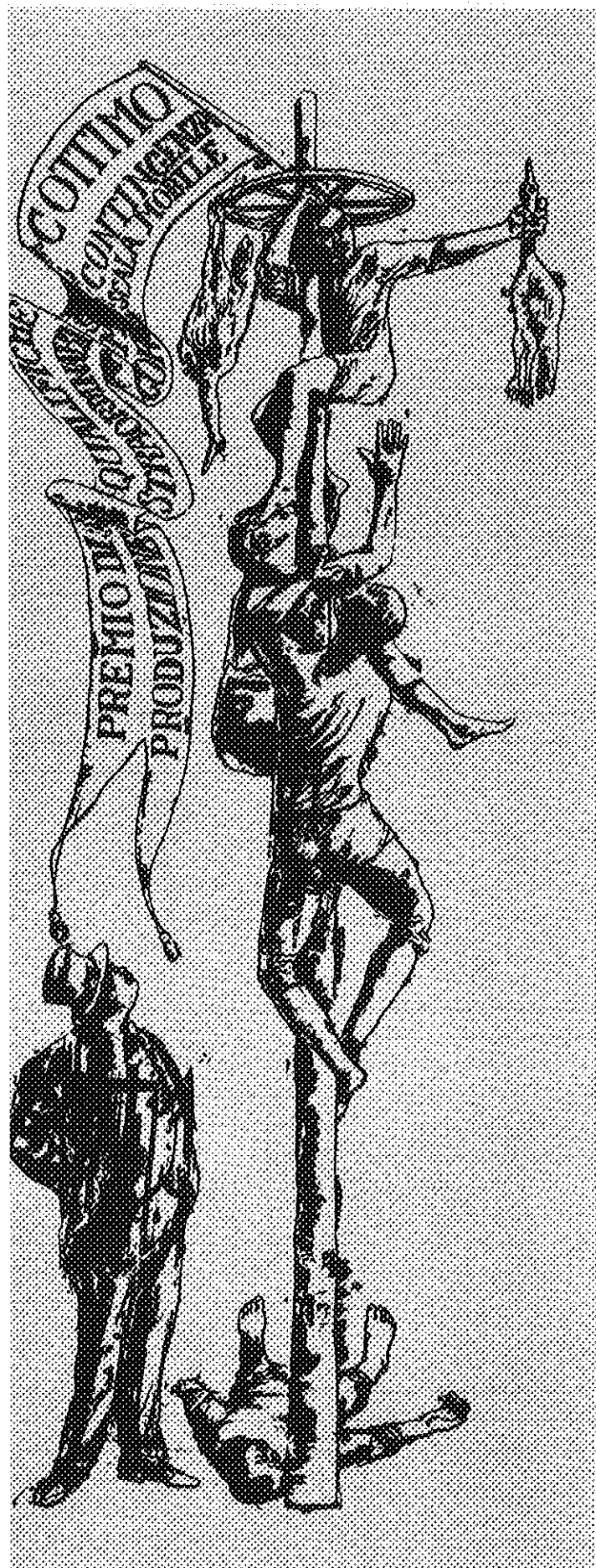


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA



TESI DI LAUREA

IN

STORIA DEL TEATRO

DARIO FO

**Una proposta italiana
di teatro politico**

Relatore

Chiar.mo Prof. Silva Monti Orel

Laureanda

Mariella Laurenti

Anno Accademico 1977-78

Mariella Ruvetti

Via Val Sesia 7

tel 41798

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRIESTE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA

TESI DI LAUREA

IN

STORIA DEL TEATRO

DARIO FO

**UNA PROPOSTA ITALIANA
DI TEATRO POLITICO**

RELATORE:

CHIAMO PROF.

SILVA MONTI OREL

LAUREANDA:

MARIELLA LAURENTI

ANNO ACCADEMICO 1977-78

Capitolo I

DAL CABARET AL TEATRO POLITICO

"Uno non può mettersi lì e dire: toh, adesso faccio il teatro gestuale, o il teatro qualcos'altro, le cose hanno un significato solo se si esprimono le tradizioni e la cultura di un paese."

(D. FO, "Il teatro d'avanguardia", in C. BRUSATI, Dario Fo. politica, provocazione, arte, Milano, "Il quaderno del Sale", 1977.)

