TEATRO NAZIONALE

EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO

STAGIONE 2017/2018

FIAT

La classe operaia va in paradiso

liberamente tratto dal film di Elio Petri

(sceneggiatura Elio Petri e Ugo Pirro)

drammaturgia **PAOLO DI PAOLO**
regia **CLAUDIO LONGHI**
scene GUIA BUZZI
costumi GIANLUCA SBICCA
luci VINCENZO BONAFFINI
video RICCARDO FRATI
musiche e arrangiamenti FILIPPO ZATTINI

regista assistente GIACOMO PEDINI; *assistente alla regia volontario* DANIEL VINCENZO PAPA DE DIOS

con
DONATELLA ALLEGRO, NICOLA BORTOLOTTI, MICHELE DELL'UTRI, SIMONE FRANCIA, LINO GUANCIALE, DIANA MANEA, EUGENIO PAPALIA, FRANCA PENONE, SIMONE TANGOLO, FILIPPO ZATTINI

direttore tecnico ROBERT JOHN RESTEGHINI; *direttore di scena* GIOACCHINO GRAMOLINI; *macchinisti* MARCO FIENI, RICCARDO BETTI; *capo elettricista* TOMMASO CHECCUCCI; *fonico e tecnico video* ALBERTO TRANCHIDA; *sarta* ELEONORA TERZI; *amministratrice di compagnia* YUMI SUZUKI

scene costruite nel laboratorio di Emilia Romagna Teatro Fondazione
capo costruttore GIOACCHINO GRAMOLINI; *costruttori* MARCO FIENI *(costruzioni in ferro)*, SERGIO PUZZO, RICCARDO BETTI; *scenografo decoratore* LUCIA BRAMATI; costumi confezionati da BÀSTE SARTORIA

grafica AMS LAB
foto di scena GIUSEPPE DISTEFANO

Si ringraziano per i materiali di studio e iconografici
FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA, FONDAZIONE GIANGIACOMO FELTRINELLI, FONDAZIONE GRAMSCI EMILIA-ROMAGNA, FONDAZIONE MAST

Si ringrazia AGLAIA PAPPAS *per la presenza in audio*
Si ringrazia PAOLA PEGORARO PETRI
Si ringrazia il GRUPPO EDITORIALE MINERVA RAROVIDEO
Si ringrazia il CENTRO STORICO FIAT

produzione EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE

Come? Ah voi parlavate di prima… ah prima… Cosa cantavo?
Questa poi, volete sapere cosa cantavo, ma sì certo, anche canzoni popolari sì, *Ciao bella ciao*, devo parlare più forte? Sì, *Ciao bella ciao*, e anche l'intonazione? Però in coro eh. No, no, no, no, io quello no, io il pugno non l'ho mai fatto, il pugno no, mai. Ah insomma, forse una volta, ma un pugnettino piccolo proprio.
Come? Volete sapere se ero comunista?

GIORGIO GABER, QUALCUNO ERA COMUNISTA

COSA RESTA DELLA "CLASSE OPERAIA"

Nella filmografia italiana non sono molti gli esempi capaci di rappresentare vividamente la realtà di fabbrica come *La classe operaia va in paradiso*. L'ambizioso obiettivo del film, uscito nel 1971 in un periodo della storia italiana cruciale rispetto alla parabola del movimento operaio e del paese stesso, era quello di raccontare l'Italia attraverso il lavoro industriale, che ne stava modellando i contorni e imprimendo il carattere. Soltanto all'anno prima risaliva lo *Statuto dei lavoratori* e di lì a poco lo *shock* petrolifero avrebbe spinto il mondo occidentale verso una profonda revisione dei propri principi produttivi.

La pellicola di Petri ebbe un'accoglienza controversa, provocando un confronto dai toni aspri soprattutto all'interno della sinistra. Gli veniva contestato, anche da sinistra, di proporre una fotografia infedele dei lavoratori, dei loro valori e dei loro comportamenti conflittuali nel luogo di lavoro. Non gli furono disconosciuti meriti artistici – venne largamente apprezzata la *performance* dei tre attori principali, Mariangela Melato, Salvo Randone e Gian Maria Volonté, che incorpora nel cognome del suo personaggio la dimensione privilegiata dell'epopea operaia di quegli anni – piuttosto fu messo fortemente in discussione il significato del film, per altro generosamente premiato, e ciò che intendeva rappresentare. Riguardandolo oggi, a distanza di così tanti anni, il sentimento più immediato è, inevitabilmente, quello della distanza, quasi estraneità, da un mondo ormai scomparso confinato nell'album dei ricordi, ma che riconosciamo, pur col disincanto di chi sa com'è andata a finire, come un capitolo fondamentale della nostra storia recente. Non senza riscontrare delle analogie, però, con il presente: individuare oggi nel nostro paese una classe operaia industriale appare estremamente difficile, ma la sopravvivenza di un tipo di proletariato diverso da quello del film – di un *call center* piuttosto che di una fabbrica - è invece del tutto visibile. Ancora ci rassegniamo a fatica a descrivere l'Italia in termini

di paese deindustrializzato, avendo ormai storicamente incorporato il ruolo che l'espansione industriale ha avuto nella costruzione della nostra attuale (residua) prosperità. Il film di Petri va inserito nel mondo fordista di allora caratterizzato, specialmente nell'area settentrionale del paese, da una forte centralità operaia: per i giovani che lo vedono solo ora e che non possono che misurare una distanza abissale dai propri velleitari coetanei che vi sono ritratti, costituisce una pagina di storia italiana di cui far tesoro e non un trascurabile passato archeologico. La fabbrica in cui si svolge la vicenda - rumorosa sporca rabbiosa pericolosa con le sue macchine che minacciano e feriscono i lavoratori intrisa della fatica degli operai - modella l'esistenza di chi la vive quotidianamente e pretende di occupare il punto focale della scena dell'economia italiana del tempo. È lei la protagonista del film. La marcia decisa dei lavoratori, destinati ad un cottimo martellante, che nelle livide mattine invernali delle scene del film oltrepassano senza esitazioni il cancello verso l'esperienza totalizzante della propria vita, è la stessa degli italiani verso il consolidamento di una ricchezza soltanto un ventennio prima del tutto inaspettata. Il lavoro alla catena di montaggio assurge a modello e chiave interpretativa di un'Italia che si avvia, immersa nelle lacerazioni ideologiche postsessantottesche e affascinata da un confuso rivoluzionarismo, verso una incerta prospettiva di cambiamento. Così il protagonista Lulù con la sua recitazione urlata, che racchiude tutta l'umanità e la dignità del lavoratore sottoposto a continui ossessivi controlli tayloristi, trasferisce il proprio malessere nella sfera familiare, dove si muove ancora più perso e disorientato che non nella fabbrica tumultuosa. L'incidente che subisce funziona da disvelamento della sua condizione, quasi un percorso di acquisita consapevolezza, che lo porterà a comprendere maggiormente il senso della propria vita. Licenziato e poi riassunto, cerca il significato dell'alienazione, cui si sente sottoposto, nelle visite all'amico, confinato in un manicomio, schiantato sotto il peso della violenza dei rapporti di produzione. La vicenda de *La classe operaia va in paradiso* ci consegna il senso del marcato cambiamento, che ha caratterizzato i decenni che ci separano dalla fumosa, ma autentica, prospettiva delineata. Nel costante scontro che anima la narrazione si scorge in controluce la sconfitta storica di un'utopia, che si tradurrà di lì a qualche anno in un riflusso e in un ripiegamento individualistico, passando per le terribili violenze terroristiche degli anni di piombo. Ma non va gettato il bambino con l'acqua sporca: il senso della rilevanza dell'ispirazione politica, un sentimento come la solidarietà operaia, la dimensione collettiva, che animano il film, sono valori che, debitamente storicizzati, possono ancora avere un significato anche nella nostra epoca.

