

L'Intervista

Fo politico in America

L'arrivo di Dario Fo negli Stati Uniti nel 1984 è stato un avvenimento clamoroso. Il governo degli Stati Uniti, dopo anni di ostinato rifiuto, era infatti costretto dalle richieste e dalle proteste che si levavano dagli ambienti teatrali e intellettuali del paese a concedere all'attore il visto di ingresso. Le prime esibizioni di Fo ebbero, com'è noto, un grande successo, mentre la presenza dell'attore assumeva ovviamente un significato politico rilevante che suscitava l'interesse dei circoli radicali e della sinistra marxista. La prima e poi la seconda tournée negli Stati Uniti rappresentavano così per Dario Fo due importanti occasioni per mettere a fuoco la propria figura e spiegare la propria attività di artista impegnato a degli ambienti di sinistra molto diversi da quelli europei. Un documento interessante, a questo proposito, è l'intervista curata da Anders Stephanson e Daniela Salvioni apparsa sulla rivista "Social Text" di New York (n. 16, Winter 1986-87), che qui riproduciamo.

(c.v.)

Com'è cominciato il tuo impegno nel teatro politico?

Quando Franca e io abbiamo cominciato a fare teatro, negli anni cinquanta, avevamo già idee politiche molto precise. Tuttavia, per ciò che si pensava allora, il nostro non era teatro politico in senso stretto perché non ci rivolgevamo direttamente alla classe con cui ci sentivamo solidali, ma alla borghesia. La nostra satira antiborghese, per lo stile e il linguaggio che usavamo, appariva comunque scandalosa, e naturalmente eravamo a nostra volta attaccati. Fin dall'inizio ci furono tentativi di censurarci e di toglierci le sale. Qualcuno di noi era convinto che dovessimo perseverare, continuando nella stessa direzione, ma io pensavo che fosse invece necessario cambiare per sfuggire alla campagna che voleva ridurci al silenzio. Così per un po' passammo al cinema. Cercavamo di criticare, in uno stile simile a quello di Tati, cose come il giornalismo sensazionalistico, o l'esigenza sfrenata della competizione e del carrierismo. Ma fu un fallimento. Poi, all'inizio degli anni sessanta cominciammo con le farse popolari. Erano di uno stile più o meno ottocentesco, ma si fondavano sulla tradizione della commedia dell'arte. Avevamo infatti finito con il capire che non si poteva adottare uno stile moderno, come fine in sé, ma era necessario cercare le radici della nostra cultura. Non potevamo, insomma, riuscire a produrre niente di veramente moderno e progressista senza rifarci alla tradizione della cultura popolare. E, al contrario dell'avventura cinematografica, il nuovo tentativo fu un successo.

Però non tutto quello che appartiene alla cultura popolare è progressista.

Credo che ciò che è autentica cultura popolare sia di per sé sovversivo. I temi essenziali della cultura popolare ruotano sempre intorno alla fame, alla tragedia della sopravvivenza, al problema della dignità, della libertà. Già solo l'agitare questi argomenti è sovversivo.

Eppure la tradizione popolare ha in sé anche elementi di sopraffazione, come l'asservimento della donna.

È una tradizione che comprende in sé diverse componenti dialettiche. C'è la componente educativa

che cerca di contrastare la cultura egemone, e c'è la componente che potremmo chiamare "popolare", che si adatta invece al clima dominante. Così si cade spesso nell'equivoco sul termine "popolare", e si definisce tale tutto ciò che è volgare e comune. Dobbiamo del resto riconoscere che c'è anche una cultura di origine borghese che è in parte rivoluzionaria e in parte reazionaria e

montaggio, la strategia della lotta di classe, lo sfruttamento trionfalistico della resistenza da parte del Pci, e così via.

In che senso tutto ciò non era più un "alka-seltzer" o un semplice tranquillante per la classe operaia?

