

**« NUOVO TEATRO » VERSUS « NUOVA SCENA »  
Quelques remarques sur le conflit autour du théâtre  
qui opposa Pier Paolo Pasolini à Dario Fo.**

Quand on se penche de haut sur l'œuvre de Pier Paolo Pasolini et de Dario Fo on peut avoir l'impression que les points de jonction entre ces deux auteurs ne manquent pas : de l'intérêt pour l'expression dialectale et son ancrage culturel à l'engagement artistique et intellectuel, en passant par l'écriture théâtrale ou encore l'intérêt commun pour les arts visuels et notamment pour la peinture. Aussi les intérêts et les champs qu'investit l'expression des deux artistes semblent-ils se croiser souvent créant une sorte de proximité voire de communion<sup>1</sup>.

Toutefois, il suffit de gratter un peu cette parenté de façade pour qu'apparaisse la béance des différences qui séparent l'univers artistique et intellectuel des deux auteurs. A cet égard, les prises de position virulentes qui ont opposé les deux artistes n'ont rien d'anecdotique. Tout avait pourtant bien commencé, si l'on peut dire, par la remarque positive consignée dans une note de bas de page du *Manifesto per un nuovo teatro* de Pasolini où Dario Fo était cité comme l'un des rares hommes de théâtre italiens à s'être posé la question de la langue et de la diction théâtrales. La

---

<sup>1</sup> A ce propos on signalera le récent colloque organisé par le GERCI de Grenoble, qui a été précisément consacré à une étude croisée de l'œuvre de Dario Fo et Pier Paolo Pasolini dans la perspective, notamment, de l'intérêt qu'ont manifesté ces deux auteurs pour les traditions populaires. Le colloque, intitulé *Traditions populaires dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et Dario Fo*, s'est déroulé les 1 et 2 décembre 2011 à l'Université Stendhal de Grenoble.

## D. LUGLIO

suite relève, en revanche, de l'invective. Pendant de longues années, Dario Fo a tenu des propos moralisateurs à l'égard de Pasolini d'une violence telle qu'ils n'ont pas d'équivalent dans ses déclarations et ses prises de position, pourtant bien souvent dures et caustiques, notamment à l'endroit de tel ou tel homme de pouvoir. Pasolini, quant à lui, ne s'est pas privé de balayer d'un revers de main le théâtre de Fo, quand il ne l'a pas durement attaqué. Nous voudrions brièvement revenir sur l'affrontement qui a opposé les deux artistes pour essayer d'apporter quelque lumière sur les raisons de ce conflit qui fut, comme nous essayerons de le montrer, tout autant esthétique qu'idéologique. Au début des années soixante-dix le théâtre est l'une des expressions artistiques privilégiées sur le plan de militantisme politique. Dario Fo s'engouffre dans la brèche ouverte par le mouvement de 1968 et surfe habilement sur la vague contestataire en faisant pleinement sienne la *doxa* idéologique qui jouait la classe ouvrière contre la bourgeoisie dans l'espoir d'éveiller un mouvement révolutionnaire. A cela Pasolini opposait, comme on sait, une analyse paradoxale des dynamiques nouvelles qui innervaient le corps social, portant un jugement sévère sur les appels à la lutte des classes qu'il jugeait proprement réactionnaires. L'élaboration, par Pasolini, d'une esthétique théâtrale que tout oppose à celle que pratique Dario Fo sera l'issue logique d'un tel différend idéologique.

### Invectives

En 1973, Pasolini commence sa collaboration au *Corriere della Sera* et publie, le 7 janvier, « Contro i capelli lunghi », le premier d'une longue série d'articles ensuite réunis dans le volume *Scritti corsari*. Il s'agissait, naturellement, d'une tribune exceptionnelle pour les idées du Pasolini « protestante », et une preuve supplémentaire du fait que l'écrivain faisait partie de l'*establishment* intellectuel italien. Comme le déclara Contini dans son poignant témoignage sur le poète « competente in umiltà » :

entrato con tutti gli onori nelle fila della società detta « affluente », Pasolini si avvalse degli stessi strumenti di cui essa gli faceva copia per fustigarla in piena faccia. La società « affluente » sorrideva o anzi applaudiva sotto le percosse, lieta che la sua liberalità si

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

ornasse di un tanto eretico accarezzato, scambiandolo certo per un esibizionista compiaciuto di paradossi<sup>2</sup>.

