

Addio Franca Rame: così Eugenio Barba ti ha raccontato



Questo scritto è di Eugenio Barba fu pubblicato nel 1997 dalla rivista polacca DIDASKALIA. Mi fa piacere metterlo nel post per ricordare la grande Franca Rame (18 luglio 1929 – Milano, 29 maggio 2013), attrice e donna impegnata in tutte le battaglie civili per la costruzione di un mondo migliore

AMICIZIE DI UN ALTRO MILLENIO
DARIO FO E FRANCA RAME

Proprio perché non vuole e non può avere come bersaglio l'intimità e il mistero dell'individuo, ma la persona, l'uomo come animale sociale non può prescindere dalla posizione di coloro che ridono. Il giullare che recita davanti agli uomini di potere, anche se li deride o li attacca, anche se non cambia nulla del suo repertorio, per il fatto stesso d'essere accolto o tollerato si trova in poco tempo trasformato dal contesto: non è più un giullare, diventa un buffone. Per mantenere la propria integrità è allora costretto a far scandalo.

L'arte dello scandalo (è infatti una vera e propria arte) ha un'escalation terribile, perché ogni vittoria è anche una sconfitta che obbliga a provocare nuovi scontri. Quindi conduce alla distruzione chi la pratica continuativamente. Dario Fo – come Grotowski – conosce molto bene l'arte e la tecnica dello scandalo. Per questo sa che dopo un colpo deve poter tornare nei propri territori, altrimenti si trova costretto o all'inefficacia divenendo accettabile, o a tirare un colpo dopo l'altro, fino ad esaurire i margini della tolleranza circostante.

Il comico riguarda la dimensione orizzontale della realtà, il che però non vuol dire che si limiti alla sua superficie. Non scava nell'individuo. Scava negli interstizi della società, nelle sue contraddizioni. Dario Fo ne era e ne è la dimostrazione vivente. Può esserlo, perché in termini professionali ha affrontato il problema dei contenuti e dello stile assieme al problema di piazzare il proprio teatro in ben precisi contesti, sfuggendo alla casualità che nel normale mercato teatrale regola l'incontro fra gli attori e gli spettatori.

Appena conclusa l'esperienza de La Signora è da buttare, Dario Fo e Franca Rame avevano abbandonato l'orizzonte dei grandi teatri, e cominciano a crearsi un proprio territorio teatrale indipendente. Volevano farsi capire, e quindi avevano scelto un contesto con il quale condividere, per lo meno in linea generale, l'orientamento politico. Avevano deciso di far spettacoli e tournées secondo le proprie regole, rinunciando agli agi e alle costrizioni dell'organizzazione teatrale predeterminedata.

Il loro passare da un'orbita all'altra del teatro fu talmente mirato da apparire estremistico. Fu la scoperta che il teatro poteva vivere in condizioni assai lontane da quelle abituali. Erano quei mesi del 1968, '69, '70 che oggi vengono raccolti sotto l'etichetta generale del "Sessantotto". Anche il teatro, è ovvio, ebbe il suo Sessantotto, a volte un terremoto profondo, dalle lunghe conseguenze, a volte solo una serie di vibrazioni velleitarie e superficiali. In quel panorama di mutamenti, la presa di posizione di Dario Fo e Franca Rame fu uno degli esempi più significativi, ebbe l'evidenza della concretezza, fu letteralmente un prendere posizione, uno spostarsi da un luogo all'altro. Recitavano nelle fabbriche, nei locali delle associazioni culturali e politiche, fondarono "La Comune", che non era più una semplice compagnia, ma un gruppo che interveniva in appoggio alle fabbriche in sciopero e per la difesa dei perseguitati politici.

Ebbero coraggio. In seguito, quando Dario e soprattutto Franca subirono aggressioni e violenze da parte di neo-fascisti, quando furono sottoposti a controlli polizieschi e a minacce da parte delle autorità, il loro coraggio fu esemplare. Ma qui vorrei sottolineare, accanto al coraggio, l'intelligenza della loro presa di posizione. Chiaroveggenza da professionisti del teatro capaci di non restare prigionieri dei loro spettatori e di non lasciarsi incantare dai fiori di carta dei primi successi.