Questa dichiarazione, indirizzata polemicamente da Fo ai gruppi d'avanguardia, può essere assunta come manifesto di tutta la sua attività. Fo infatti, pur utilizzando ampiamente nei suoi lavori tecniche teatrali mutate da autori o gruppi stranieri, rimane costantemente legato alla tradizione nazionale dei giullari, delle sacre rappresentazioni, dei comici dell'Arte. La intenzione di dar vita ad un teatro politico, che comporta inevitabilmente un confronto con le teorie di Brecht, si esplicita attraverso un recupero non solo dei contenuti, come accade in Mistero buffo, ma soprattutto dei moduli espressivi del teatro popolare italiano.

Dotato per natura di una notevole comunicativa,

Fo mette gli spettatori in condizione di recepire il suo messaggio adottando un linguaggio verbale semplice, vicino all'uso quotidiano, ed un tipo di mimica riconducibile al teatro popolare.

Alla profonda sensibilità nei confronti del pubblico, delle sue reazioni, Fo unisce la convinzione che un teatro politico non si possa creare dal nulla, o riprendendo pedissequamente esperienze straniere; bisogna invece risalire alla tradizione nazionale e ricuperare un filone popolare che in Italia è ricchissimo, adattandolo naturalmente alla situazione esistente.

Secondo questa concezione del teatro Fo, nel rievocare la propria carriera, mette spesso in risalto quelle che secondo lui ne sono state le tappe fondamentali. Già durante l'infanzia aveva avuto i primi contatti con un teatro non ufficiale, tipicamente italiano e popolare, quello dei cantastorie.

"Dei miei paesani, quelli che più mi piacevano erano i fabulatori, che giravano il lago Maggiore dalle mie parti, raccontando nelle piazze, nelle osterie, le loro storie, che non avevano letto in nessun libro. Erano storie che nascevano dall'osservazione della vita quotidiana, piene di un'amarezza che si sfogava in satira."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Lerici, 1977, pag.8)

Anche se Fo, rievocando questa sua esperienza in fantile, tende a sopravvalutarne l'influsso sulla pro-

pria attività artistica, l'importanza di tale incontro è innegabile. I fabulatori, detentori, in un certo senso, della tradizione dei giullari, non solo costituiscono per Fo una testimonianza della creatività popolare, ma gli sono probabilmente serviti anche come modello nella realizzazione di Mistero buffo, ispirato agli spettacoli medievali ed imperniato sulla figura dello attore-narratore.

Un'altra tappa dell'evoluzione del nostro autore, che ha influito in misura rilevante sulla sua produzione teatrale, coincide con il suo incontro con le compagnie di attori girovaghi, e più precisamente con la famiglia Rame, dedita per tradizione a tale attività. Certamente il tipo di satira presente nelle prime commedie, il ricorso a situazioni paradossali, sono riconducibili ad una corrente teatrale europea, a certe componenti del teatro dell'Assurdo; tali acquisizioni vengono però filtrate attraverso una comicità di origine completamente diversa, che si aggancia appunto alla tradizione nazionale, soprattutto alla commedia dell'Arte.

Il legame di Fo con la "cultura popolare" che, nel periodo iniziale della sua attività, si manifestava soprattutto a livello tecnico, spettacolare, solo al momento della rottura con il teatro ufficiale acquista un preciso significato politico.

Nel '68, in Italia così come in altri Paesi euro

pei, la contestazione colpisce anche le strutture teatrali 'ufficiali', conservatrici e di chiara impronta borghese; si occupano i teatri per trasformarli in luoghi di riunione, di discussione su una cultura alternativa, s'impedisce lo svolgimento del Festival di Cannes e della Biennale di Venezia. L'Associazione Sindacale Scrittori di Teatro promuove numerose assemblee nel corso delle quali esprime una violenta protesta contro i criteri di distribuzione delle sovvenzioni statali e le Leggi di Polizia miranti ad impedire la libertà di espressione.

A questa polemica si aggancia Nanni Ricordi, membro dell'Associazione Nuova Scena, diretta, come vedremo in seguito, da Fo, chiarendo la posizione del gruppo.

"La nostra associazione non desidera ricevere dal Ministero né premi finali né contributi speciali per l'attività da essa svolta in campo teatrale, e ciò per coerenza con le finalità del nostro statuto..... perché intendiamo concretizzare la nostra indipendenza politica in un'assoluta indipendenza economica."