La remarque de Contini semble situer l'écrivain précisément sur le terrain que Dario Fo avait cru nécessaire d'abandonner en 1968, en claquant la porte du "théâtre bourgeois", pour donner vie au collectif Nuova scena tout en déclarant : « sono stato per anni il giullare della borghesia. Adesso ho deciso di diventare il giullare dei proletari »<sup>3</sup>. A ceci près que Pasolini n'avait jamais voulu amuser la bourgeoisie – qu'il envisageait d'ailleurs, contrairement à Fo, comme une réalité sociale très élargie, comprenant aussi le prolétariat, depuis que celui-ci avait été idéologiquement conquis par le néocapitalisme consumériste. Quant à Dario Fo, la rupture avec le circuit théâtral traditionnel allait donner lieu à un compagnonnage avec le PCI qui, cependant, devait vite tourner court. Le désaccord, à en croire l'acteur, commence en 1969 avec la mise en scène de *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone*. A cette occasion, explique-t-il, « Maurizio Ferrara, che allora era il direttore dell'«Unità», ci attaccò violentemente in un suo corsivo definendoci "qualunquisti" [...] Gli operai ci accettavano, i burocrati no »<sup>4</sup>. La rupture avec la direction du parti communiste est consommée, un parti auquel Fo n'avait jamais voulu adhérer par défiance vis-à-vis d'une organisation dans laquelle « molti intellettuali entravano per opportunismo » à l'instar, précise-t-il, de Pier Paolo Pasolini – oubliant, au passage, que le poète avait été exclu du parti en 1948 et qu'il n'était plus adhérent depuis . Or Pasolini, ajoute-t-il :

[...] oggi con film come Boccaccio e I racconti di Canterbury è uno dei registi più lodati dall'«Unità». Il suo discorso è quello della borghesia reazionaria, che fa dell'ironia sulla rivolta popolare dei Ciompi, che si diverte a vedere gli studenti che mettono nel sacco quei poveri stupidi dei contadini. E, per far passare questa merce politica, Pasolini ci

---

<sup>2</sup> G. CONTINI, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, p. 393.

<sup>3</sup> La citation est tirée d'un entretien réalisé par Chiara Valentini pour *Panorama* en avril 1973, aujourd'hui in D. FO, *Fabulazzo*, Milano, Kaos edizioni, 1992, p. 32.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37.

## D. LUGLIO

mette dentro della pornografia gratuita, dell'erotismo finto, artificioso. Siamo a livello dei fumettari zozzi, altro che lotta di classe<sup>5</sup>.

Les attaques que Fo porte à Pasolini mêlent étroitement le sexe et l'idéologie ou l'appartenance sociale : le poète et cinéaste est un bourgeois réactionnaire qui se complait dans l'érotisme malsain et pornographique. En 1986, onze ans après la mort du poète, Fo ne croit pas nécessaire de changer de registre. A la question que penses-tu du théâtre de Pasolini, il répond :

Ho avuto anche polemiche in diretta con Pasolini e sulla sua concezione dell'omosessualità nel teatro. È uno di quelli che ha concorso all'equivocità dell'essere se stessi sia nel cinema che nel teatro. Pasolini era poi maschista verso gli omosessuali. Lui è sempre stato un maschista greve, era uno che trattava i ragazzini come un commendatore tratta la ragazzina da scoparsi per diecimila lire<sup>6</sup>.

Déclaration pour le moins surprenante, surtout dans un entretien accordé à un magazine gay et réitérée, *mutatis mutandis*, en 1997, dans le *Guerin sportivo* où Fo accuse à nouveau le cinéaste de n'être qu'un « pornographe »<sup>7</sup>. Il faudra attendre 2007 pour que l'auteur-acteur change enfin de point de vue et opère même un revirement partiel en déclarant son admiration pour le poète et cinéaste et en livrant sans doute aussi un élément d'explication des origines du conflit qui l'avait opposé à lui :

Lo ammiravo moltissimo, però non sempre condividevo le sue opinioni. Anzi. Quando lui attaccò gli studenti figli della borghesia schierandosi dalla parte dei poliziotti figli del proletariato, io in teatro lo attaccai a mia volta, trasformando quel suo intervento in una satira dove

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Entretien avec Felix Cossolo pour *Babilonia* en avril 1986 aujourd'hui in D. FO, *Fabulazzo*, cit., p. 64.

<sup>7</sup> Cf. *Guerin Sportivo*, « Intervista a Dario Fo sul cinema, la cultura, la politica, lo sport, Pasolini, Gian Maria Volonté », in <http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=014139&from=1&descrizione=CULT>

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

alla fine il difensore-filosofo delle forze dell'ordine si ritrovava bastonato dalle medesime. Pasolini venne a saperlo e se ne risentì<sup>8</sup>.

Et à une question portant sur ce qui séparait sa vision du monde de celle de Pasolini, Dario Fo répond :

Forse le nostre origini. Pasolini parlava da friulano trapiantato a Roma, due realtà che mai lo avevano portato a contatto diretto con la classe operaia. Lui non ne aveva conoscenza. Per me invece, vissuto ai bordi tra Lombardia e Piemonte, le due regioni più industrializzate del Paese, il mondo operaio era una realtà molto importante<sup>9</sup>.

Les déclarations de 2007 célèbrent l'artiste tout en condamnant ses positions idéologiques. Le cinéaste est encensé - « Davanti a uno che ha fatto un film come il *Vangelo secondo Matteo* non ci si tira giù uno, ma trentamila capelli... » - mais l'intellectuel est flétri, parce qu'il est jugé déconnecté de la réalité de la classe ouvrière. Bien que plus subreptice, l'attaque n'en demeure pas moins très dure quand on connaît le profond engagement, et l'enracinement idéologique de toutes les expressions artistiques de l'auteur de *Passione e ideologia*. La conclusion du propos de Fo sonne bien comme le désaveu de son initiale déclaration d'admiration.