ANDREA GIUNTINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MODENA E REGGIO EMILIA)

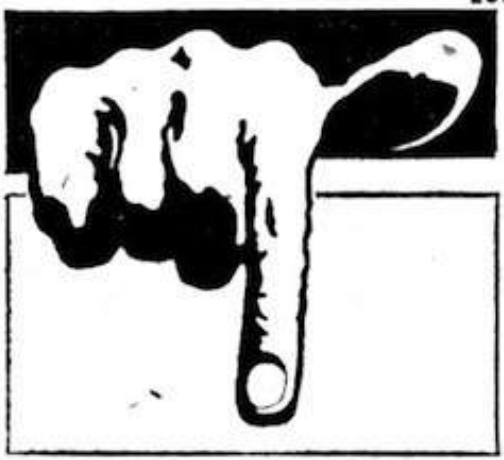
COTTIMISTI SPARSI IN TUTTO IL MONDO

Non preoccupatevi se non potete far l'amore da mezzogiorno in poi, se vi rendono impotenti ogni secondo di più, se non vedrete la luce del sole per tutto l'inverno

dovete solo ricordare che

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO

EURO INTERNATIONAL FILMS presenta



GIAN MARIA VOLONTE'

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO

MARIANGELA MELATO • GINO PERNICE • LUIGI DIBERTI • DONATO CASTELLANETA

e con SALVO RANDONE

Un film di ELIO PETRI

Prodotto dalla Euro International Films S.p.A. • Soggetto e sceneggiatura di ELIO PETRI - UGO PIRRO • Produttore esecutivo UGO TUCCI • Eastmancolor della Spes - Schermo Panoramico

VERSO LA PELLICOLA...

Ti è piaciuto il film? (VERSIONE 1971)

«In verità non mi piace affatto. In *Classe operaia* mi piace molto il personaggio della parrucchiera, e la fabbrica. Non mi piacciono né gli studenti, né i sindacalisti, né il manicomio. È un film pieno di qualità intelligenti, ma strabordante e in definitiva confuso» **NATALIA GINZBURG, LA STAMPA**

«Susciterà, probabilmente, discussioni, contrasti di valutazione, polemiche. Ben vengano, soprattutto se supereranno l'esame puntigliso del dettaglio, per guardare al quadro generale» **AGGEO SAVIOLI, L'UNITÀ**

«Film pasticcione in cui Petri, Pirro e Volontè infilano di tutto, e in dosi massicce, a blocchi slegati, preoccupati di mantenere le scarpe in molte staffe. Borghesi padroni proletari estremisti sindacalisti tutti ci troveranno un po' del loro» **GOFFREDO FOFI, QUADERNI PIACENTINI**

«Ci ha dato e ci dà molte certezze: innanzitutto quella per noi fondamentale, che non è poi tanto vero che, operando "all'interno del sistema", non si possano compiere atti ed opere che in qualche modo sono stridenti con la sua ideologia» **LINO MICCICHÉ, L'AVANTI**

«Il film è l'emanazione di un'ideologia nettamente revisionista» **VINCENZO VITA, IL MANIFESTO**

«La debolezza di fondo nasce dall'irresolutezza tra il racconto realistico e quello grottesco. Per uscirne il film si sbraca, con deliberata astuzia, nelle cadenze bécere della commedia all'italiana. Si cattura il pubblico, il borghese e l'altro. Lo si diverte. Cioè lo si volge altrove» **MORANDO MORANDINI, TEMPO**

«Il film ha i suoi momenti migliori là dove Petri, con amarezza e con ironia, illustra la parte quotidiana, esistenziale della condizione operaia. L'interpretazione di Gianmaria Volonté è stupefacente di bravura mimetica e immedesimazione caratteriale» **ALBERTO MORAVIA, L'ESPRESSO**

«Il flim di Petri non è inutile, è nocivo: il suo "operaio-massa" e la massa dei suoi operai sono come li vede la borghesia: lavorano, consumano, dicono le parolacce, impazziscono, sono pecore e si ribellano solo quando perdono un dito, salvo poi a ritornare nell'ovile, una volta finita la bolgia, scaricati e ingannati da tutti» **DUILIO ROSELLINI, IL MANIFESTO**

Ti è piaciuto il film? (VERSIONE 2017)

..con un grazie ai nostri cinefili d'eccezione..

DA OPERAIO TI DICO...

Il peggiore è il tempista – non riesco ad immaginare, anche quando li vedo operare dove lavoro, come si riesca a svolgere un tale mestiere.
Beh, gli operai vivono sulla loro pelle le ingiustizie, gli studenti sono molto teorici, combattivi, ma teorici.
Militina è pazzo, ma si è liberato dall'alienazione!
Il Massa: ce ne sono ancora tantissimi.
La fabbrica rimane sempre un posto alienante. Le divisioni ci sono ancora. Le contraddizioni pure. Forse non è cambiato molto.

DA IMPRENDITORE TI DICO...

Non c'è un personaggio che possa definire come “preferito”o un personaggio che ho detestato, ho avuto sensazioni contrastanti nei diversi momenti del film

Preferisco il protagonista Volonté. Perché riesce a sviluppare una concettualità molto profonda e un percorso di consapevolezza pur rimanendo sempre nell'alienazione.

A me piace la parrucchiera. È l'unica figura che apparentemente sa cosa vuole pur all'interno di tutti i limiti e le contraddizioni.

Rappresenta un mondo che non esiste più, fatto di padroni e operai.

Continuiamo a produrre ad un ritmo disumano. È superato perché la lotta non è più aperta.

Privo di sfumature.

Angosciante, monotono (in senso letterale), ma al tempo stesso incalzante.

DA INGEGNERE TI DICO...

Attuale nella divisione degli interessi tra poveri. Superato nella causa dello sfruttamento. Oggi il lavoro si perde a prescindere dalle proteste sindacali.

È attuale nell'essere sconclusionato del sindacato. È superato nella condizione dei lavoratori.

Gli studenti non hanno bisogno di lavorare per mangiare

Lo studente sembra più “genuino” dell'operaio, che appare disilluso nei confronti del miglioramento della sua condizione.

Il film porta alla luce delle realtà che molto spesso sono attuali, anche in modo estremizzato.

Grottesco, che descrive la realtà del mondo operaio, ma in maniera che rasenta l'assurdo.

DA STUDENTE TI DICO...

E' attuale per il fatto che la gente lavora troppo e riceve poco.

Superato per il fatto che oggi giorno pochi operai stanno così attaccati alla macchina, perché queste vengono programmate e compiono il lavoro da sole.

È superato nella colonna sonora, nelle luci e nei colori utilizzati.

Ho apprezzato il figlio del protagonista o l'amico che si trova in manicomio.

Vorrei interpretare la parte di un operaio, come quella di Massa.

Gli operai sono costretti a lavorare per ore e ore e gli studenti aspettano solo che escano dalla fabbrica per protestare.

Noioso, ma verosimile.

Angosciante, ma purtroppo verosimile ed in parte attuale.

Atmosfera da suicidio.

Il lavoro è una prigione necessaria.

CHE RIOTTOSO QUESTO FILM! NON SI ADATTA

CONVERSAZIONE CON PAOLO DI PAOLO a cura di G.P.

Lavorare sulla scrittura cinematografica vuol dire partire da una testualità incompleta, destinata a essere riempita da altro, ma anche la scrittura teatrale ha qualcosa di non finito. Lo strano percorso che hai condotto dal cinema al palco cosa ha comportato?