(in "Sipario", agosto 1969)

Vediamo quindi che il distacco di Fo dai circuiti borghesi è maturato attraverso il contatto con le istanze del movimento studentesco ed i fermenti culturali e politici di quegli anni.

La sua precedente attività l'aveva portato gra-

dualmente verso uno stadio decisivo; poteva restare "giullare della borghesia", come si era autodefinito, o impegnarsi nella lotta politica, che era ormai consapevole di non poter condurre restando all'interno della classe sociale da combattere.

La rottura con il teatro borghese, da molti critici interpretata come un cambiamento radicale ed improvviso, era in realtà preparata dall'attività precedente; in tutta la produzione di Fo si riscontra una profonda coerenza che lo spinge, in misura di volta in volta diversa, a sondare varie esperienze italiane e straniere, contemporanee e non, per fonderle ecletticamente in funzione del proprio intento politico e culturale.

I primi spettacoli, le riviste allestite in collaborazione con altri due attori, Franco Parenti e Giustino Durano, Il dito nell'occhio nel 1953 e I sani da legare nel 1954, presentano già un'impronta personale.

La rivista italiana aveva attraversato una fase molto positiva, vitale, fra il '45 e il '47, quando la assenza della censura permetteva la libera espressione di contenuti satirici; in seguito, con la riassunzione della Legge di Pubblica Sicurezza del '40, si era verificato un ritorno agli spettacoli sfarzosi e di puro intrattenimento in voga durante il fascismo.

Uno dei pochi gruppi validi degli anni '50 è quello dei Gobbi, costituito da Franca Valeri, Bonucci

e Caprioli, in contrapposizione al quale il trio Fo-Du-rano-Parenti viene definito dei 'Dritti'.

La differenza fra i due gruppi, come rileverà con precisione Fo in un'intervista concessa a "Sipario" nel '63, è sostanziale. I Gobbi, infatti, imperniano i loro spettacoli, dal tono intellettualistico, sulla satira di aspetti particolari o di personaggi della nostra società, soprattutto nell'ambito delle classi elevate, senza un preciso fine politico, che vada al di là della caricatura. Manca la volontà, fondamentale invece nei Dritti, di smascherare i meccanismi economici e politici che condizionano e determinano i comportamenti sociali, allargando il discorso dal personaggio alla classe. Ciò che Valeri, Bonucci e Caprioli mettono in risalto sono le esasperazioni di determinati atteggiamenti 'di moda' nell'alta società, limitandosi ad una satira pungente volta a colpire soprattutto le mancanze di buon gusto, gli atteggiamenti falsamente culturali, alcune istituzioni come la 'beneficenza'.

- "I Gobbi facevano la caricatura dei tic della nostra società, mentre noi parlavamo dei Krupp e della giustizia, interessandoci alla mentalità del mondo in cui viviamo più che ai personaggi e badando a fare una satira valida per tutti, al di là del teatro cabaret."

(D. FO, intervento sul cabaret in "Sipario", dicembre 1963)

Nel 1954, con Scelba al governo, portando in scena temi scottanti come le condizioni di lavoro in fabbrica e la manipolazione dell'opinione pubblica attraverso i mass media, Fo assume una presa di posizione forse più netta che nelle commedie successive; lo confermano i tagli della censura che, come afferma lo stesso autore, "massacrano" I sani da legare.

Riguardo alla realizzazione scenica di questi due spettacoli, la componente mimica riveste un ruolo fondamentale, che conserverà anche nelle opere successive; è Jacques Lecoq, famoso attore francese, insegnante di mimica al Piccolo Teatro della Città di Milano e, in seguito, nel 1956, fondatore della "Ecole Jacques Lecoq" a Parigi, a curare le 'composizioni mimiche' nelle riviste dei Dritti.

La presenza di Lecoq condiziona fortemente Fo, che impara dal maestro ad usare nella recitazione il proprio corpo. Tale acquisizione lo porterà ad attribuire un ruolo privilegiato alla mimica rispetto alla parola, richiamandosi esplicitamente all'esperienza dei comici dell'Arte, dei giullari, ma risentendo anche dell'influsso delle avanguardie storiche che, per prime, avevano assunto la gestualità come elemento fondamentale della comunicazione teatrale, in funzione polemica ed innovatrice nei confronti del teatro tradizionale, 'di parola'.