Les prises de positions de Pasolini à l'égard de Fo eurent, en leur temps, le mérite d'une plus grande netteté. Si l'on excepte l'évocation, en passant, de « due ignobili paginette di Dario Fo », dans le compte rendu peu flatteur de la revue *Zibaldone* lancée par Leonetti en avril 1973, on doit surtout retenir deux attaques. L'une est livrée dans un entretien à *Panorama* au lendemain de l'arrestation de Dario Fo à Sassari, le 9 novembre 1973, alors qu'il essayait d'empêcher l'entrée de la police dans la salle de cinéma où il devait jouer *Mistero Buffo*. Pasolini déclarait alors :

La mia opinione su Dario Fo e i suoi lavori è talmente negativa che mi rifiuto di parlarne. Fo è una specie di peste del teatro italiano.

---

<sup>8</sup> D. FO, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007, p. 124.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 125.

## D. LUGLIO

La deuxième, plus célèbre, est consignée dans la préface de *Bestia da stile*, drame en vers écrit entre 1966 et 1974 et publié posthume en 1979. Cette courte préface, écrite en 1975, dresse en quelques lignes un état des lieux du théâtre italien sept ans après la publication du manifeste pasolinien et la grande vague d'expérimentation et de renouvellement théâtral qui avait marqué les années 1967-68 :

L'Italia è un paese che diventa sempre più stupido e ignorante. Vi si coltivano retoriche sempre più insopportabili. Non c'è del resto conformismo peggiore di quello di sinistra: soprattutto naturalmente quando viene fatto proprio anche dalla destra. Il teatro italiano, in questo contesto (in cui l'ufficialità è la protesta), si trova certo culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo – che in altro non consiste che nel lungo marcire del modello del Living Theatre (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) – è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. È la feccia della neoavanguardia e del '68. Sì, siamo ancora lì: con in più il rigurgito della restaurazione strisciante. Il conformismo di sinistra. Quanto all'ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne e ossa) non può evidentemente importarmene nulla. Tutto il resto, Strehler, Ronconi, Visconti, è pura gestualità, materia da rotocalco. È naturale che in un simile quadro il mio teatro non venga neanche percepito. Cosa che (lo confesso) mi riempie di una impotente indignazione, visto che i Pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra<sup>10</sup>.

Dans ces quelques lignes Pasolini dresse non seulement un bilan amer de sa propre expérience théâtrale mais porte un regard très critique sur l'ensemble, ou presque, des tentatives de renouvellement théâtral qui avaient agité la scène italienne à partir de la fin des années soixante. Des années marquées par un vaste mouvement de réaction au théâtre traditionnel dont le coup d'envoi avait été donné par le *Convegno sul nuovo teatro* qui se tint à Ivrea en 1967. Pour bien comprendre le sens de la position de Pasolini, de sa déception en tant que dramaturge et de ses critiques adressées

---

<sup>10</sup> P.P. PASOLINI, *Bestia da stile*, in *Teatro*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. 761-762.

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

au conformisme de gauche, dont Dario Fo aurait été l'un des principaux représentants, il convient de revenir sur les thèses avancées lors du *Convegno sul nuovo teatro* et sur ce que l'on peut considérer comme la réaction de Pasolini à celles-ci, à savoir son *Manifesto per un nuovo teatro*.

### Doxologies

Le congrès d'Ivrea, organisé du 9 au 12 juin 1967 avec le soutien de la « Fondazione Olivetti », a été généralement considéré comme le « mythe fondateur », pour reprendre une expression de Marco de Marinis<sup>11</sup>, du nouveau théâtre italien, c'est-à-dire de l'ensemble hétéroclite d'avant-gardes théâtrales dont le point commun consistait en l'opposition ferme au théâtre officiel. Dario Fo participa au congrès qu'il devait ensuite considérer comme un moment fort du renouveau théâtral italien à la fin des années soixante<sup>12</sup>. La critique n'a pas assez souligné le ralliement de l'acteur-auteur aux thèmes et aux résultats du congrès. Pourtant, dans le texte fondateur de celui-ci et encore plus dans le document de synthèse rédigé à son issue, nous trouvons les principes mêmes qui devaient guider l'activité théâtrale du collectif Nuova Scena créé par Fo et Rame en 1968. Ainsi, dans ce document, signé par Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri, trouve-t-on l'incitation à sortir le théâtre, désormais conçu comme instrument de « contestazione assoluta e totale »<sup>13</sup>, des salles de spectacle officielles :

---

<sup>11</sup> « [...] questo convegno è stato alquanto mitizzato negli anni successivi, diventando ben presto il punto di riferimento canonico per ogni tentativo di intervento critico-storiografico sul nuovo teatro italiano : quasi un evento (o mito, appunto) fondatore » (M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 168).

