

DARIO FO

Il mio '68 è in realtà un periodo molto più lungo di un singolo anno, un periodo che nasce prima, mentre mi trovavo in Francia, e finisce molto dopo. Benché l'inizio «ufficiale» del '68 francese venga collocato qualche mese dopo quello italiano, il clima che si viveva Oltralpe già l'anno prima era veramente straordinario. Ho avuto modo di sperimentarlo nel teatro: saltavano le strutture delle compagnie, veniva rivoluzionato il modo di concepire la rappresentazione teatrale, era possibile cambiare completamente l'assetto di un programma e inserirvi temi nuovi e imprevedibili. Venne completamente stravolto il modo di agire, di concepire la rappresentazione e di esporla al pubblico, si diffusero gli spettacoli satirici. E poi quello era il tempo in cui Sartre cominciò a tenere lezioni aperte alla Sorbonne, a cui partecipava una folla di gente che non era mai entrata in università: ricordo in particolare lo *stage* sulla situazione teatrale e quello sulla cultura popolare. Tutti atti davvero nuovi, che in Italia arriveranno un po' dopo.

Tornando al nostro paese, ricordo che all'inizio delle manifestazioni in cui si occupavano le scuole, proprio nel '68 sono stato invitato dagli studenti che autogestivano le lezioni alla facoltà di Letteratura dell'università statale di Milano. Erano presenti non meno di tremila persone, sedute dappertutto, l'una sull'altra, e in quell'occasione recitai per la prima volta *Mistero buffo*, nella sua prima stesura piuttosto abbracciata. Quell'esibizione si rivelò un inaspettato successo, un fatto davvero rivoluzionario, soprattutto in seguito al dibattito molto acceso che seguì la rappresentazione. Ci si interrogava sulla reale esistenza di una cultura popolare, cosa che Gramsci in alcuni scritti metteva in dubbio e che altri autori marxisti addirittura negavano. Si dibatteva, insomma, su come realizzare una diversa forma di espressione, capace di coinvolgere anche quella enorme quantità di popolazione che normalmente non ha la possibilità di accedere alla cultura, al teatro. Si era coscienti del fatto che lo studente ormai non si poteva più considerare un privilegiato, ma entrava a far parte anch'egli della «massa proletaria», anche se ancora non ne possedeva le «stigmati strutturali». Fu una discussione lunghissima, che proseguì nei giorni successivi: in questa seconda occasione non recitai *Mistero buffo*, ma diversi brani a memoria, tra cui alcuni tratti da opere di Shakespeare, persino dall'*Amleto*, per dimostrare quanto fosse sbagliato il modo tradizionale, accademico di concepire la cultura e il teatro. La differenza fra rappresentazione e recitazione, fra messa in scena e sviluppo critico di un testo, tutto ciò che, in altri termini, veniva da Mejerchol'd, ideatore del teatro epico nella Russia di Lenin e Majakovskij, da Brecht e da Toller. Gli scritti di questi rinnovatori costituivano elemento essenziale della discussione.

20 In seguito *Mistero buffo* venne messo in scena alla Palazzina Liberty, uno spazio occupato per parecchi anni, vero e proprio laboratorio artistico e di informazione. I mille posti della Palazzina Liberty spesso non bastavano e mettevamo degli altoparlanti all'esterno, nel grande parco. Ai dibattiti, talvolta, intervenivano più di cinquemila persone. La Palazzina era il luogo proprio del confronto nella città per la gente di ogni estrazione: studenti – maschi e femmine – operai, pensionati, intellettuali e così via. Si discuteva su ogni tema meritasse approfondimento: un'occupazione di fabbrica, un atto di violenza, le stragi che si susseguirono negli anni Settanta... lì ognuno si sentiva a casa propria. Perfino i cronisti dei vari giornali venivano a prendere informazioni. Insomma, la Palazzina Liberty era diventata un luogo sia di teatro alternativo sia di controinformazione. Anche i gruppi teatrali stranieri, che transitavano in Italia e che spesso erano costretti a vivere nell'ombra, trovavano il loro spazio in questo insolito laboratorio, dove potevano incontrarsi con un vasto pubblico ed esprimersi. Ancora, qui potevano riunirsi emigranti: eritrei, somali, moltissimi africani in genere, ma anche orientali e latinoamericani.

Oltre alle compagnie teatrali, che vivevano il primo impatto col pubblico, alla Palazzina Liberty hanno debuttato anche cantanti e musicisti che oggi sono famosi, come i fratelli Bennato, Francesco Guccini e altri. L'occupazione della Palazzina Liberty, che subì anche degli attentati da parte dei fascisti, è durata fino al 1979. Il comune di Milano ci denunciò, portandoci in tribunale. Le sentenze per due volte furono a nostro vantaggio finché dopo dieci anni dall'occupazione, in Cassazione, i giudici ci intimarono di sloggiare. Alla Palazzina Liberty avevamo messo in scena molti altri spettacoli, oltre a *Mistero buffo*: *Morte accidentale di un anarchico*, *Pum! Pum! Chi è? La polizia*, *Non si paga! Non si paga!*, *Il funerale del padrone*, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* eccetera.