Ladri, manichini e donne nude, la prima commedia

rappresentata dopo lo scioglimento del trio e la costituzione della Compagnia Fo-Rame, è costituita da quattro farse dai titoli inconsueti e assurdi (L'uomo nudo e l'uomo in frack, I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano, Gli imbianchini non hanno ricordi, Non tutti i ladri vengono per nuocere) che rispecchiano la essenza degli spettacoli, i quali, come nota Franco Quadri nell'introduzione a Le commedie di Dario Fo (Torino, Einaudi, 1966), "costituiscono una specie di risposta italiana agli Ionesco e agli Adamov". Le situazioni, irreali, richiamano il teatro dell'Assurdo, ma vi si distaccano per l'assenza assoluta di quella disperazione esistenziale che è tipica di tale teatro; il tono è quello delle farse e la comparsa, per la prima volta nel teatro di Fo, di un tipo di comicità 'popolare' conferisce allo spettacolo quell'impronta che Quadri definisce "italiana".

Non a caso queste prime tre opere vengono rappresentate al Piccolo di Milano che, negli anni '50, si stacca, grazie soprattutto alla presenza di Strehler, dal monotono panorama teatrale italiano, costituito da tradizionali rappresentazioni dei 'classici' e da spettacoli gastronomici, con qualche rara apparizione di testi di autori del teatro dell'Assurdo.

La prima rappresentazione allestita con il TS di Torino, diretto da Gianfranco De Bosio, Comica finale

costituisce anch'essa uno stadio importante nell'evoluzione di Fo; si tratta infatti di una rielaborazione di canovacci della famiglia dei Rame, compagnia di attori girovaghi, e quindi di un contatto con la ricca tradizione dei guitti e di un teatro non ufficiale, da sempre considerato inferiore e relegato al ruolo di 'non Arte'.

A questo punto il successo di Fo è già decretato; da comprimario diventa capocomico, gestisce la compagnia, recita nei ruoli principali, cura la regia, si scrive i testi. Dal '60 al '67 scrive e rappresenta sette commedie, incontrando sempre il favore del pubblico e registrando incassi fra i più alti del teatro italiano di quell'epoca.

In Gli arcangeli non giocano a flipper, la prima commedia in tre atti, rappresentata di nuovo a Milano, questa volta al Teatro Odeon, nel '59, Fo utilizza le proprie precedenti esperienze, inserendo la satira politica, abbandonata nelle ultime due opere, in un contesto di giochi mimici, di gags, che contraddistinguono ormai la sua recitazione.

La satira tuttavia non riveste ancora un ruolo fondamentale all'interno dello spettacolo; la prepotente presenza dell'irresistibile comicità di Fo frantuma il flusso della trama, e costituisce un elemento di disturbo per la percezione del discorso politico; la po-

lemica contro la burocrazia, resa in/forma grottesca e deformata, conserva tuttavia una sua incisività.

I protagonisti di questa e, d'ora in poi, di tutte le commedie di Fo, non sono grandi eroi, ma persone comuni, caratterizzate dalla bassa estrazione sociale; saranno, in questo caso, sottoproletari, oppure guardiani di cimitero come Enea, la protagonista di Settimo: ruba un po' meno, o taxisti e ladri come il personaggio di Chi ruba un piede è fortunato in amore.

B La scenografia, come nelle rappresentazioni precedenti, è limitata all'essenziale; sono gli attori che, attraverso la mimica, costruiscono le scene, gli ambienti, e creano davanti agli occhi degli spettatori oggetti inesistenti.

Non si può non collegare questo allestimento, e soprattutto l'uso della fisicità degli attori in funzione della scenografia, allo spettacolo che Fo realizzerà nel '69, Mistero buffo, in cui tali mezzi verranno utilizzati secondo una più precisa coscienza non solo politica ma anche teatrale.

In Gli arcangeli non giocano a flipper, inoltre, esistono molti altri elementi che anticipano le soluzioni adottate per Mistero buffo.

Da una frase, inserita nel contesto delle gags frenetiche che rappresentano una costante degli spettacoli di questo periodo, emerge una componente basilare

della concezione culturale e teatrale di Fo. La pronun-
cia la Bionda, un personaggio solo apparentemente fa-
tuo.