In fondo, è sempre una questione di ambizione: gli artisti coraggiosi e intelligenti sono tali perché hanno grandi ambizioni e non si soddisfano dell'ammirazione e del consenso che li saluta all'inizio della strada che hanno intrapreso. Non si accontentano di piacere. Vogliono incidere la memoria, la mente, le emozioni dei loro spettatori. Vogliono restare, non confondersi con la natura effimera degli spettacoli.

Talento e ambizione spesso non vanno d'accordo. Quando la seconda è sproporzionata la situazione non è così triste come quando si verifica l'inverso, ed un grande talento si unisce ad un'ambizione ristretta all'immediato. Allora si sente odore di tradimento. Tradimento di se stessi, spesso inconsapevole.

Per mostrare a quale destino Dario e Franca abbiano voltato le spalle, riuscendo a non tradire la propria lungimirante ambizione, debbo fare un passo indietro, tornare per un momento agli anni Cinquanta.

Ho detto d'aver incontrato per la prima volta Dario Fo a Ivrea, nel 1967. Ma non era quella la prima volta che lo vedevo. La prima volta fu Franca Rame, in realtà, a calamitare la mia attenzione e la mia ammirazione.

Nella primavera del 1954, avevo 17 anni e studiavo al collegio militare della Nunziatella a Napoli. Nelle vacanze di Pasqua stavo a Roma, dove abitava mia madre. Mio fratello volle invitarci ad uno spettacolo teatrale che i giornali definivano particolarmente raffinato. Era un cabaret francese in tournée, si chiamava "Contrescarpe". Ci vestimmo eleganti. L'intero pubblico era elegante. Mentre

aspettavamo l'inizio, un sussurro percorse la platea, tutte le teste si voltarono a guardare una coppia entrata all'ultimo momento: un giovane alto, dinoccolato, con il viso da ragazzo più buffo che bello, e una donna splendente di bellezza, dalla lunga chioma biondo platino, chiusa in un abito elegantissimo e ampiamente scollato. Sembravano sicuri di sé, lanciavano sorrisi e saluti, per nulla imbarazzati dalla curiosità che li circondava. Si muovevano in quell'ambiente come pesci nell'acqua. Chi era quella splendida giovane signora, così gentile e provocante? Gli spettatori eccitati e curiosi mormoravano due nomi: "Franca Rame e Dario Fo". Non sapevo chi fossero. Mio fratello mi informò.

Avevano già salito i primi scalini della fama. Erano famosi nelle cronache del teatro, come molti altri il cui nome è svanito. La cronaca è molto lontana da ciò che fa storia.

Franca Rame era davvero una delle più belle fra le attrici che calcavano, in quegli anni, i palcoscenici del teatro cosiddetto "leggero". Che faceva della sua bellezza, sulla scena? Il giovane regista e critico Flammio Bollini, che pochi anni dopo scrisse di lei sulla grande Enciclopedia dello Spettacolo italiana, nel decimo volume, quello degli "aggiornamenti" (il nome di Dario Fo in quell'Enciclopedia non c'era) notava l'intelligente contraddizione a cui Franca Rama sottoponeva la sua bella apparenza: "alta, procace, biondissima, la Rame sembra incarnare l'erotismo ottimista dei cartelloni pubblicitari, ma lo unisce ad un gusto sfrenato per la caricatura". La definiva così: "un tipo, quasi una maschera, un Capitan Fracassa del sex appeal borghese".

Sarà proprio lei, quel Capitan Fracassa, fra il '68 ed il '69, a trasformarsi in vera combattente, ed a spingere con particolare determinazione il teatro suo e di Dario fuori dal teatro "legittimo" e dalle sue cronache.

Quando Dario Fo ha ricevuto il premio Nobel, ha detto che premiava sia lui che Franca Rame. Non era gentilezza di marito e di compagno d'arte. Era, ancora una volta, desiderio di opporre alla storia superficiale del teatro la verità della sua storia sotterranea.