Il lavoratore conosce cento parole, il padrone ne conosce mille. Questa è una delle ragioni per cui il padrone comanda. La cultura è un modo di dominare, e senza una cultura opposta a quella egemone non ci può essere rivoluzione. Gramsci ci ha detto che per sapere dove vogliamo andare dobbiamo conoscere da dove veniamo. È perciò essenziale ricuperare la

nostra cultura sottraendola alle mitificazioni operate dal potere costituito. E dobbiamo anche impossessarci ed estendere gli aspetti progressisti della cultura borghese, che sono stati almeno in parte rubati, in primo luogo, alla cultura popolare.

Quali sono stati i vostri rapporti con il Pci?

Quello che facevamo, e soprattutto la risposta che ricevevamo all'interno della classe operaia suscitavano nel Pci perplessità. Era qualcosa che il partito non controllava, che cresceva dal basso insieme a molti altri movimenti alternativi affini a noi. Perciò il Pci decise di sbarazzarsi di noi,

proibendoci l'uso delle case del popolo. Naturalmente anche la polizia ci stava addosso: ed eravamo praticamente sempre sotto processo. Eppure noi continuavamo a recitare, nelle fabbriche e nelle scuole occupate, nelle piazze, nelle chiese sconsecrate, e vedendo che potevamo andare avanti anche senza di lui, il Pci ha tentato di ristabilire i rapporti. Adesso tanto il partito quanto i sindacati ci invitano a recitare, e proprio il Pci ha organizzato il nostro spettacolo più grandioso, con un pubblico di 70.000 persone. I nostri rapporti, in altri termini, sono fluttuanti.

Che posizione avete preso di fronte all'intensificarsi dello scontro politico e agli attentati fascisti alla fine degli anni sessanta?

Abbiamo preso immediatamente posizione contro il meccanismo di provocazione violenta e il terrorismo di destra sostenuto dalla complicità degli elementi fascisti all'interno dello stato. Tutti noi sapevamo della Loggia P2, e delle connessioni tra la polizia e i primi atti di terrorismo.

Come vedi l'immediato futuro della situazione politica italiana?

Bisogna sviluppare la coscienza di classe. E soprattutto bisogna rifiutare la politica opportunista del Pci. Il Pci ha soffocato parecchi momenti di liberazione e di insurrezione proletaria quando ha creduto di avere la possibilità di governare con la Democrazia Cristiana. Così sono andate perse tutte le speranze della classe operaia di realizzare un'idea politica nuova e vitale. Per una fetta di potere il Pci ha rinunciato alle grandi possibilità di lotta che stavano nascendo. I giovani non sono stati più attratti dal partito, e rimasti senza guida hanno formato quelle bande che hanno finito con l'ammazzarsi a vicenda. Ciò ha significato di fatto far fuori tutto ciò che c'era d'importante nel movimento del sessantotto.

Pensi che il Pci diventerà più sensibile alle richieste della base?

Non senza una radicale trasformazione interna.

E quali prospettive ci sono?

Non lo posso indovinare. Tutto quello che so è che un intellettuale ha certe pratiche da seguire: mantenere un atteggiamento critico nei discorsi che svolge, cercare tutti i canali di comunicazione possibili senza però scendere a compromessi di mera speculazione economica, e soprattutto essere abbastanza elastico per riuscire a vedere dove e come resistere, e a catturare i mezzi per resistere.

L'occhio di Paolo Poli

a cura di Claudio Vicentini

Il Manuale minimo di Dario Fo può essere davvero uno strumento efficace per chi pratica oggi le scene e vuol diventare attore?

La grandezza della figura di Fo è proprio questa: che è anche una figura di maestro. A me ha insegnato moltissimo, fin da quando l'ho conosciuto molti anni fa a Milano. Mi parlava del problema dei costi, di tutte le economie che si possono fare quando si produce uno spettacolo, mi spiegava come andare avanti con pochi mezzi, come moltiplicare i borderò, dove infiltrarmi, come sopravvivere.