<sup>12</sup> « Quel convegno è stato il punto di partenza, a Ivrea ci siamo incontrati per la prima volta e abbiamo parlato insieme, abbiamo verificato le opposte dimensioni, abbiamo fatto discorsi in pubblico completamente diversi e poi ci siamo confrontati. E' stato importante [...]. E' stata la prima volta che si è parlato di teatro d'avanguardia, di che cosa significava fare teatro politico ». Déclaration de Dario Fo citée dans le dossier constitué par Francesco Bono pour le site [www.ateatro.org](http://www.ateatro.org). Cf. F. BONO, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò. I ricordi di Ambrosino, Bajini, Barba, Calenda, Capriolo, De Berardinis, Fo, Mango, Moscati, Ricci, Ronconi, Scabia, Trionfo* : <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=108&ord=11>

<sup>13</sup> « Per un convegno sul nuovo teatro », *Sipario*, n. 247, novembre 1966, p. 2-3.

## D. LUGLIO

Il teatro è oggi un modo di intervento diretto nel corpo vivo della società e rappresenta il punto d'incontro della collettività, di cui assume le più complesse forme di espressione, i modi caratteristici delle sue modificazioni e gli elementi strutturali. A differenza di quanto avveniva nell'immediato dopoguerra, il rapporto con la realtà è da vedersi oggi in termini problematici e non di atteggiamento moralistico. Esistono di conseguenza tematiche popolari e non personaggi popolari. Queste tematiche popolari richiedono un'elaborazione che presuppone un lavoro di gruppo e, quand'anche sussista una scrittura drammaturgica individuale, il lavoro di gruppo mantiene la sua preminenza nella fase di progettazione, di elaborazione e di realizzazione della messa in scena. L'elaborazione delle tematiche popolari presuppone un lavoro di gruppo in quanto richiede una partecipazione del pubblico in senso rivoluzionario [...] Il teatro oggi è quindi teatro collettivo per eccellenza. Ed è tale nei suoi elementi fondamentali attraverso i quali si realizza: la scena e la platea. Esso rifiuta quindi: a) l'evasione estetizzante con alibi politici b) ogni forma di moralismo riformista c) i problemi e le drammaturgie di una falsa "tradizione del nuovo". Questo teatro collettivo è essenzialmente un teatro senza pareti, nel quale deve essere eliminato qualsiasi diaframma tra palcoscenico e platea. Esso postula, quindi, un tipo di scrittura scenica che possa trovare una collocazione precisa anche al di fuori delle sale tradizionali<sup>14</sup>.

Le théâtre comme instrument d'intervention directe dans la vie de la société, sensible aux questions qui touchent "le peuple", entendu comme travail collectif des acteurs, d'une part, et de ceux-ci en collaboration avec le public, de l'autre ; le théâtre, enfin, qui abat le quatrième mur et qui cherche de nouvelles scènes où se produire, en dehors des circuits officiels :voilà autant de thèmes que Fo ne cessera de mettre en avant dans les analyses de sa nouvelle pratique théâtrale à partir de 1968<sup>15</sup>. Mais la mise en œuvre des préceptes dégagés par les journées d'Ivrea ne s'arrête pas aux aspects idéologiques et structurels, pour ainsi dire, de l'activité théâtrale. Elle comprend aussi d'autres aspects, plus strictement poétiques et

---

<sup>14</sup> F. BONO, *Dossier Ivrea 1967. Il programma e la cronaca, con il documento scritto da Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri* :

<http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=108&ord=7>

<sup>15</sup> Cf., à titre d'exemple, l'entretien, intitulé « Il rompiscatole » que Fo accorde le 5 avril 1973 à Chiara Valentini pour *Panorama*, aujourd'hui in D. FO, *Fabulazzo*, cit., p. 32-38.

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

dramaturgiques, une fois de plus clairement énoncés dans le document de synthèse rédigé au lendemain du congrès :

Il rifiuto di una concezione naturalistica del teatro comporta anzitutto la contestazione del linguaggio naturalistico attraverso la negazione della poeticità teatrale, la frantumazione del personaggio, [...] La scrittura drammaturgica è soltanto uno degli elementi che compongono la scrittura scenica e come tale deve essere usata. Il rifiuto di dare un valore preminente alla parola scritta obbedisce alla necessità di assumere nella scrittura drammaturgica tutti quegli elementi della contemporaneità che costituiscono oggi i segni principali dell'evoluzione della società. L'inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano di oggi sul piano della comunicazione, conduce da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall'altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformante, immaginativo, antilirico, nell'ambito di una nuova semiologia scenica<sup>16</sup>.

Le refus de donner une importance essentielle à la parole écrite, dans le cadre plus général du rejet du théâtre naturaliste, est une des lignes directrices suivies par l'écriture dramaturgique de Fo qui bien souvent, comme on sait, n'intègre définitivement la parole écrite qu'*a posteriori*. A cela s'ajoute une véritable défiance vis-à-vis de la parole en tant « qu'élément de représentation de la réalité », qui se traduit dans la recherche d'une déformation expressionniste de la parole. Le *grammelot* en est sans doute l'illustration la plus extrême - ce qui expliquerait, d'ailleurs, l'importance que cette technique assume dans le théâtre de l'auteur de *Mistero buffo* à partir de 1969, alors même que le *grammelot* avait fait son apparition bien avant, au moins dès 1963 dans *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*. Et d'ailleurs, si le *grammelot* n'est pas nommément évoqué dans le texte, celui-ci comprend néanmoins un large développement sur le son et la phonétique où l'on peut lire que :

Il suono è parte essenziale della scrittura scenica e costituisce un elemento espressivo interno alla gestualità e all'oggetto scenico. Nei

---

<sup>16</sup> F. BONO, *Dossier Ivrea 1967. Il programma e la cronaca, con il documento scritto da Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri*, cit.