A tal proposito vorrei partire da una piccola provocazione. Naturalmente l'oggetto sceneggiatura ha anche una sua autonomia letteraria, tanto che, seppur raramente, può essere ragione di stampa, ma soprattutto tanto che esistono importanti premi dedicata alla sceneggiatura, non al film. Eppure difficilmente una sceneggiatura è qualcosa di canonicamente “bello” da leggere. Talvolta la “bruttezza” di una sceneggiatura può corrispondere meglio al suo essere “efficace” per la resa filmica.
È chiaro che sto ragionando su un piano di percezioni e per estremizzazioni, un po' provocatorie, ma questa sensazione di lettura nasce da un elemento strutturale della sceneggiatura: il suo essere lacunosa, incompleta, piena di blocchi e sospensioni. A pensarci bene la sospensione è una delle cose più frequenti. Si usa pure in teatro, ma di meno. Questo vuoto è riempito naturalmente dall'immagine. Per chi scrive su, diciamo, altre “piattaforme” questo genera un inevitabile shock. Ci si domanda come faccia a stare in piedi. Ma questo oggetto pieno di vuoti attende di essere riempito, di finire potenziato. È un qualcosa di grezzo ancora da rifinire.
Da qui ho scelto di partire. Dalla lacunosità del dialogo, degli appunti di lavoro di un regista e di uno sceneggiatore. Non volevo fare un adattamento: volevo le parole lì dove erano nel film, con la loro natura grezza, spuria, da ricontestualizzare. Era importante mantenere la sua dimensione brutale, irrisolta, le cesure, i nessi da creare, per rendere chiaro il suo essere altro. Credo che adattare il cinema per il teatro dia spesso risultati disastrosi. Comporta una forzatura: bisogna creare continue allusioni al film, eliminando ogni possibilità creativa altra. Si finisce solo per ricordare allo spettatore ciò che ha visto al cinema. È una soluzione limitante. Ho così lavorato partendo dalla trascrizione dei dialoghi: ciò che dicono gli attori nel film. È un materiale di recupero, vero, approssimativo. Il resto del testo composto si doveva alleare a questa materia. Così, alla fine di tutto il lavoro dello spettacolo, avremmo potuto non adattare, ma usare in un contesto diverso i materiali verbali originari.

Ragionando sempre di scritture che incontrano altri mezzi espressivi, come ti sei rapportato con il fatto di dover narrare una storia già esistente, dei personaggi già definiti, sia all'interno delle diverse sceneggiature via via scartate da Petri e Pirro, sia, e ancor più, nell'interpretazione filmica di Volonté, della Melato, di Randone, etc...?

Questo aspetto era molto delicato, perché i personaggi del film (specie quelli di Volonté, della Melato e di Randone) erano del tutto saldati alla loro figura cinematografica. Non avevo qualcosa di archetipico da mettere in forma diversa. Erano quei personaggi e questo è condizionante. Dunque mi sono interessato ad altro: volevo vedere, anche pensando ai lavori fatti in passato da Claudio e dagli attori che lavorano con lui, in quale dimensione narrativa avremmo potuto proiettare le figure del film. Anche per questo la seconda scena di Militina non è tratta dal film, ma è composta perlopiù da *Memoriale* di Volponi. È un modo per prendere quel personaggio e, attraverso un testo coevo, metterlo quasi su un piano anatomico per dissezionarlo. Smontare quelle figure per guardare cosa avevano dentro, alle spalle, per sovrainterpretare i rimandi che trovavo: questo potevo fare. Si trattava così di allargare i personaggi, attraversarli, narrativizzando il tutto dopo lo smontaggio. Non è un caso che per Militina Claudio abbia preferito un'attrice e abbiamo così creato un androgino. Ricostruirlo con rimandi alla letteratura degli anni Cinquanta e Settanta è voluto dire smontare e rimontare quel personaggio dentro un intero sistema e contesto narrativo. Così anche per Lulù, che non è solo Lulù, e così in generale. Non potevamo tradire quei personaggi, allora li abbiamo smontati e rimontati.

Non si poteva non raccontare una storia già nota, in quest'occasione. Ma cosa comporta tutto ciò, anche per te? Cosa ti interessa alla fine di quella vicenda?

La questione fondamentale era vedere l'attrito che produce una cosa remota dentro un orizzonte contemporaneo. Sempre però non nell'ottica di recuperare o di riproporre. La nostra conoscenza è comunque al presente: pure quando conosciamo il passato è come somma di presenti. Si tratta di capire cosa genera un corpo estraneo letto dentro questo presente. L'interessante è vedere come oggi fa reagire. È interessante sia a livello formale che contenutistico, perché sono storie e figure di un altro secolo, certo, ma legate a un tema che è ancora scottante.
Poi è interessante in termini metanarrativi: come si racconta una materia del genere? Prendiamo il caso recente degli operai morti intossicati. Come chiarisco una storia del genere e la proteggo allo stesso tempo? Queste domande sono quelle che muovono anche Petri e Pirro. Non sono state risolte, eppure sono essenziali. È una preoccupazione tanto ideologica quanto estetica. Già averla riproposta facendo lo spettacolo, inserendola al suo interno è un valore in sé. Non si sposta in avanti la questione, ma si torna a verificare il problema. Porsi la domanda non garantisce la bontà del risultato, in termini umani o politici. Quei nodi erano vivi per Petri e Pirro e lo sono ancora nel presente.

Nel copione, citando Petri, scrivi che bisogna evitare il rischio di "superfetare le trovate", di far qualcosa che suoni "falso", che tradisca la realtà. Come hai affrontato questa sfida, narrare il lavoro, e perché?

Faccio giusto una chiosa a margine: lo strumento della finzione ha una sua ambiguità di fondo. È difficile riuscire a usarlo, con pieno controllo, in un modo o non nel suo opposto. È sempre destinato a stare su un terreno scivoloso. Trattare del dolore altrui è comunque scrivere qualcosa che non conosco. D'altro parliamo di finzione. Poi non servono particolari sottigliezze retoriche per dire che la cesura tra estetica e politica, estetica e onestà intellettuale è sempre qualcosa di delicato. Qualsiasi taglio narrativo si prenda certe domande saranno rilanciate comunque: questa roba ancorata al presente, come la racconto? È una domanda immediata non un esercizio intellettuale, perché è una domanda semplice, radicale. Certo non si porta dietro una risposta, ma un dubbio. L'atto di onestà è nel tirarsi innanzi questa domanda e condividerla con il pubblico. Infine importa che stia nelle nostre mani e possa stare insieme agli altri sulla scena. Per questo motivo adattare è impossibile, perché sei di fronte a una materia incandescente, un magma complesso che sfugge da ogni parte. Non è possibile adattarsi a quell'oggetto, né far adattare quell'oggetto a noi.

CINECITTÀ

SPACCHIAMO SU TUTTO... E ANDIAMO DENTRO... DENTRO? DENTRO DOVE? GLI DOMANDAVO. SPACCHIAMO SU TUTTO E OCCUPIAMO IL PARADISO...

DI SFRUTTAMENTI E DI TRAVESTIMENTI

(OVVERO DI "EMOZIONI INTELLETTUALI")

CONVERSAZIONE CON CLAUDIO LONGHI a cura di G.P.

Dire "classe operaia" evoca due immagini diverse, quasi contrapposte. Da un lato il lungo catalogo di pitture e fotografie che ritraggono la massa, d'altra parte un tempo perso, quello prima dell'89, e quindi un senso di vuoto, di perdita, dell'utopia socialista, con la conseguente "morte della storia" e, con lei, delle presunte ideologie. Cosa vuol dire, allora, raccontare oggi, su un palcoscenico, della "classe operaia"?

È una doppia sfida. La prima è quella che riguarda il problema in sé di rappresentare la "classe operaia", perché si tratta di un soggetto collettivo, difficile da incasellare teatralmente. L'irrompere della classe operaia nella storia ha avuto infatti delle conseguenze rilevanti per il teatro. Non è un caso che all'emergere della società di massa si sia registrato, parallelamente, il processo di crisi del dramma borghese. Mi vengono in mente i testi di Hebbel e il problema dell'epicizzazione del dramma nella seconda metà dell'Ottocento e, soprattutto, nella prima metà del Novecento. Poi basti pensare, per scorrere lo sguardo lungo la lancetta dei decenni, all'esperienza di Piscator, non per nulla regista e figura di riferimento della Volksbühne, il "teatro del popolo". Il problema è proprio portare in scena un soggetto che ha sia una dimensione individuale che quella di un io collettivo, di massa.
La seconda sfida invece è il frutto delle evoluzioni storiche degli ultimi decenni. In fondo se pensiamo ai primi del Novecento, o al resto di buona parte del secolo scorso, la categoria di "classe operaia", pur problematica per chi faceva teatro, era però ben concreta e radicata nella realtà. Oggi invece, lo svaporamento della società con la frantumazione dei nuclei compatti di lavoratori, la progressiva dispersione data dalla volatilità del capitale e dalla precarietà conseguente del lavoro, ha colpito e tramortito l'identità stessa della classe operaia. Si è persa la coscienza di cosa sia la classe operaia. Ovvero si è smarrita una "coscienza di classe". Personalmente mi suona ben attuale il monito di Sanguineti del 2006, quando scrivendo l'epilogo di *Come si diventa materialisti storici* sosteneva che il novantotto per cento dell'umanità ormai viva in condizioni di proletariato o sotto-proletariato, ma senza saperlo, senza averne coscienza. Il concetto di classe operaia storicamente si portava dietro un presupposto, quello della coscienza di classe, di appartenere al proletariato, di riconoscerne l'identità. Volendo allora parlare del proletariato oggi è stato come naturale scivolare indietro nel tempo e pescare da un film degli anni Settanta, quanto più attuale nella sua irriducibile inattualità, con l'intento di travestire il presente e oggettivare situazioni di ieri che sono simili all'oggi, ma non più chiaramente percepite per quanto continuino a rimanere attuali.