Alcuni testi sono nati proprio direttamente col pubblico, durante i dibattiti: era la gente che ci suggeriva gli argomenti nuovi che urgeva trattare, tragici o comici che fossero. *Non si paga! Non si paga!*, per esempio, prendeva spunto proprio dalle manifestazioni contro l'aumento incontrollato dei prezzi in tutti i supermercati, ma soprattutto in alcune zone periferiche della città: un'autentica rapina organizzata che metteva in grandissima difficoltà i cittadini, soprattutto della fascia più povera, come del resto succede oggi! Abbiamo messo in scena lo spettacolo usando la macchina comica della commedia dell'arte e delle commedie di Aristofane: la chiave era sempre drammatica, lo svolgimento si traduceva in grottesco. Qualche tempo dopo in alcuni mercati rionali, un gruppo di casalinghe e operai, molti in cassa integrazione, decise di fare una «spesa proletaria» e di imporre prezzi ragionevoli. Gli autori, soprattutto donne, furono arrestati. A mia volta venni coinvolto nel processo che ne seguì, accusato di istigazione in quanto autore del copione che aveva

ispirato gli «avventori», protagonisti di quell'atto illegale. Il giudice scagionò tutti e si rivolse ai proprietari dei negozi affermando che erano semmai proprio loro ad aver messo in discussione le minime regole di un comune vivere civile. Eravamo ormai nel 1974. 21

Con i nostri spettacoli in quegli anni abbiamo girato tutta l'Italia. Ci eravamo muniti di struttura scenica autonoma che ci permetteva di impiantare un palcoscenico completo in qualunque spazio: in una fabbrica occupata, in locali cinematografici privi di pedana, palazzetti dello sport, addirittura in chiese sconsacrate e piazze di grandi centri e di piccoli paesi. In alcune città, come Roma e Bologna, avevamo affittato per intere stagioni teatri di riferimento, in cui agivano, oltre le nostre, altre compagnie professionali e amatoriali: senza rendercene conto, avevamo fondato un vero e proprio circuito alternativo con qualcosa come settanta associazioni autonome organizzate, a partire dal Nord per arrivare al profondo Sud, Sicilia e Sardegna comprese.

Invece del teatro stabile avevamo inventato un nuovo teatro itinerante, dove i gestori non erano gli imprenditori ma la popolazione attiva. Insomma, si trattava di un fenomeno talmente importante che ci portò a contare, soltanto a Milano, su circa 80 mila associati. Oggi quando un teatro riesce ad avere 10 mila abbonati è un trionfo.

Ma il nostro era anche un teatro di lotta, che si impegnava concretamente in alcune battaglie. Ricordo uno spettacolo che tenemmo a Bologna per sostenere una fabbrica di Milano che produceva bicchieri: la fabbrica lombarda era stata occupata dagli operai che da parecchi mesi non ricevevano lo stipendio e che oltretutto rischiavano di perdere definitivamente il lavoro: questi decisero di portare avanti la produzione e vendere in proprio i prodotti. Caricammo un camion intero con ottomila scatole di bicchieri, e, giunti a Bologna, prima ancora che avesse inizio lo spettacolo, con tutta la compagnia e gli organizzatori dell'associazione culturale, si diede il via alla vendita: alla fine della rappresentazione, non restava più un bicchiere. Una supervendita trionfale! La solidarietà aveva davvero stravinto!

Il nostro impegno era quello di evitare assolutamente discorsi astratti. Cercavamo di essere sempre presenti nei luoghi di conflitto e di contestazione: alla Fiat durante le occupazioni, a Seveso al tempo della contaminazione da diossina, là dove c'erano problemi di fame o di povera gente cacciata da casa e buttata in strada.

Questo clima effervescente contaminò anche alcuni grandi del teatro. Strehler, per esempio, decise di lasciare il Piccolo Teatro e fondare una compagnia autonoma come la nostra: voleva liberarsi dall'angoscia di essere finanziato da uno Stato che in quel momento non poteva accettare. Purtroppo la loro esperienza durò solo una stagione.