D. LUGLIO

confronti della scrittura drammaturgica e dello spazio scenico, il suono rappresenta, invece, una condizione, sul piano espressivo, determinante per lo svolgimento dell'azione. Con il termine "fonetica" deve intendersi il suono come elemento linguistico portante della parola parlata<sup>17</sup>.

Les exemples de convergence entre la nouvelle poétique dramaturgique théorisée dans le texte signé par Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri et celle que pratique Dario Fo à partir de 1968 pourraient être multipliés, notamment au sujet de la place qui doit être faite au geste « in quanto presenza decisiva nel fatto teatrale e in quanto elemento determinante nell'azione drammatica »<sup>18</sup> ou en ce qui concerne l'espace scénique, conçu exclusivement comme « forma temporale e spaziale dell'azione drammatica »<sup>19</sup> ou encore à propos de la nécessité de « collegarsi con quei nuovi canali di diffusione e distribuzione che siano più intimamente legati alle varie forme di vita associativa così come essa si sviluppa all'interno degli ambienti culturali più diversi (dalla fabbrica alla scuola) »<sup>20</sup>. Les propositions issues des journées d'Ivrea - qui ne font, en grande partie, que refléter une rupture déjà consommée en Italie entre le théâtre anti-bourgeois et le théâtre officiel – n'entendent pas donner naissance à une expérimentation théâtrale coupée du grand public à la manière de certaines avant-gardes. Bien au contraire, l'objectif affiché est celui de dépasser le clivage entre recherche expérimentale et théâtre ouvert à un large public :

Il "Teatro di laboratorio" e il "Teatro collettivo" non sono antitetici ma complementari e ciò si riferisce anche al pubblico al quale essi si rivolgono. Si tratta, di conseguenza, di sfatare la tradizionale contrapposizione tra il teatro per molti e il teatro per pochi<sup>21</sup>.

« Teatro per molti e teatro per pochi » est aussi le titre d'un texte que Dario Fo publie à l'automne 1967 dans la revue *Teatro* où, une fois de plus, il affiche la plus complète adhésion au modèle théâtral élaboré pendant les

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

jours d'Ivrea et où il oppose de manière significative un théâtre de nature littéraire et de dérivation culturelle – théâtre « per pochi », qu'il rejette – à ce qu'il appelle « [una] vera e propria offerta scenica »<sup>22</sup>, c'est-à-dire un spectacle qui sait attirer le public, qui sait plaire, sans pour autant renoncer aux visées politiques et expérimentales précédemment énoncées.

On remarquera donc que la voie entreprise par Fo et Rame avec le collectif Nuova Scena est loin d'être isolée dans le paysage théâtral italien. Non seulement la rupture avec le théâtre bourgeois, décidée en 1968 par Fo et Rame, est loin d'être un acte isolé mais la nature même de cette rupture, les options esthétiques et idéologiques auxquelles elle répond étaient largement partagées par un grand nombre de comédiens, metteurs en scène et critiques. Comme l'écrit à juste titre Chiara Valentini :

[...] sulla nascita e sui contenuti di Nuova Scena, come sul distacco di Fo dal teatro borghese, è stata fatta parecchia retorica ; col risultato di circondare il gruppo di una specie di alone eroico ed esemplare, mentre al contrario anche Nuova Scena, come altre operazioni di quel periodo, risentiva di un clima ben preciso, di un dibattito culturale e di tendenze che si stavano affermando<sup>23</sup>.

En d'autres termes, compte tenu du climat culturel de ces années-là le théâtre de Fo est bien moins provocateur ou révolutionnaire, du moins sur le plan idéologique et théorique, qu'on a voulu le dire ou qu'on pourrait le croire. Ce point est extrêmement important pour comprendre la réaction de Pasolini vis-à-vis du théâtre de Fo. Celui-ci, à ses yeux, n'est au fond que le représentant le plus en vue d'une *doxa* contestatrice et extrémiste qui traduit sur la scène le conformisme de gauche, ce que Pasolini appelle aussi « la restaurazione strisciante ». Mais le succès de public que rencontre Fo avec Nuova Scena est tout aussi incontestable que relativement biaisé par le marché que l'acteur a passé avec l'association culturelle du parti communiste italien – l'ARCI – chargée, pour la bonne cause, de garantir, à

---

<sup>22</sup> D. FO, « Teatro per pochi e teatro per molti », *Teatro*, rassegna trimestrale di ricerca teatrale diretta da Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, autunno 1967, anno I, N° 2, p. 124-128, la cit. est à p. 127. Il s'agit, en fait, de la retranscription d'un dialogue entre Fo Bartolucci et Capriolo du mois de mai 1967.