Sono passati più di 40 anni dalla prima volta che vidi, senza conoscerli, Dario Fo e Franca Rame. Dopo il Nobel del '97 è scoppiata la letizia fra i teatri oscuri, quelli di cui non si scrive né cronaca né storia, che vivono fuori dell'orbita del teatro che Julian Beck chiamava, con un po' di disprezzo, "rispettato".

Benché Dario Fo sia uno dei vertici del teatro contemporaneo; benché venga insignito del Nobel per la letteratura, lui che non si considera certo un "letterato" e che molti non consideravano neppure meritevole dell'epiteto di "scrittore"; benché abbia ricevuto la nobilitazione più grande, molti attori dei teatri "senza nome" si sono sentiti implicati in prima persona, riconosciuti. Mentre dall'Odin Teatret spedivamo a Dario e Franca i nostri telegrammi esultanti, all'Odin arrivavano i fax di molti gruppi e di molte persone che abbiamo incontrato nei nostri giri, soprattutto dall'America Latina. Dicevano tutti più o meno la stessa cosa: è come se avessimo ricevuto il Nobel anche noi.

Dario Fo ha fondato una tradizione. Mistero buffo è uno dei testi contemporanei più rappresentato nel mondo. Compare a volte anche nei cartelloni dell'establishment teatrale, ma viene soprattutto rappresentato sulle piazze, tradotto in diverse lingue, adattato a diversi ambienti. È divenuto l'emblema di un modo di far teatro indipendente, colto e popolare allo stesso tempo, che permette all'attore di non asservirsi alle condizioni commerciali e di far teatro senza nessun altro strumento

che il proprio bagaglio professionale. Il giullare, che fino ad alcuni decenni fa era una figura che si studiava nelle università e di cui si parlava nei libri, è divenuto uno dei punti di orientamento del teatro d'oggi, una potenzialità in vita.

Fondare una tradizione vuol dire lasciarsi “derubare”. Molti hanno “rubato” a Dario Fo l’invenzione di un teatro comico e pugnace che si sviluppa attraverso il racconto d’uno o di pochi attori e che non ha bisogno di niente, che si può fare dovunque, sui marciapiedi, in un’aiuola o in un grande edificio teatrale tradizionale. Molti gli hanno “rubato” il segreto di come mischiare clownerie e polemica, memoria storica e perorazione politica. E soprattutto hanno potuto servirsi della nobilitazione che la fama di Dario Fo ha conquistato per i generi di un teatro considerato “minore”. Anche Dario Fo afferma di aver “rubato”. Confesso che questo verbo non mi piace applicato all’artigianato artistico. È un uso metaforico, ma mi sembra inutilmente denigratorio o autodenigratorio. Oppure venato di furberia, che è il peggior carattere della maschera dell’italiano” in commedia.

Ma il verbo “rubare” Dario Fo lo usa molto frequentemente, non solo in quel titolo famoso Chi ruba un piede è fortunato in amore, ma soprattutto quando parla della sua esperienza e del suo apprendistato. Credo di intuire il perché: l’utilità del verbo “rubare” applicato al mestiere dell’attore consiste nel concentrare l’attenzione non sull’atto di sottrarre qualcosa a qualcuno (nell’arte, quando si prende da un altro non gli si toglie proprio nulla, di fatto), ma sull’azione di chi “ruba”. Come dire che l’attore deve saper scrutare i colleghi con maggiore esperienza non fermandosi alle apparenze, cercando di indovinarne le intenzioni e le ricchezze aldilà dei modi in cui esse si presentano, con la concentrazione, l’ansia, la tecnica e la profonda calma del pickpocket (come nel film con questo titolo di Robert Bresson), sapendo che dalla sua azione dipendono il suo sostentamento e la sua libertà.

Così, nell’orbita dell’arte, i risultati dell’azione del “rubare” non sono furti, ma invenzioni. È il connotato delle tradizioni “povere”, che non usufruiscono di scuole e di accademie e si basano sull’autodidattismo.