"E' l'ignoranza il peggio male che ci sia....
Mio padre diceva sempre che un uomo o una don-
na, se ha la malattia dell'ignoranza, gli suc-
cede sempre come a quelle piante che non fan-
no foglie: diventano pali."

(D. FO, Gli arcangeli non giocano a flipper,
in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi,
1976, pag.28)

Non si può sostenere che Fo, nel '59, abbia già
assunto un ben definito atteggiamento politico, ma, co-
me vediamo, si sta già formando in lui la coscienza
dell'importanza fondamentale della cultura. Tale con-
vinzione diverrà in seguito lo stimolo principale alla
realizzazione di spettacoli come Mistero buffo, miran-
ti ad offrire alla classe operaia gli strumenti cultu-
rali indispensabili per l'acquisizione del potere.

In Gli arcangeli non giocano a flipper incontra-
mo inoltre un elemento rivelatore delle fonti italiane
del teatro di Fo. Dalle indicazioni agli attori conte-
nute nelle didascalie emerge un esplicito richiamo al-
l'esperienza dei fabulatori, di cui abbiamo precedente-
mente parlato.

"LUNGO (disteso, alla maniera dei fabulatori, come raccontasse cose successe ad altri)."

(D.FO, op. cit. pag.27)

Qui le tecniche usate dai cantastorie sembrano quasi assimilate da Fo allo straniamento brechtiano. Si può infatti notare, in questa didascalia, un primo sin tomo dell'identificazione che l'autore attuerà nelle o pere successive, e soprattutto in Mistero buffo, delle teorie di Brecht in alcuni moduli recitativi e rappresentativi del teatro popolare che, secondo lui, già nel medioevo avevano anticipato il teatro epico, ad o pera soprattutto dell'istinto teatrale di alcuni attori.

Nell'opera successiva, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, la comicità è originata dall'antico espediente teatrale dello scambio di persona. Lo ambiente è quello della malavita. Un prete, colpito da amnesia, viene identificato come Gallina, un famoso bandito, e pur conservando inconsciamente alcune carat teristiche del proprio status, cerca di comportarsi adeguatamente; appare ad un certo punto il vero bandito, e la somiglianza fra i due dà luogo ad una serie di 'incidenti'.

↳ E' lo stesso Fo a rappresentare i due personaggi, servendosi, quando sono compresenti in scena, di un pu

pazzo con le proprie fattezze e di un registratore con le battute da lui precedentemente preparate. Tale espediente permette anche all'attore di entrare ed uscire rapidamente di scena, eliminando gli intervalli che altrimenti si sarebbero inevitabilmente verificati durante i cambiamenti di ruolo di Fo, e conferendo così alla commedia un ritmo quasi da avanspettacolo, incalzante e frammentario; i vari 'numeri' si susseguono ininterrottamente, mantenendo tuttavia una notevole autonomia, dovuta anche ai frequenti spostamenti ambientali.

La novità di questa commedia consiste nell'entità degli influssi brechtiani, di cui parleremo più diffusamente in seguito, riscontrabili soprattutto nella introduzione di canzoni con funzione di commento e di interruzione rispetto alla vicenda. E' significativa a questo proposito la canzone con cui si apre lo spettacolo, cantata da medici e infermiere dell'ospedale psichiatrico in cui è ricoverato il protagonista.

"Oggi ancora Prometeo inchiodato sul Caucaso sta
appeso come un capretto: la milza di fuori, la
bocca ha piena di fiori.
E ti sta bene sta punizione.
Viva Giove e la reazione!
Oggi ancora Galileo in Castel Sant'Angelo sta
cieco per guardare le stelle, ascolta di fuori:
ma gli astri non fanno rumori.
E ti sta bene sta punizione.
Viva stavolta l'Inquisizione!
Or guardate a che sorte conduce
il voler far vedere una luce
a chi è solito restare allo scuro

con le finestre dipinte sul muro.
Ogni cosa che scopriamo nel cervello va.
Ma se il cervello non l'accetta, allora
nasce l'illogico, il folle, l'assurdo, il
patologico.

E qui comincia la nostra lezione
sopra il buon senso contro la ragione.