<sup>23</sup> C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli [1977], seconda edizione riveduta e ampliata 1997, p. 14.

## D. LUGLIO

travers ses réseaux, un public fort important dans les salles où se produisait le collectif. Comme le précise Chiara Valentini :

Forse, [...] uno degli aspetti più originali di Nuova Scena [...] era stato nel riuscire a costruire un formidabile circuito di pubblico : duecentoquarantamila spettatori la prima stagione (di cui metà non aveva mai messo piede in teatro), più di trecentomila l'anno successivo, con strumenti decisamente nuovi. Fra le clausole dell'accordo con l'ARCI per esempio c'era quella che Fo e Nuova Scena avrebbero recitato nelle varie piazze solo se c'erano cinquecento spettatori in sala : un modo per impegnare l'ARCI a far propaganda, a mobilitare la base, a far diventare lo spettacolo un momento di confronto, preparato e organizzato. « Più di una volta », ricorda Nuccio Ambrosino, del Teatro d'Ottobre, « abbiamo passato la serata, invece che a recitare, a discutere perché non c'erano gli spettatori che avrebbero dovuto esserci. E così saltava fuori la realtà del paese, come funzionavano lì le organizzazioni di sinistra, quali erano gli intoppi, gli interessi della gente. »<sup>24</sup>

Dès lors on comprend mieux pourquoi Pasolini peut écrire qu'il se fiche éperdument des mille spectateurs que réunissent les spectacles de Fo. Rabattus par les « organisations de gauche » ils sont à l'évidence la marque du conformisme contestataire que Pasolini tient pour réactionnaire. Accusation formulée dans cet état des lieux de la situation théâtrale italienne dressé *in limine* à *Bestia da stile* auquel nous pouvons à présent revenir pour tenter une explication de texte.

### Paradoxologies

Dans l'extrait de la préface à *Bestia da stile* précédemment cité Pasolini avance *grosso modo* deux arguments. Premièrement, l'Italie gît dans un état grandissant d'ignorance et de stupidité dû à la diffusion de rhétoriques insupportables. Celles-ci sont véhiculées par le conformisme de gauche que la droite se fait, d'ailleurs, un plaisir de récupérer. Le « nouveau

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 16-17. Rappelons que sous le nom Nuova Scena étaient réunis le groupe de Dario Fo et le Teatro d'Ottobre de Nuccio Ambrosino, Vittorio Franceschi, Massimo De Vita, Paolo Ciarchi. A la constitution de cette « libera associazione » avait contribué Nanni Ricordi, très lié à l'ARCI, qui exerça une influence importante, tant sur le plan idéologique que politique sur le collectif jusqu'en 1971.

théâtre” italien, aussi « répugnant que le théâtre traditionnel », porté par « la lie des nouvelles avant-gardes et de soixante-huit », est l’un des instruments de diffusion de cette rhétorique. Dario Fo qui, nous venons de le voir, adhère en tous points à ce nouveau théâtre en illustre les deux caractéristiques principales : il s’agit d’un théâtre qui n’a aucune dignité littéraire – rien n’est plus laid que ses textes écrits, précise Pasolini - mais dont le succès de public est incontestable.

Le deuxième argument porte, lui, sur les propositions dramaturgiques de Pasolini. Dans un tel contexte, nous dit-il, il n’est guère étonnant que personne ne s’aperçoive de mon théâtre. Et la précision qui suit est de la plus grande importance, car le poète ne peut qu’exprimer l’impuissance de son indignation face à des critiques littéraires qui, se conduisant en Pilates, le remettent entre les mains des Hérodes, à savoir les critiques de théâtre. En d’autres termes, s’il ne pouvait attendre, dans un tel contexte, qu’une mise à mort de la part des critiques de théâtre, il aurait pu au moins être sauvé par les critiques littéraires lesquels, en revanche, l’ont abandonné à son sort.

C’est donc bien un théâtre qui revendique la dignité de la parole et de la parole littéraire que Pasolini oppose à la priorité que Fo et le “nouveau théâtre” accordent, en revanche, à la scène. Cependant, on aurait tort de conclure trop vite à l’opposition sempiternelle entre théâtre littéraire et théâtre de spectacle. La dignité d’une parole littéraire, mais il faudrait sans doute dire poétique, que revendique Pasolini n’a rien à voir avec la belle prose d’un certain théâtre bourgeois. Nous y reviendrons, mais avant cela voyons pourquoi le poète s’en prend à la rhétorique contestataire de gauche en l’accusant d’être réactionnaire. Dans les raisons d’une telle accusation s’enracine, en effet, l’option poétique de son théâtre.

