di società e dal definire, con la necessaria autonomia ma anche con altrettanto indispensabile senso della storia, la propria collocazione. Dall'altra parte si è vista una sinistra incredibilmente non articolata e monocorde che sceglieva volutamente un ruolo minoritario e di ciò sembrava soddisfatta. In mezzo il silenzio. Come se nel paese non si dibattessero i problemi della crisi, dello sviluppo, dell'austerità. Come se non fosse in gioco la riforma dell'università, quella della scuola, quella della ricerca pubblica, tutti terreni sui quali avviene in concreto ogni ridefinizione del ruolo e della funzione sociale delle diverse parti interessate. Come se non ci fossero forze culturali e politiche che a questo tendono e le cui posizioni costituiscono oggi un punto di riferimento non facilmente eludibile.

Silvino Grussu