Io e Franca avevamo cominciato la nostra avventura alla fine del '69, con una compagnia chiamata Nuova Scena. Ci furono dei contrasti all'interno

22 del gruppo, di carattere politico naturalmente, che ci portarono a una scissione: con Franca e altri sette compagni, ci staccammo e fondammo La Comune. I risultati ottenuti dall'altro gruppo, Nuova Scena, furono piuttosto scarsi: si erano legati al Pci, pensando di guadagnare una copertura e un appoggio sicuri, persero invece man mano credibilità e pubblico. Il gruppo La Comune, da noi gestito, continuò a produrre attenzione e successo: il nostro vantaggio era quello di trovarci completamente autonomi e privi di controlli «dall'alto». Spesso dividevamo la scena anche con gruppi diversi. Certe sere avevamo più di cinquemila spettatori. In occasione di un grande sciopero dei portuali, a Genova, siamo arrivati addirittura a contarne venticinquemila. Ricordo che tra gli operai si sostenevano posizioni diverse sullo sciopero e sulla piattaforma sindacale, ma quando proponevamo ai gruppi in agitazione lo spettacolo, questi trovarono, pur di organizzarlo, un accordo: scoprimmo che, oltre dei commedianti, eravamo anche un collante!

Quel giorno a Genova mettemmo in scena *Storia di una tigre e altre storie*: era uno spettacolo tratto da un episodio della Lunga Marcia in Cina, e il cuore del dramma poneva in primo piano la situazione di un soldato in fin di vita, forzatamente abbandonato dai compagni, che gli avevano lasciato solo una pistola da usare nel caso non fosse più in grado di reggere. Il soldato s'addormenta ma quasi subito viene svegliato da una tempesta che ha fatto straripare il fiume; con gran fatica, riesce a raggiungere l'altra riva e a trovare riparo in una grotta che, ahimè, è abitata da una tigre e dal suo tigrotto. «È finita», pensa, «queste due bestie fra poco mi sbraneranno». Ma le belve si stanno preoccupando solo della tempesta: il terrore di finire travolti dal fiume ha fatto perder loro l'appetito. Fra lui e le tigri nasce una strana amicizia, causata dal problema della reciproca sopravvivenza, quasi un menage a tre, in cui il soldato ha il compito di cucinare la carne delle prede procurate dalle belve. Una storia ricolma d'allegorie e situazioni tragiche e grottesche insieme, di cui avevo assistito alla messa in scena con Franca e altri della compagnia a Shanghai qualche anno prima.

Nel riproporla, avevo cercato di coglierne lo spirito e di adattarla alla nostra cultura, un po' come faceva Brecht.

Era un periodo di straordinario fermento politico e di profondo rinnovamento, quello. In pochi anni, con Franca, mettemmo in scena una cosa come venticinque opere nuove: spettacoli musicali con cantori provenienti da tutta l'Italia, monologhi, rappresentazioni con musiche e pantomime, recite in cui si impiegavano maschere, pupazzi e burattini.

In quegli anni i nostri spettacoli venivano quasi del tutto ignorati dai media, a partire dai giornali per non parlare della radio e della tv. In verità il nostro distacco dalla televisione era avvenuto già anni prima, nel '62, con *Canzonissima*, quando, in seguito alla messa in onda di testi che trattavano delle morti bianche e della mafia, fummo pesantemente censurati e costretti ad abbandonare ogni rapporto con la Rai.

Eppure tutto il lavoro che abbiamo realizzato tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta trovò – molti anni dopo – una nuova collocazione televisiva. Agli inizi degli anni Ottanta, infatti, ad alcuni dirigenti della Rai, di idee democratico-progressiste, venne in mente di usare tutto il nostro repertorio, a cominciare da una selezione delle storie di *Mistero buffo*. In quell'occasione realizzammo sette o otto puntate, messe in scena e riprese direttamente alla Palazzina Liberty: il risultato fu eccezionale. Naturalmente, scatenarono anche polemiche e di nuovo tentativi di censura (stavolta però abortiti sul nascere), soprattutto per le modalità in cui si reinterpretava lo spettacolo televisivo. Il fatto che il pubblico stesse sul palcoscenico, che gli attori recitassero in mezzo alla gente, in platea – tutte cose abbastanza comuni oggi – allora erano una novità assoluta e scandalosa. Questo nostro modo di fare teatro ebbe seguito negli anni successivi, accompagnando le grandi lotte per i diritti civili, tra cui quella per il divorzio e poi per l'aborto. Per anni abbiamo continuato ad andare in giro per tutta Italia con spettacoli come *Parliamo di donne*, scritto da Franca, *Clacson, trombette e pernacchi*, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma questo non è il padrone?* eccetera.