Elio Petri sostiene che l'operaio sia la figura umana più dilaniata della modernità. È obbligato a lavorare in simbiosi con la macchina, è destinato a essere consumatore degli stessi prodotti che deve fabbricare ed ha come unico orizzonte di emancipazione un sogno "borghese". Cosa ne pensi?

A onor del vero bisogna fare una precisazione: questa ambiguità è figlia di un modo di Pirro e Petri di guardare alla classe operaia. Non è l'unico modo di rappresentarla. Non per niente loro furono ferocemente criticati per aver dato una rappresentazione schizofrenica degli operai, visti come classe operaia per un verso, ma gregari al capitale per l'altro. Esiste anche un altro paradigma dell'operaio, quella visione più "dogmatica" che lo vuole santo e martire. Tuttavia è un modo che pone un problema ulteriore, evidente se si guarda a quel lungo afflato dell'arte, *in primis* figurativa (si prenda l'attuale mostra *Revolutja* a Bologna), che dalle avanguardie russe in avanti ha desiderato rappresentare una certa condizione di classe.
Bisogna essere parte di quella classe per rappresantarla, o bisogna trovarsi al di fuori di essa? È possibile essere un "intellettuale organico" alla classe operaia? Chi la descrive dall'esterno è necessariamente un paternalista o no? Quali strumenti ha la classe operaia per auto-rappresentarsi? Sono tutti quesiti intorno a cui ruota parte del pensiero di Gramsci. Petri cercava una via per uscire dal santino e vedere le contraddizioni dell'operaio. Da un certo punto di vista ha intuito qualche cosa di reale, che si è manifestato pienamente nel corso del tempo. La perdita della coscienza di classe è legata alla fallace illusione dei proletari di essere usciti dalla propria condizione sociale, di esser stati assimilati dalla borghesia, per via del miglioramento delle condizioni di vita. Questa illusione ha alimentato la nostra società negli ultimi decenni. Così il tentativo che abbiamo provato a mettere in atto è stato quello di ricostruire una figura di operaio scisso, quello disegnato da Petri, ma del tutto reinventata per evidenti motivi: gli attori in scena oggi non hanno conosciuto quella realtà.
Caricare poi un materiale già marcato ha comportato una torsione, un'esasperazione del giudizio e una estremizzazinoe delle figure, divenute quasi stilizzate, che si porta dietro però un giudizio su di esse e sul loro contesto. In qualche modo Petri ha operato nel film seguendo una via "brechtiana". Era a partire da elementi formali, infatti, che lui rivendicava la natura politica del film. Con gli attori si trattava di straniare al massimo per oggettivare il più possibile: non restituire un personaggio in presa diretta, ma oggettivarlo tirando fuori alcuni suoi netti elementi di contrasto. Anche noi dunque non abbiamo lavorato cercando una recitazione in prima persona, "stanislavskiana", ma una sorta di identificazione

brechtiana, un recitare in terza persona. In questo ha aiutato il poter generare, grazie al copione, delle maschere verbali, vuoi perché nel testo arieggiano dei dialetti e degli idioletti (studentesco, sindacalista, operaio, ec...). Il linguaggio, con le sue marcate inflessioni regionali e sociali, ha permesso di costruire queste figure caricate.

Se la “classe operaia”, storicamente intesa, pare quasi essersi dileguata alle nostre latitudini, perlopiù spostata, “delocalizzata” in altre aree del pianeta, e soppiantata da un esercito di lavoratori diversi, di precari impiegati su larga scala in spazi che non paiono, a prima vista, delle “fabbriche”, perché portare in scena, qui e oggi, quel film del 1971?

Perché in fondo c'è la volontà di parlare di un'emergenza della nostra contemporaneità, che è quella del lavoro. Il senso di questa operazione, condotta per “travestimento”, è di riflettere sulla condizione del lavoro adesso, ma, al contempo, di raccontare una perdita. Non si tratta infatti solo di problematizzare la questione della precarietà, dello sfruttamento, della rivendicazione della dignità del lavoro, ecc... Sono certo temi che ci aiutano a ragionare sull'oggi, un tempo che vuole fingere di non dover fronteggiare problemi analoghi a quelli che c'erano all'inizio degli anni Settanta. Quei problemi però non sono scomparsi. Poi ancora più forte è il desiderio di narrare della perdita di una capacità, quella di leggere e interpretare la realtà, fosse anche attraverso il filtro netto dell'ideologia, nonché di una pulsione, di una tensione “rivoluzionaria” al miglioramento, o al cambiamento, che è stato il lievito invece di quel periodo storico.
Il film di Petri racconta sì le contraddizioni interne alla sinistra e i limiti delle sue diverse ideologie l'“un contro l'altra armate”. E già qui ci sono agganci col presente. È lo svaporamento dell'ideale “rivoluzionario” in una nebbia che avvolge le “magnifiche sorti e progressive” ciò che mi interessa. Il film parla di anni in cui certe lacerazioni erano frutto di una passione, di un impegno e di una militanza, che via via è però diventata una fotocopia sbiadita di sé, fino a perdersi definitivamente. Questo spettacolo è così anche una strana avventura proustiana: cogliere, ritrovare un “tempo perduto”. C'è da questo punto di vista – ed è la strada che abbiamo provato a percorrere –, una sorta di desiderio di rendere concreto il modello affascinante dell'“emozione intellettuale”. Generare una fortissima e lacerante componente emotiva, ma di un'emozione tutta sostanziata dal ragionamento. L'operazione tentata è una sorta di autopsia di un tempo perduto con tutta la commozione che quel tempo perduto riesce ancora a generare. Da un certo punto di vista è un grande romanzo popolare, nei suoi eccessi e con le sue sgrammaticature. È un impasto di sentimento, ragione, nostalgia e memoria. C'è in questo una componente di sano divertimento. Lo stesso Petri sosteneva di voler fare dei film che divertissero. Anche Brecht cercava il divertimento. Non si tratta però del divertimento dato da una risata a cuor leggero: è un divertimento frutto del piacere di capire. Nel momento in cui abbiamo puntato a un lavoro acido ed emotivo al tempo stesso, abbiamo anche puntato, in questo senso, a un lavoro di divertimento.

NON È UN POSTO PER CLAUSTROFOBICI
NOTE SULLA SCENA

DI GUIA BUZZI

È sempre difficile la trasposizione di un film in teatro. Nei film basta uno stacco per passare da una situazione all'altra, ma come riuscire in uno spazio delimitato come quello della scena a passare velocemente da una camera da letto a una fabbrica, da una cucina a un manicomio, dal presente al passato? Una delle mie preoccupazioni principali è stata quella di creare una scena che permettesse di saltare da un luogo all'altro, dal passato al presente, dal film alla narrazione, uno spazio fluido, con cambi veloci. Nello stesso tempo, però, volevo che la fabbrica, in qualche modo, fosse sempre presente, per sottolineare l'ossessione, l'alienazione, la monotonia, la ripetitività di gesti e azioni dei protagonisti. Da qui l'idea di mettere in scena un nastro trasportatore che rimandasse alla catena di montaggio dove gli attori, al pari degli oggetti, vengono trasportati, loro stessi oggetti automatizzati, accessori della macchina, completamente dipendenti dal ritmo e dall'andamento di questa.
Il mio intento era quello anche di creare uno spazio chiuso in cui i protagonisti si sentissero in gabbia, prigionieri in fabbrica, prigionieri in manicomio, prigionieri in casa, prigionieri delle loro vite, dei loro pensieri e dei loro ideali. Da qui l'idea di mettere un tulle in boccascena, una quarta parete che di volta in volta avesse la funzione di separare gli operai dal mondo astratto e teorico di studenti, sindacati e burocrati, il mondo di Petri e Pirro che osservano da fuori i personaggi nell'atto della creazione, il mondo del film dal mondo degli spettatori contemporanei: mondi separati non comunicanti tra loro. Il tulle oltre ad essere un elemento di chiusura svolge anche una funzione evocativa e didascalica attraverso le immagini e le sequenze che gli verranno proiettate sopra.
La scenografia di questo spettacolo è concepita in modo da creare una scena chiusa, che si sviluppa in orizzontale. Come gli oggetti della catena di montaggio, tutto scorre in un solo senso, come pure le vite dei personaggi. Un solo elemento scenico richiama la verticalità, un immaginario carroponte che però non ha niente di salvifico, ma è una presenza opprimente che passa sferragliando sulle teste dei protagonisti schiacciandoli. Capi reparto, arringatori,