Parmi les nombreux textes et entretiens où Pasolini s’explique sur sa vision de la société à l’aube de la globalisation et de ses conséquences politiques, sociales, culturelles et économiques, il en est un qui est contemporain de la rédaction de la préface à *Bestia da stile* : il s’agit du discours prononcé, en 1975, au congrès du parti radical. Dans ce discours Pasolini vise directement la rhétorique contestataire telle qu’elle est pratiquée par les jeunes extrémistes d’origine bourgeoise. Il s’agit d’un très beau texte dans lequel il démontre, par une argumentation très serrée, que les appels à la révolution de la jeune bourgeoisie contre les vieux bourgeois ne font que mettre en scène « un’inconscia guerra civile – mascherata da

## D. LUGLIO

lotta di classe – dentro l’inferno della coscienza borghese »<sup>25</sup>. En effet, pour la plupart, les extrémistes visent non pas une condition d’altérité par rapport à la bourgeoisie mais prônent l’identification avec celle-ci, c’est-à-dire l’égalité avec ses conditions de vie et ses “droits”, si bien que :

Il risultato che in tal modo eventualmente è raggiunto è dunque una identificazione : cioè, nel caso migliore, una democratizzazione in senso borghese. La tragedia degli estremisti consiste così nell’aver fatto regredire una lotta che essi verbalmente definiscono rivoluzionaria marxista-leninista, in una lotta civile vecchia come la borghesia : essenziale alla stessa esistenza della borghesia. La realizzazione dei propri diritti altro non fa che promuovere chi li ottiene al grado di borghese<sup>26</sup>.

Le fait est qu’en dehors de quelques îlots d’altérité – dont font partie les *vrais* communistes - pour Pasolini l’ensemble de la société n’a plus d’autre horizon que la nouvelle bourgeoisie créée par la société de consommation :

La « vera » tradizione umanistica [...] viene distrutta dalla nuova cultura di massa e dal nuovo rapporto che la tecnologia ha istituito – con prospettive ormai secolari – tra prodotto e consumo ; e la vecchia borghesia paleoindustriale sta cedendo il posto a una borghesia nuova che comprende sempre di più e più profondamente anche le classi operaie, tendendo finalmente alla identificazione di borghesia con umanità<sup>27</sup>.

Au sein de cette “nouvelle humanité” l’appel à la lutte des classes ne peut être qu’un accélérateur de l’intégration dans la société de consommation, elle ne peut être qu’une lutte des faiblement intégrés contre les pleinement intégrés : bref, ce que Pasolini définit comme une « guerre civile inconsciente dans l’enfer même de la conscience bourgeoise ».

---

<sup>25</sup> P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, in *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2006 [1999], p. 709-710.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, in *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 285.

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

Sur la base d'une telle analyse de la société, on comprend bien que Pasolini ne peut en aucune manière cautionner un théâtre qui entend rompre avec le théâtre bourgeois principalement par l'intégration, dans sa dramaturgie et dans son langage, de ce qui peut servir à la lutte des classes et idéalement à la révolution comme c'était le cas pour Nuova Scena et ensuite pour La Comune. La rhétorique gauchiste et révolutionnaire est, en effet, le meilleur accélérateur de l'intégration de la "classe ouvrière" à la nouvelle bourgeoisie, c'est-à-dire à la société de consommation, et c'est en cela qu'elle est réactionnaire.

Venons-en, alors, à l'alternative théâtrale que propose Pasolini dans son célèbre *Manifesto per un nuovo teatro* de 1968. Il s'agit d'un texte extrêmement dense et complexe que nous n'aborderons ici que très partiellement, uniquement dans la perspective de l'opposition affichée aux principes du nouveau théâtre issus du congrès d'Ivrea<sup>28</sup>.

Le manifeste de Pasolini, écrit dans un style qui parodie les manifestes des avant-gardes historiques, se définit d'emblée comme un « teatro di parola ». En tant que tel il entend s'opposer à l'ensemble du théâtre existant, c'est-à-dire autant au théâtre bourgeois traditionnel qu'au théâtre d'avant-garde ou anti-bourgeois. Pasolini préfère appeler le premier, à la suite de Moravia, « teatro della Chiacchiera » et le second « teatro del Gesto o dell'Urlo »<sup>29</sup>. Le nouveau théâtre, écrit Pasolini :

Si definisce di « Parola » per opporsi quindi : 1) al teatro della Chiacchiera, che implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche [...] 2) Per opporsi al teatro del Gesto o dell'Urlo, che contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi : ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè l'azione scenica (che esso porta, anzi, all'esaltazione). Da questa doppia opposizione deriva una delle caratteristiche fondamentali del « teatro di parola » : ossia (come nel teatro ateniese) la mancanza quasi-totale dell'azione scenica<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Il va de soi que les positions de Pasolini mériteraient de plus amples développements critiques que nous ne pouvons faire dans l'espace qui nous est imparti ici. Pour une analyse en profondeur du théâtre pasolinien et de son contexte critique et théorique nous renvoyons au très bel ouvrage de Stefano CASI, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.

<sup>29</sup> P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. II, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2004 [1999], p. 2484.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 2485.