Uno degli episodi più noti del '68 è certamente la manifestazione di Valle Giulia, a cui non partecipammo direttamente, ma che ricordo molto bene. Dopo quella serie di scontri con fascisti e polizia, Pasolini pubblicò una famosa poesia in difesa delle forze dell'ordine e contro gli studenti che manifestavano. Non ho mai condiviso la sua interpretazione e gli replicai direttamente scrivendo un atto unico che lo irritò parecchio. Il protagonista del brano – senza titolo – era un intellettuale, interpretato da me, convinto che i poliziotti fossero i veri figli del popolo, i veri proletari, e che i manifestanti non fossero che dei piccoli borghesi viziati. A un certo punto inscenavamo una carica della polizia. Era una pantomima in cui i questurini non si vedevano: sul palcoscenico c'erano solo i manifestanti che mimavano le botte. Le grida erano autentiche, registrate nel corso di una carica durante una manifestazione. In scena il protagonista invitava i manifestanti a non reagire, a non attaccare i propri fratelli. Proprio mentre li esortava alla moderazione, veniva colpito e si accasciava. Lo spettacolo finiva con tutti a terra, chiusi a grappolo. Abbiamo rappresentato quest'opera per circa un mese e mezzo. La stampa ci ignorava, come sempre, compresa *l'Unità*, cosa del tutto comprensibile dal momento che portavamo in scena argomenti tabù per il Pci. Per esempio, nello spettacolo *L'operaio conosce trecento parole e il padrone mille! Per questo è lui il padrone!* raccontavamo la sanguinosa lotta dei democratici proletari contro il regime nei paesi dell'Est.

Un altro degli episodi più controversi nella storia di quegli anni è certamente la defenestrazione, dal palazzo della questura di Milano, di Giuseppe Pinelli, che è il soggetto di *Morte accidentale di un anarchico*. Questo spettacolo ebbe un impatto straordinario. Ho usato i documenti del processo contro Lotta continua, già resi noti all'epoca da alcuni gior-

24 nalisti di grande coraggio e onestà professionale, come Camilla Cederna e Corrado Stajano. Da questi documenti si ricavano dichiarazioni contraddittorie e paradossali, quasi autolesioniste, rilasciate dai poliziotti durante i vari interrogatori condotti dai giudici. Protagonista dello spettacolo era un pazzo maniaco che, da solo, aveva iniziato un'inchiesta sui fatti utilizzando documentazione sottratta a un ufficio del palazzo della polizia di via Fatebenefratelli, a Milano. Il pazzo, travestito da giudice, analizzava i documenti, confrontando e confutando ogni dichiarazione, mettendo a disagio i poliziotti e i loro dirigenti, portandoli addirittura ad ammettere la propria colpevolezza, a chiedere perdono, a piangere, a cantare tutti in coro l'inno degli anarchici. Rileggendo oggi quelle autentiche dichiarazioni, espresse soprattutto dalle autorità, e i relativi commenti dei giudici non si può che dirsi convinti che ci sia stata una precisa e forte volontà di coprire la polizia.

Ancora oggi *Morte accidentale di un anarchico* continua a essere portato in scena da compagnie di giovani in tutta Italia ed è, inoltre, uno degli spettacoli che ha avuto e ha tuttora più successo all'estero, assieme a quelli che trattano del mondo femminile – scritti con e da Franca – e a *Non si paga! Non si paga!*. Quest'ultimo è stato tenuto in cartellone addirittura per 6 anni consecutivi a Londra, per 8 a New York, per 7 in Germania.

Può sembrare strano che si riescano a rappresentare all'estero, e con successo, spettacoli come questi, strettamente legati alla nostra storia e scritti attraverso un linguaggio che rompe drasticamente con la norma lessicale. Bisogna però dire che tanto i traduttori che i registi dimostrano, quasi sempre, un'intelligenza scenica davvero eccezionale. Nell'allestire questi testi, nel loro paese, si preoccupano innanzitutto di adattare ogni situazione originale alla realtà locale e di creare un nuovo linguaggio teatrale-scenico. Stiamo parlando di compagnie di altissimo livello con attori di notevoli personalità e forza che studiano la messa in scena originale e la ricreano.

Ovviamente lo scambio è reciproco: osservandole trovo io stesso nuovi spunti, come nel caso del riadattamento di *Non si paga! Non si paga!*, che è in tournée nei teatri italiani proprio in questa stagione.

Insomma, il '68 è stato per me una grande occasione per andare al di là di tutti i canoni e del tranquillo consueto. Mi ha dato la possibilità di reinventare il teatro, di pensare in modo diverso, di uscire da facili schemi, ma soprattutto di «fare». Credo che così lo ricordino tutti coloro che lo hanno vissuto con entusiasmo, come un'occasione di mettersi a disposizione della gente che lotta, di *agire*, appunto.

Per altri protagonisti di quei giorni, invece, che magari oggi si trovano in posizioni di prestigio, il '68 è stato solo un transito, una specie di esperienza, nemmeno tanto felice, dalla quale hanno spesso tratto furbizia e spregiudicatezza, per imparare a entrare e uscire da un mascheramento indossandone un altro completamente diverso, spesso opposto: agilità essenziale per chi abbia interesse soprattutto a fare carriera.