sindacalisti e studenti, dall'alto del carro, dirigono le masse operaie perché non perdano il ritmo, perché producano di più o perché abbraccino le loro idee e i loro slogan. Lo stesso regista e lo stesso sceneggiatore guardano dall'alto, con distacco intellettuale, le loro creature in divenire, mentre le plasmano.

NEL BLU, IN TUTTO QUEL FINTO BLU

CONVERSAZIONE CON GIANLUCA SBICCA a cura di F.D.

Gli anni Settanta: colore, kitsch, esplosione dei constrasti, ribaltamento dei canoni della moda precedente, la fine di certe forme "borghesi" a cui, fino a poco prima, si era abituati. Come è stato buttarsi in quel periodo?

Diciamo che non mi ci sono proprio buttato a capofitto. Della moda di quegl'anni, di Yves Saint Laurent e di Pierre Cardin per capirci, di quelle follie, spesso cromatiche, c'è poi poco nello spettacolo. I colori sparati, gli abbinamenti azzardati, impensabili fino a qualche anno prima, sono stati molto camuffati nel nostro lavoro. Abbiamo preso di contropelo la moda che dalla fine degli anni Sessanta stava cogliendo i cambiamenti maturati nella società. Veramente

all'epoca c'è stata una rivoluzione dei costumi, evidente negli abiti o nelle acconciature. Pure in superficie si vedeva la follia rivoluzionaria, ma era un'illusione, pensare che bastasse una maglietta e un pantalone diverso a segnare un mutamento netto nel mondo. Non per niente i Settanta si hanno più negli occhi, per i loro tagli “estremi”. Ma nello spettacolo di tutto quello c'è in realtà poco. Diciamo che non siamo andati su Courrèges, o comunque lo abbiamo fatto con parsimonia. La nostra è tutta una “sinfonia di blu fabbrica”.

Il blu in effetti domina, non è solamente il colore delle tute da operaio, ma è presente pure nelle scene ambientate in casa, oppure in quei pochi momenti del racconto in cui si sta altrove. Come mai allora questa “sinfonia in blu”?

Il colore è stato dettato dal film. Petri e Kuveiller hanno lavorato moltissimo sul blu, sul grigio e un poco sul rosso. Ma il film è veramente dominato da blu e grigio. Lì è però il colore delle tute e della televisione. È la sua luce azzurina, tipica allora, a caratterizzare tutta la fotografia delle scene in casa. Se pensi ai colori estroversi di quegli anni è una scelta abbastanza “strana”, contro-corrente, espressionista, quella del film. Siamo dunque partiti da quell'espressionismo di Petri e Kuveiller, rendendo blu tutti gli abiti dei personaggi e delle sequenze del film riprese nello spettacolo. Probabilmente per due motivi. Sicuramente serviva un segno che distinguesse le scene prese dalla pellicola dagli inserti originali di Paolo Di Paolo, tipo tutti gli interventi dello sceneggiatore e del regista. Così i personaggi che sono del film di Petri si muovono dentro questo universo blu, da fabbrica, straniante e anche un po' melanconico, alla Picasso, mentre gli altri seguono la moda esplosa degli anni Settanta. Così si vedrà non solo Lulù Massa con la tuta blu, ma pure con biancheria in blu. Perfino il sindacalista, che porta un montone in pelle da rigido inverno del nord, ha un montone blu.

Una bella fatica colorare un montone, che sarà stato marrone.

Piuttosto gli stivali in cuoio! Ma questo non ricordiamolo troppo a chi l'ha fatto, magari.

QUELLE SEDUCENTI OSSESSIONI BAROCCHE

DI FILIPPO ZATTINI

Scrivere le musiche di scena per uno spettacolo teatrale pone di fronte a due quesiti: il primo riguarda "il soggetto teatrale" e il secondo il "come trattarlo". Per le musiche de *La classe operaia va in paradiso* il terreno di partenza sembrava già indicato dal materiale stesso: il film di Elio Petri e quindi la colonna sonora di Ennio Morricone.
Seguire una linea così marcata significava tuttavia rinunciare a una visione propria dello spettacolo; inoltre, l'elemento su cui la regia si era focalizzata era la "macchina": piuttosto che il sapore espressionista delle musiche del film serviva dunque un approccio più minimalista, senza rinunciare per questo alla componente emotiva.
La ricorsività dei fraseggi, le strutture cicliche e i ritmi ossessivi della scrittura barocca erano il punto di partenza ideale per questo nuovo approccio e le musiche di Antonio Vivaldi, in particolare l'*Inverno*, sono state a quel punto la chiave di volta per iniziare una scrittura originale delle musiche di scena.
Ad accompagnare lo spettatore nelle disavventure di Lulù Massa non sarà un Vivaldi *tout court*, bensì una musica ibrida che, ammiccando a quelle sonorità e a quei fraseggi settecenteschi, li immerge totalmente nella scrittura musicale contemporanea del post minimalismo. Siamo dunque dalle parti di quella rischiosa e affascinante operazione chiamata parafrasi: una riscrittura consapevole di un modello precostituito, da cui però ci si allontana ricodificandone il linguaggio.
Una caratteristica fondamentale delle musiche di questo spettacolo è la varietà timbrica e strumentale, grazie a un'interpolazione tra basi musicali pre-registrate e musiche suonate dal vivo.
Si passa da un pieno orchestrale di un'ensemble d'archi all'intimità del pianoforte, dalla teatralità drammatica dell'organo al lirismo del violino solista.
Inoltre, come il protagonista Lulù Massa ha una relazione oppositiva con le macchine, anche chi suona è posto nella condizione di essere nello stesso tempo uomo e parte integrante della macchina, anche grazie ad una *workstation musicale* appositamente creata per lo spettacolo.

RECITARE UN FILM... SU UN PALCOSCENICO

DONATELLA ALLEGRO

Ho molto amato il film, per le ragioni per cui credo che, almeno oggi, lo si ami: per la sua qualità tecnico-artistica, per il linguaggio disperato ed esasperato, per la forza della denuncia, per come ritrae un'epoca. Per motivi altrettanto ovvi, l'idea di essere interprete di una sua riscrittura teatrale mi ha entusiasmata e spaventata. Non la ritengo un'operazione *vintage*: la lotta di classe e lo sfruttamento non sono certo finiti e mi pare che quella di Massa sia una figura sì caricaturale ma attualissima nei suoi tratti fondamentali.
Si è detto che il film ridicolizza il velleitarismo rivoluzionario degli studenti e l'attendismo dei sindacati; può darsi, ma il messaggio politico più attuale sta, per me, nella vicenda umana di Massa. Allora quelli come lui si chiamavano crumiri, oggi crumiri siamo tutti. In un mondo del lavoro in cui l'individualismo è la regola e l'induzione all'autosfruttamento ha sostituito mezzi di coercizione più rudimentali, i Lulù Massa non si contano. Come lui, non ci rendiamo conto di essere macchine, di produrre e di comprare beni inutili. Anche quando ci sentiamo "socialmente impegnati". Se siamo integrati ci sentiamo vincenti, se non lo siamo, ci svendiamo per esserlo.