Ho incontrato molte altre volte Dario Fo, nel corso degli anni. È tornato ad Holstebro trionfalmente, e mentre una gran massa di spettatori applaudiva lui e noi dell’Odin che l’avevamo invitato, invece di godersi semplicemente gli applausi ha voluto ricordare al pubblico i primi tempi in cui ci aveva conosciuto, quando la maggioranza ci guardava con sospetto e ci rifiutava. È venuto alla sessione dell’ISTA nel 1981 a Volterra, in Toscana per spiegare e lasciarsi “rubare” i segreti dell’improvvisazione. Nell’84, quando è venuto a festeggiare con noi i 20 anni del nostro teatro, ha ricordato il valore della “resistenza”, di non cedere alla tentazione di smettere, quando tutte le mete che da giovani ci facevano sognare sembrano raggiunte. Ed altre, viste con occhi maturi, sembrano irraggiungibili.

Ho potuto toccar con mano la forza della sua “resistenza” quando è venuto a Copenaghen, durante la sessione dell’ISTA, nel maggio del ’96, e doveva dire solo poche parole, non si doveva stancare, doveva aver cura del muscolo del cuore, che gli aveva dato recentemente avvisaglie di grave pericolo. Ma uno come Dario proprio non riesce a pensare al cuore come a un muscolo. Parlò, cominciò a spiegare, dalla spiegazione passò agli esempi, dagli esempi alla recitazione. Come al

seminario di Holstebro vent'anni prima. Questa volta Franca ed io dovemmo salire in palcoscenico per fermalo. Alcuni dei presenti ci giudicarono male. Era impossibile vedere il dispendio di energie di quell'attore che sembrava lavorare in souplesse, come se recitare fosse per lui la cosa più facile, più naturale e riposante del mondo.

Sembrava il Dario Fo di vent'anni prima perché continuava ad inventare, a mutare. Ripeteva i suoi pezzi famosi e ripetendoli li variava. E passava a cose nuove, "fresche", non ancora messe a punto del tutto.

Resistere significa non smettere di mutare.

La lunga carriera di Dario Fo è un lungo viaggio esemplare. Vediamo le tracce del punto di partenza, del teatro di "rivista". E vediamo i punti di arrivo. Fra i due estremi vi è - circostanziata in azioni concrete, efficaci, sapienti di mestiere - la rivolta. In questo arco di storia ha eroso i confini fra il teatro scritto e il teatro orale, fra il teatro "minore" e il "maggiore", fra il teatro "serio" e quello "buffo", fra il pagliaccio e il testimone del proprio tempo.

Un numero vale l'altro, eppure non c'è niente da fare, l'imminenza dell'anno 2000 acquista un valore simbolico al quale è impossibile sottrarsi. In qualsiasi discorso sul futuro, in ogni programma per i prossimi anni, scivola fra le parole il termine "millennio" dove fino a poco tempo fa ci accontentavamo di "anno". Quel numero 2000 spinge irresistibilmente a pensare in grande.

La storia del Novecento giustifica il fatto che pensando il teatro lo si pensi in grande. Mai come nel XX secolo, il teatro è stato così marginale fra gli spettacoli. Eppure questo secolo è una delle età dell'oro del teatro. L'oro in questo caso non è la bellezza, né la pace, ma il valore di una dissidenza. Mai, come nel XX secolo, il teatro è stato un luogo in cui nutrire la rivolta. Bisogna essere in grado di trasmettere la sete della rivolta e la tecnica della dissidenza nel prossimo millennio. Ne avranno bisogno. E come sempre accade agli assetati, sul principio non avranno la minima idea di come fare.

Programmo il lavoro del mio teatro come il lavoro di un fantasma. Cerco di fare in modo che il fantasma possa infiltrarsi in quel terzo millennio al quale non apparteniamo e che non possiamo immaginare. Il fantasma è il paradosso della presenza assente. Qualcosa di molto concreto, se si bada alle conseguenze.

C'è una tecnica, non solo una mitologia, del fantasma. Bisogna preservare il valore degli incontri che configurano la storia sotterranea del teatro.

Come fare in modo che altri possano ancora "rubare"? Si può "rubare" ai fantasmi?

Non era forse un fioco fantasma, quasi muto e trasparente, fino a poco tempo fa, la figura del giullare?