## D. LUGLIO

Ces quelques lignes suffisent à planter le décor. Alors que Fo, parfaitement en ligne avec le théâtre « del Gesto o dell'Urlo » mettait en avant la scène au dépens de la parole et du texte « littéraire », Pasolini élimine autant que faire se peut l'action scénique pour laisser briller la parole. Nous allons revenir sur le sens de ce privilège accordé à la parole, par ailleurs déjà suggéré, ici, par la référence au théâtre athénien. Soulignons, pour l'heure, que la haine de la parole est ce qui unit, à ses yeux, les autres formes de théâtre :

Sia il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto o dell'Urlo sono due prodotti di una stessa civiltà borghese. Essi hanno in comune l'odio per la Parola. Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi. Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni)<sup>31</sup>.

Le théâtre « du Geste », est un théâtre dont la matrice est religieuse. Ce qu'il propose, c'est de communier ensemble dans le dogme de ses convictions anti-bourgeoises, sans discussion possible, dans une totale complicité ou « une forme commune d'ascèse » : « una *conferma*, rituale, delle proprie convinzioni anti-borghesi : la stessa conferma rituale che rappresenta il teatro tradizionale per il pubblico medio e normale con le proprie convinzioni borghesi »<sup>32</sup>. C'est contre un tel rituel dogmatique, religieux, que s'élève le théâtre de parole de Pasolini. Se réclamant de la démocratie athénienne, le « théâtre de parole » est un théâtre qui s'adresse uniquement aux groupes avancés de la bourgeoisie, c'est-à-dire aux « poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma *reale* »<sup>33</sup>. Un théâtre qui veut moins donner à voir que donner à écouter :

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 2486. Nous soulignons.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 2483.

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

Venite ad assistere alle rappresentazioni del « teatro di parola » con l'idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro)<sup>34</sup>.

Les spectacles du théâtre de parole sont donc conçus, au contraire des communions rituelles que propose le théâtre du Geste, comme des espaces rationnels et critiques où on trouvera surtout « uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico che rituale »<sup>35</sup>. Et c'est précisément en vertu de ce parti pris qu'il pourra, paradoxalement, atteindre réellement la classe ouvrière :

Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati. È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale. Non fraintendete. Non è operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato. Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakovskij, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro. Niente operaismo ufficiale, dunque : anche se il teatro di Parola andrà coi suoi testi (senza scene, costumi, musicchette, magnetofoni e mimica) nelle fabbriche e nei circoli culturali comunisti, magari in stanzoni con le bandiere rosse del '45<sup>36</sup>.

Petites musiques, magnétophones et mimiques, il ne faut pas chercher très loin pour y reconnaître aussi les spectacles de Fo. Le manifeste pour un nouveau théâtre, il faut bien le reconnaître, est aussi un plaidoyer à charge contre les grandes messes de l'auteur de *Mistero buffo*.

Il resterait, pour conclure, à lever le voile sur les raisons qui poussent Dario Fo à nourrir ses invectives contre Pasolini de références à sa sexualité

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 2487.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 2488.

## D. LUGLIO

dévoyée et à son goût pour la pornographie. Ces raisons sont à chercher, très probablement, moins dans une réaction subjective aux œuvres de Pasolini qu'au désir, une fois de plus, de communier rituellement dans le langage de cette même gauche à laquelle Fo tendait, au début des années soixante-dix, le miroir de ses spectacles. Sans revenir ici sur l'ensemble des raisons qui avaient poussé Pasolini à représenter des scènes de sexe dans ses films, on peut du moins rappeler la principale d'entre elles, à savoir que :

Alla fine degli anni Sessanta l'Italia è passata all'epoca del Consumismo e della Sottocultura, perdendo così ogni realtà, la quale è sopravvissuta quasi unicamente nei corpi e precisamente nei corpi delle classi povere. [...] Non potevo – e proprio per ragioni stilistiche – non giungere alle estreme conseguenze di questo assunto. Il simbolo della realtà corporea è infatti il corpo nudo : e, in modo ancora più sintetico, il sesso<sup>37</sup>.

Pasolini est prêt à reconnaître qu'il y avait aussi une part de provocation dans son choix stylistique, à l'endroit du public petit-bourgeois, comme des critiques :

i quali rimuovendo dai miei film il sesso, hanno rimosso il loro contenuto, e li hanno trovati dunque vuoti, non comprendendo che l'ideologia c'era, eccome, ed era proprio lì, nel cazzo enorme sullo schermo, sopra le loro teste che non volevano capire<sup>38</sup>.

Mais provocation aussi :

contro il moralismo gauchista, le cui Vestali si sono indignate e hanno gridato allo scandalo esattamente come le Vestali della tradizione (« Potere Operaio » ha usato in proposito lo stesso linguaggio, anzi, le stesse parole, dei Pubblici Ministeri.)

Il n'y a sans doute de meilleure preuve du caractère “religieux” du théâtre du Geste tel que le pratiquait Fo que cette communion, même à des

---

<sup>37</sup> P.P. PASOLINI, *Saggi sparsi*, in *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 261.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 262.

« Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena » : le conflit entre P.P. Pasolini et D. Fo

années de distance, dans le langage du moralisme gauchiste. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes, pour l'auteur de *Morte accidentale di un anarchico*, que ce langage épousât, mot pour mot, celui du Ministère public.

**Daide LUGLIO**  
Université Paris-Sorbonne  
ELCI-EA 1496