Nel nostro spettacolo si analizza in profondità il clima ideologico in cui nasce il film, ma non è l'ideologia il motore del protagonista. Massa non può essere salvato dall'idea della rivoluzione perché nella rivoluzione non ha mai creduto: il suo rivolgersi ai sindacati o al movimento degli studenti è temporaneo e strumentale. E la sua vita relazionale è distrutta non solo dall'alienazione del lavoro a catena, ma anche dalla mancanza strutturale di cultura dei rapporti. Del resto, anche noi che oggi siamo disposti a lavorare quindici ore al giorno ci troviamo con una vita relazionale svuotata.
La visione che ho del mio personaggio, l'operaia Adalgisa, non sfugge a questo meccanismo. Certo, in quanto figura femminile è marginale: anche a sinistra, anche tra intellettuali, era raro occuparsi della “questione femminile” – come si diceva allora – se non come un inserto rosa nel grande libro della rivoluzione. Detto questo, non mi pare che Adalgisa sia più vittima di Massa, dal punto di vista sentimentale e sessuale (a meno che non si voglia dare un valore, questo sì anacronistico, alla sua verginità). Come Lulù, non ha nessuna educazione affettiva e vive il suo rapporto con lui nell'unico modo che sembra possibile: un rapido *consumo*, appunto.

NICOLA BORTOLOTTI

Per me, *La classe operaia va in paradiso* è stato, a lungo, un film, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes nello stesso anno in cui sono nato, visto, rivisto e amato da ragazzo soprattutto per la straordinaria performance dell'"attore-mito" Gian Maria Volonté.
La classe operaia va in paradiso è diventato, in questi ultimi mesi, un viaggio complesso e affascinante dentro un mondo distante nel tempo, ma per certi versi vicinissimo, il mondo di mio padre, che per trent'anni, ogni mattina, si è svegliato alle sei e un quarto per andare a lavorare in una fabbrica metalmeccanica; il mondo di mio nonno, che per una vita si è battuto sognando un PCI, e una Sinistra, migliori.

Ora, *La classe operaia va in Paradiso* è diventato uno spettacolo, e il compito che mi aspetta è quello di provare a restituire, ogni sera, un frammento del pensiero, della passione, dell'intelligenza, dell'ironia, dell'onestà, della curiosità, di un grande artista, da troppi dimenticato: Elio Petri. Studiando questa figura attraverso i suoi film, i suoi scritti, le testimonianze sue e di chi l'ha conosciuto, tra le tante cose, mi ha colpito, certo l'eccezionale capacità di leggere la realtà e di trasfigurarla in opere d'arte potenti e talora profetiche, ma anche la voglia incessante di mettersi in discussione di un uomo capace di spiazzare un intervistatore con risposte come questa: «Bisognerebbe arrivare alla rivoluzione. Dovremmo farla anche noi che stiamo qui, masochisti del lavoro, tu a intervistarmi io a risponderti. Perché? Perché, invece, non possiamo andarcene a spasso, oppure tornare a scuola, ad imparare tante cose nuove che ci sono nel mondo, dato che tu ed io, ciascuno preso nel suo ingranaggio, non ne sappiamo più niente?»

MICHELE DELL'UTRI

«Diderot diceva: "Solo chi tace ha qualcosa da dire". Chi parla, chi ha parlato, dunque, non avrebbe nulla da dire? Non è così: a ognuno di noi resta sempre tanto da dire». Così scriveva Ugo Pirro (sceneggiatore de *La classe operaia va in paradiso*) nel 1998 raccontando il cinema italiano degli anni '60 e '70. E questo è stato il primo punto di partenza per la costruzione del personaggio dello *Sceneggiatore* presente all'interno dello spettacolo. Lo studio di un sistema di pensiero, di una *langue* che porta con sé un intero mondo che, in qualche modo, si potrebbe considerare l'antesignano di quello odierno. Un mondo abitato da personaggi «resi febbricitanti da quanto accadeva, aggrediti dall'impazienza» (per dirla ancora con le parole di Pirro) di conoscere e di raccontare, nella convinzione che il racconto – sia esso in un

film o in uno spettacolo teatrale – possa essere già in sé un atto politico, eversivo.
Noi (il regista Claudio Longhi ed io) abbiamo provato a riportare tutto ciò, in una figura che sfuggisse dall'iniziale seduzione di restituire una mimetica trasfigurazione fisica di Ugo Pirro (si veda la scelta di non utilizzare parrucche posticce per sopperire alla mia assenza di una folta capigliatura che, invece, contraddistingueva l'autore) e che, al tempo stesso, ne serbasse sia le logiche di pensiero che le motivazioni ideali anche nella loro espressione corporea, posturale e linguistica: un certo modo di mordicchiare nervosamente il labbro, di utilizzare delle monetine o una matita, di stare in piedi, di osservare la scena che prende corpo.

Ultimo aspetto: la memoria. Lo spettacolo comincia con una prima scena nella quale lo *Sceneggiatore* viene "investito" dai suoi ricordi, quasi non riuscisse a contenerli, ad allontanarli; quei ricordi non sono delle riprese del film, ma di quello che Petri e Pirro andarono a osservare nelle fabbriche romane durante la gestazione del film, durante la fase di raccolta dei materiali che poi si sarebbero trasformati in una sceneggiatura. Ricordi che hanno ancora la febbre di quegli anni e che, come scrive ancora Pirro citando Dostoewskij, sembrano di un personaggio che "vuole annotare alla lettera ogni suo pensiero e, insieme, i pensieri di quanti lo circondavano. È l'ambizione di tutti. «Ma per un libro del genere, - osservava Šklovskij, - non basterebbe tutto l'inchiostro del mondo».

SIMONE FRANCIA

«Ci sono da fare i tempi dello spettacolo. Dai dai dai che bisogna andare in scena. Ma come il copione non è ancora arrivato!? Dai dai dai che dobbiamo fare la prima lettura. La catena di montaggio è partita: il ritmo deve essere una scena al giorno...per essere precisi! Dai dai dai che se no non si va in scena. Attori, buongiorno... la sala prove vi da il benvenuto! Trattate la Vostra attrezzeria con amore... per la vostra salute e la vostra incolumità usate con sapienza il carroponte che vi è stato affidato. Dai dai dai che non c'è tempo da perdere. Tutti convocati all'orario stabilito dalla produzione. Sono le quattordici e trenta minuti. Sono le quattordici … e trentacinque minuti. Sono le quattordici trentacinque minuti e ventitré secondi... per essere precisi! Dai dai dai che mi perdi due secondi sull'entrata in palco! Non mi interessa se il rullo è troppo veloce! Ah, Ancora devi fare memoria! Ma cosa aspetti? Dai dai dai che altrimenti il ritmo del dialogo mi perde di fluidità. Un pezzo, una pagina... un pezzo, una battuta... un pezzo, un'intenzione. Ti è

piaciuto? Eh, ti è piaciuto? Il film, ti è piaciuto? Dai dai dai che fuori c'è la nebbia, c'è il freddo, c'è la bassa Padana. E non ti lamentare che il clima è proprio quello della pellicola! Stooop! La scena non funziona: occorrono degli inserti! Ancora un pezzo. Ancora uno. Ancora uno. Dai dai dai che dobbiamo rifare i tempi della scena, altrimenti sforiamo con lo spettacolo. Dodici minuti e ventisette secondi. Sei lento! Me la devi fare in undici minuti, quarantadue secondi e tre decimi... per essere precisi! Dai dai dai che altrimenti non mi stai sui tempi della musica. In sartoria si confezionano i costumi. Mettiti un paio di occhiali. Toglili. Rimettili. Torna meglio senza! Dai dai dai che se no non si debutta!
E tu che stai leggendo: Dai! Dai! Dai che mi perdi il ritmo, si spengono le luci di sala e ancora devi finire il pezzo. Chi è di scena. Tra quindici secondi la sala sarà completamente buia. Dai dai dai. Tra quindici secondi e sette decimi... per essere precisi. Ecco… adesso!».