Nel Manuale minimo, però, si affrontano altri temi. Fo, riprendendo sei lezioni-spettacolo tenute al teatro Argentina, spiega la necessità di ricuperare la tradizione popolare del teatro per sviluppare un'efficace tecnica drammaturgica e recitativa. Di qui un complesso di consigli, regole, informazioni e suggerimenti rivolti agli attori.

Chi vuol fare qualcosa a teatro, in realtà non cerca consigli, perché deve trovare la propria strada. Ma tutto serve. E Fo in queste lezioni-spettacolo, dove recita, e poi spiega pure come fa a recitare, è bravissimo. Si manifesta tutto, ne fa una vera e propria epifania personale. Poi anche per scritto, nel Manuale minimo, questi ammaestramenti continuano a servire, perché acquistano il prestigio della carta stampata, e ognuno li legge, e come nei vaticini della Sibilla Cumana ci può trovare tutto quello che vuole.

Veniamo al problema principale: il ricupero della tradizione popolare del teatro. Non si può negare che Dario Fo riesca a portare

efficacemente sulla scena, scatenandone un'immediata comicità, testi che potrebbero apparirci molto lontani, e oggi del tutto inutilizzabili, come le giullarate medioevali.

Il fatto è che questi testi se li inventa lui.

Eppure Fo si mostra estremamente accurato nel tentativo di documentarsi storicamente, sia sui testi che sulle tecniche della recitazione e dello spettacolo: chiama in causa esperti e studiosi, entra in polemica con altri, e fornisce tanto di riferimenti, testimonianze e bibliografia.

Certo in biblioteca si trovano molti testi, più o meno autentici, e molti dati, più o meno veri. Ma poi la pagina vive sulla scena quando se ne riappropria e la recita l'attore. Per questo non ha nessuna importanza se il testo sia autentico o no, se tutta quanta la tradizione che si ricostruisce sia o non sia finta. All'epoca di Sem Benelli nessuno si chiedeva se tutti quegli orpelli e quelle medioevalerie fossero veri o falsi, finché sembrava che funzionassero. Quando qualche anno fa ho messo in scena La cazzaria, una commedia del cinquecento, Ugo Volli si chiedeva se era proprio un'opera rinascimentale, o se non fosse piuttosto il testo di una rivista goliardica degli anni cinquanta. Ma appunto, che importanza aveva? Tutte le opere che si recitano a teatro sono dei falsi in atto pubblico, perché vivono solo nella riappropriazione dell'attore. I testi che Dario Fo recita, apparirebbero comunque un'altra cosa, e molto meno belli, senza di lui. Così come sono un'altra cosa, e molto meno belle, tutte le commedie che ha scritto, quando non è lui a recitarle.

contiene elementi misogini di oppressione della donna.

Verso la fine degli anni sessanta siete passati dal teatro istituzionale borghese agli ambienti della classe operaia.

Cominciavamo a renderci conto che nonostante il nostro innegabile successo rischiamo di essere trasformati in qualcosa di simile a un alka-seltzer, o di diventare una sorta di sauna energetica. Così abbiamo deciso di abbandonare il teatro istituzionale e di costruire una nostra struttura operativa. Ci siamo collegati a spazi proletari come le case del popolo, nate nell'ottocento come centri culturali, e poi cadute in disuso, ridotte per lo più a sale per giocare a carte. Abbiamo inventato una forma di teatro adatta a questi spazi, spettacoli su argomenti controversi che suscitavano lunghe discussioni, dopo la rappresentazione. Gli argomenti dei nostri spettacoli nascevano dalle esigenze e dai desideri che venivano fuori nel dibattito: la catena di



Howard S. Becker
OUTSIDERS

Saggi di sociologia della devianza
Introduzione di Gaetano De Leo
pp. 164 - L. 18.000

Elsa Tagliabue
UN POSTO PER SBAGLIARE
Postfazioni di L. Tavazza e P. Vercellone
pp. 176 - L. 18.000

EDIZIONI GRUPPO ABELE