LINO GUANCIALE

Famiglie immortalate in un interno kitsch, pieno di oggetti a buon mercato che puzzano di miseria appena scampata e non ancora cancellata, di illusioni di tranquillità, benessere, felicità, ordine e ricchezza. Volti, muri, cose, occhi, tutto velato da una luce azzurrina, fredda e ipnotica, quella del televisore mai inquadrato frontalmente. Facce svuotate, intontite, simili a macchine in attesa di essere avviate, colte nell'attimo in cui la pubblicità le riprogramma per i prossimi acquisti. Questo era il mio ricordo de *La classe operaia va in paradiso*, ed è da questa impressione intrappolata nella memoria dalla prima visione del film, avvenuta molti anni fa, che è partita l'idea, la mia proposta a Claudio Longhi di mettere in scena, con il gruppo di lavoro consolidato negli anni, una versione teatrale del film di Elio Petri. Vedevo in quelle immagini una profezia, una rappresentazione eloquente del destino attuale del nostro paese, la capacità di tradurre sinteticamente in una sequenza di fotogrammi potentissima un'idea scomoda da accettare soprattutto a sinistra: l'alienazione è il futuro prossimo di ognuno di noi, sfruttato o sfruttatore che sia. Quel futuro prossimo, la cui triste visione così brutalmente veniva squadernata dal film nel 1971, è divenuto il nostro presente. Per questo lavorare su *La classe operaia* mi pareva la via brechtianamente più corretta ed efficace per parlare dei nostri giorni, in un gioco di specchi alternatamente distanziante e approssimante.

Telegramma di Volonté al Festival

Gianmaria Volonté ha inviato ieri mattina alla Direzione e alla giuria del Festival un telegramma con il quale afferma di non essere a Cannes perché si sente come sempre impegnato a fianco di tutte le forze che si battono per la trasformazione delle strutture dei festival cinematografici. L'attore ricorda anche che l'Italia è un paese nel quale si fanno buoni film, ma nel quale si decide l'espulsione di Lou Castel e si tiene in carcere Pierre Clementi.

Il nostro *La classe operaia va in paradiso* è un'operazione di teatro politico, io credo, non solo e non tanto per il linguaggio e i codici ideologici cui fa riferimento, tra film e materiali "laboratoriali" di Elio Petri e Ugo Pirro presenti nel copione, ma soprattutto per l'attenzione che pone al nodo centrale del rapporto fra artisti e pubblico, un rapporto la cui natura è sempre politica, che lo si voglia o no. Chi opera, come il nostro gruppo di lavoro fa ormai da tanti anni a questa parte, con una concentrazione particolare sul tema della formazione del pubblico, ha perfetta cognizione di questo dato, di cui erano pienamente coscienti anche tutti i membri della "squadra" che realizzò il film nel 1971, da Petri a Pirro, da Volonté alla Melato fino a tutto il resto del cast.
Mi pare, insomma, che questo lavoro mostri bene che cosa significhi per chi lo ha realizzato, dalla fase di scrittura alla messinscena, ipotizzare una via per il "teatro politico" oggi, e che parli anche molto di cosa sia stata la nostra esperienza di ensemble teatrale finora. Oltre che di quello che, mi auguro, possa ancora essere.

DIANA MANEA

La classe operaia va in paradiso ci ha dato il pretesto per fare un tuffo all'indietro nella storia del nostro paese, quello delle grandi fabbriche, delle catene di montaggio, la lotta di classe, i movimenti sindacali e studenteschi, "la presa di coscienza del valore del lavoro". Un periodo non così lontano come sembra, ma talmente diverso e differente dal tempo in cui viviamo che spinge a chiedersi che cosa sia successo, che cosa abbia fermato quel processo e quel fermento di idee di sogni poi disillusi.Affrontare la lavorazione di questo spettacolo ci ha portati e ci porta continuamente a riflettere ed interrogarci su quale senso o che valore abbia oggi parlare de *La classe operaia va in paradiso*. E soprattutto, la "classe operaia" è finalmente riuscita a sfondare le porte del paradiso? Sono passati quasi 50 anni ma temo che la classe operaia in paradiso non ci sia ancora arrivata... La "disumanizzazione" provocata dal progresso della catena di montaggio non è un fenomeno scomparso come di certo non lo sono le rivendicazioni e i timori dei lavoratori. Magari ne è cambiata la forma.
Da un lato sembra proprio che "la classe operaia" abbia subito una decisa metamorfosi ma che pian piano questo processo l'abbia portata ad una sorta di "imborghesimento": lotta sì ma per obiettivi diversi, non tanto per cambiamenti radicali della società e della massa, quanto per migliorare la propria condizione economica, in questo sicuramente aiutata dai mass media che propongono modelli e bisogni che ci sembrano assolutamente vitali, necessari, ossia la corsa al consumismo sfrenato di tutto ciò che ci aiuti a stabilire e a identificare la nostra posizione all'interno della società, cioè tutto ciò che consente di renderci riconoscibili agli occhi degli altri e ci da *valore*.
«…a me mi piace il visone, sì, mi piace il visone e un giorno o l'altro ce l'avrò perché me lo merito, hai capito? Perché lavoro io, è da quando avevo dodici anni che lavoro… e me lo merito....» grida Lidia, quasi che la pelliccia sia uno status symbol sufficiente ad accorciare le distanze tra "operai e padroni", a far sparire le distinzioni di classe, le

condizioni di lavoro magari stressanti e poco gratificanti, tutto è relegato in secondo piano, in fondo con i soldi si possono acquistare tante cose, magari completamente inutili come quelle che si accumulano nell'appartamento di Lulù. Oppure ai giorni nostri riempirci di oggetti anche tecnologici forse altrettanto inutili e comunque non indispensabili, a volte irraggiungibili che ci portano addirittura a chiedere prestiti o ad accedere a mutui bancari pur di entrarne in possesso… Insomma tutto ciò che ci permetta di sentirci *arrivati* e non cittadini di serie B.
Un po' di sana lotta di classe forse non ci starebbe male, anche solo per riappropriarci della nostra identità e del nostro tempo di vita.

EUGENIO PAPALIA

Perché questo spettacolo? Cosa e come verrà percepito?
Queste, a dir la verità, sono le domande che mi sono posto alla genesi di questo lavoro ed in virtù di quella verità, sono le stesse domande grazie alle quali sta venendo fuori tutto l'humus di cui gli spettatori hanno bisogno per capire e riflettere insieme a noi. D'altronde questa operazione non vuole essere una semplice trasposizione teatrale del film, perché sarebbe un limitato e senz'altro non efficace omaggio a Petri, uno tra i più importanti registi nel panorama internazionale, "scomodo" e per questo eccessivamente criticato e dimenticato a nostro discapito. A questo punto si potrebbe aprire un dibattito infinito che non attiene a queste poche righe.

La natura di questo spettacolo è diversa, più densa se vogliamo. È più interessante, forse, ragionare su quale è stata l'urgenza di Petri, cosa aveva bisogno di raccontare al Paese, in che modo lo ha fatto. Pensando alla pellicola, è curioso

comprendere ciò che ha generato sin dalla sua primissima uscita nelle sale e nei primi anni a seguire. Perché tutti avevano qualcosa da ridire, sindacalisti, studenti e la sinistra tout court?
Cercando, dunque, nei meandri, nei vicoli mai illuminati del nostro personale lavoro attoriale, credo che uno spettatore consapevole, quando pensa a quel mondo lì, alle condizioni lavorative degli operai, ai movimenti studenteschi e ai sindacati, che nel bene o nel male hanno scritto delle pagine importanti nella storia del nostro Paese, di riflesso (mi auspico non condizionato) dovrebbe osservare meglio il corrispettivo di oggi e financo giudicarlo. E dico dovrebbe, perché se è vero che guardare le cose a distanza ci permette meglio di giudicarle, è vero anche che quegli eventi non sono abbastanza lontani per poterli guardare con un onesto e distaccato occhio critico. Forse siamo ancora coinvolti, ne portiamo le cicatrici.
Allora è bene che ognuno di noi, dopo aver guardato lo spettacolo, trovi una sincera risposta alla mie domande iniziali. E con questa risposta, rifletta bene se quel mondo sia "storia passata", o se invece esiste ancora una furtiva, latente e ipocrita alienazione delle nostre anime.
Siamo sempre in tempo per cambiarci.

FRANCA PENONE

Pochi giorni prima che Claudio Longhi mi chiamasse per lo spettacolo *La classe operaia va in Paradiso* avevo avuto una conversazione con un operatore di call center, che mi aveva profondamente turbata. Nel considerare empaticamente la mole di grane che doveva quotidianamente risolvere mi era sfuggito un: "Poverini che lavoro ingrato...". Questa affermazione, completamente fraintesa, aveva scatenato una reazione offesa e al contempo commovente: "Noi non siamo poverini! Abbiamo un lavoro!". A quasi cinquant'anni dall'*autunno caldo* e dalla promulgazione dello Statuto dei Lavoratori una risposta tanto candida e orgogliosa, mi colpiva come un pugno in faccia.

Il ruolo che Longhi mi ha chiesto di recitare è *Militina* che nel film di Petri fu interpretato da un meraviglioso Salvo Randone. Militina è un ex operaio della BAN, licenziato per motivi politici: sradicato dalla fabbrica e senza lavoro "ha finito col perdere anche l'equilibrio mentale" ed è stato internato in manicomio. Ma non è un pazzo.
La sua lucida follia è assimilabile alla veggenza. In questo Militina è simbolicamente riconducibile ai personggi della Mitologia e della Tragedia greca toccati dal dono-condanna della profezia.

Egli vede chiaramente che «la parcellizzazione del lavoro condanna tutti gli operai alla pazzia» come Petri gli faceva dire nel primo abbozzo di soggetto cinematografico in romanesco del luglio 1970. E in quella stessa prima stesura del film l'afflato rivoluzionario del Militina trovava sfogo in una scena seguente, poi tagliata nella versione finale, nella quale dava vita alla 'rivoluzione dei matti' all'interno del nosocomio, invitando Lulù a farlo sapere «a tutti, che i matti se sò ribellati, che la rivoluzione è incominciata, che i matti se sò fatti una coscienza, che la coscienza è follia, che se diventa matti a capire troppo, a vedere più in là...».
Questo ruolo di cantore di un epos dei lavoratori che si perde nella storia umana di tutti i tempi è reso nella drammaturgia del nostro spettacolo in una seconda scena completamente originale rispetto al film, nella quale attraverso frammenti di *Memoriale* di Paolo Volponi e di *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri, Militina presta la sua voce ad un coro di operai che paiono narrare tutti la stessa storia di vita grama, di alienazione, di sottomissione.
Che sia una donna ad interpretare questo ruolo, a prescindere dal fatto che in teatro, da sempre, il genere non è che una delle infinite variabili rappresentabili, disincarna la problematica dello sfruttamento universalizzandola, e si ricollega a quelle figure di Pizia, Cassandra e Tiresia che pur lanciando le loro profezie non vengono comprese o ascoltate ma ritenute folli.

SIMONE TANGOLO

…Dopo tre mesi di letture "maledette", Fantozzi vide La Verità e si turbò leggermente...o meglio: si incazzò come una bèstia.
Fantozzi - Ma allora m'han sempre preso per il culo!!!
Pina – Chi t'ha sempre preso per il…?
Fantozzi – Ma loro! Il padronato, le multinazionali! Per vent'anni m'han lasciato credere che mi facevano lavorare solo perché loro sono buoni… Altro che esser servile e riconoscente!
[…] Fantozzi- Voi siete i padroni, gli sfruttatori! Noi invece siamo gli schiavi, i morti di fame!
Mega Direttore Galattico – Ma caro Fantozzi… è solo questione di intendersi. Di terminologia. Lei dice "padroni", io "datori di lavoro". Lei dice "sfruttatori" e io dico "benestanti". Lei dice "morti di fame" io "classe meno abbiente", ma per il resto la penso esattamente come lei. Io, come lei, sono un uomo illuminato e sono convinto che a questo mondo ci sono molte ingiustizie da sanare. La penso esattamente come lei.
Fantozzi – Ma… mi scusi, sire… non mi vorrà dire che Lei è… scusi il termine sa… Comunista?
(si ode un tuono fortissimo)
Mega Direttore Galattico – Beh… proprio "comunista" no… Vede io sono un "medio-progressista".

***

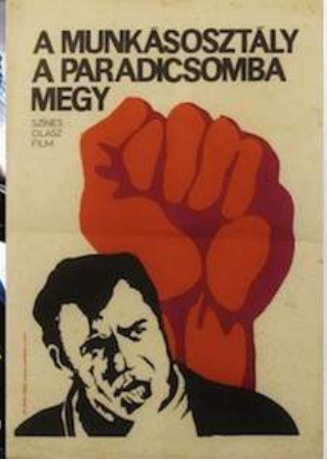
Una strana follia possiede le classi operaie delle nazioni in cui domina la civiltà capitalistica. È una follia che porta con sé miserie individuali e sociali che da due secoli stanno torturando la triste umanità. Questa follia è l'amore del lavoro, la passioine esiziale del lavoro, spinta sino all'esaurimento delle forze vitali dell'individuo e della sua progenie. Anziché reagire contro questa aberrazione mentale, i preti, gli economisti, i moralisti hanno proclamato il lavoro sacrosanto.
Paul Lafargue, *Il diritto all'ozio*, 1883

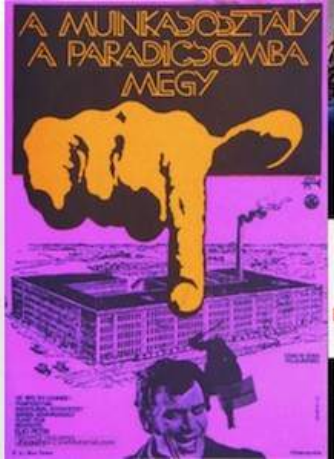
▪ ▪ ▪ ▪

Prima Nazionale
Modena // Teatro Storchi
31 gennaio 2018

Nei Teatri ERT
Modena // Teatro Storchi // 31 gennaio - 4 febbraio 2018
Cesena // Teatro Bonci // 8 - 11 febbraio 2018
Bologna // Teatro Arena del Sole // 14 - 18 febbraio 2018
Vignola // Teatro Ermanno Fabbri // 6 marzo 2018

Il testo dello spettacolo *La classe operaia va in paradiso* è pubblicato da Luca Sossella Editore





L'ANGOLO DELL'ERUDITO

Tentativo di una bibliografia

Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009.
Carlo Gaudio, *Il cinema civile di Gian Maria Volonté*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2014.
Jean Gili, *Elio Petri et le cinema italien*, Annecy, Recontres du cinema italien, 1996.
Piergiorgio Mori, *Scrittori nel boom. Il romanzo industriale negli anni del miracolo italiano*, Roma, Edilet, 2011.
Ottiero Ottieri, *Donnarumma all'assalto* [1959], Milano, Garzanti, 2004.
Elio Pagliarani, *La ragazza Carla* [1962], Milano, Il Saggiatore, 2016.
Lucidità inquieta: il cinema di Elio Petri, a cura di Paola Pegoraro Petri, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2007.
Elio Petri, *Lettres parlées à Giuseppe De Santis*, Bassac, Plein chant, 1997.
Elio Petri, *Scritti di cinema e di vita*, a cura di Jean A. Gili, Roma, Bulzoni, 2007.
Ugo Pirro, *Celluloide*, Milano, Rizzoli, 1983.
Elio Petri, a cura di Ugo Pirro, Venezia, La Biennale di Venezia, 1983.
Alessandro Portelli, *La città dell'acciaio. Due secoli di storia operaia*, Roma, Donzelli, 2017.
Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, *Porci con le ali* [1976], Milano, Bompiani, 2013.
Edoardo Sanguineti, *Questo è il gatto con gli stivali* [1963], in *Mikrokosmos*, Milano Feltrinelli, 2004.
Edoardo Sanguineti, *Passaggio* [1962], in *Teatro. K, Passaggio, Traumdeutung, Protocolli*, Milano, Feltrinelli, 1969.
Paolo Volponi, *Memoriale* [1962], Einaudi, 1981.

Suggerimenti d'archivio

Fondo Ugo Pirro, Biblioteca Renzo Renzi della Fondazione Cineteca di Bologna.
Fondo Elio Petri, Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema

TEATRO NAZIONALE

EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

www.emiliaromagnateatro.com