(D. FO, Aveva due pistole con gli occhi
bianchi e neri, in Le commedie di Dario
Fo, Torino, Einaudi, 1966, pag.97)

La scena dello sciopero dei ladri che, unitisi in
sindacato, decidono di sospendere l'attività fino a
quando lo Stato, "fondato sul lavoro e sul furto", non
riconoscerà loro il diritto a salario, sussidi, pensio
ne, richiama lo sciopero, abbastanza simile, che in
L'opera da tre soldi di Brecht viene organizzato da Gio
nata Geremia Peachum, proprietario della ditta "L'ami
co del mendicante". Bisogna anche notare che questa
commedia di Brecht era stata rappresentata nel '58 da
Strehler, al Piccolo Teatro di Milano, e che quindi Fo
aveva avuto la possibilità di assistervi.

Lo spettacolo successivo, Chi ruba un piede è
fortunato in amore, trasposizione in chiave moderna
delle vicende di Cloe e di Dafni, registra una caduta
riguardo alla satira politica; abbondano invece gags
clownesche a base di calci reciproci e di spruzzi di
acqua in faccia, con il piede di marmo ricordato dal
titolo che cade addosso a tutti i personaggi, azzoppa
noli.

Più interessante Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, rappresentata nel '63, dopo l'infelice conclusione dell'esperienza televisiva di Canzonissima, e da cui emergono numerosi elementi degni di nota.

Innanzitutto viene usato da Fo l'espedito del 'teatro nel teatro', che gli permette di rivolgersi direttamente agli 'spettatori', interrompendo la narrazione con quegli "a parte" che, secondo le sue affermazioni, erano l'elemento usato dai giullari per raggiungere l'effetto di straniamento, e ricompariranno, con alcune variazioni, in Mistero buffo.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe è ambientata in Spagna. Si sta per svolgere l'impiccagione di un attore, condannato dall'Inquisizione come eresiarca per aver rappresentato una commedia di Rojas; gli viene concessa la possibilità di recitare, prima di morire, uno spettacolo su Cristoforo Colombo. Da questo momento la rappresentazione si svolge su due piani: storia di Colombo e dialogo dell'attore, che, abbandonato il ruolo, ridiventa l'eresiarca, con il pubblico che assiste allo spettacolo, costituito da coloro che presenziano all'impiccagione.

Lo sdoppiamento dell'azione si svolge sempre sul piano dello spettacolo. Gli "a parte" servono a Fo per rivolgersi non al pubblico realmente presente in sala, come farà in seguito in Mistero buffo, ma agli attori

che, non partecipando alla rappresentazione su Cristoforo Colombo, mantengono il ruolo iniziale e rimangono sul palcoscenico come spettatori, per intervenire nuovamente alla fine, quando il Comico viene giustiziato. In questa commedia gli "a parte" vengono usati nella loro accezione tradizionale, cioè come interventi di un attore a commento dell'azione drammatica.

L'evoluzione di Fo è riscontrabile a livello non solo tecnico, ma soprattutto contenutistico. E' questo un momento decisivo per l'attività di Fo, orientata in direzione di un sempre maggiore impegno politico, che implica anche, a livello testuale, il conferimento di un maggiore rilievo alla trama. La vicenda di Colombo serve non solo a stravolgere la figura di uno degli eroi dei libri di storia, ma anche come spunto per una denuncia del potere e, in riferimento ai nostri tempi, dell'intellettuale che, asservitosi alla classe dominante per riceverne appoggio, viene in realtà sfruttato per poi essere eliminato quando non serve più.

L'altro personaggio interpretato da Fo, l'Attore che a sua volta impersona Colombo, rappresenta invece l'intellettuale impegnato che, denunciando attraverso i propri spettacoli una determinata situazione politica, si schiera apertamente contro la classe dominante e viene quindi eliminato fisicamente. Fo, naturalmente, s'identifica con il Comico, rivendicando all'attore, e

più in generale all'intellettuale, un preciso ruolo politico.

Si riscontra qui con particolare evidenza un altro dei problemi che Fo, a partire da questo momento, si porrà costantemente nel suo lavoro, mettendo continuamente in discussione il ruolo dell'intellettuale ed il suo rapporto sia con il potere che con i partiti politici. Colombo ne rappresenta gli aspetti negativi, in quanto con la sua attività mira esclusivamente ad arricchirsi, a procurarsi il favore dei regnanti. Il finale della commedia sancisce l'inutilità dei suoi tentativi.

"Sul mare gran capitano, in terra cortigiano,
per esser furbo
giocava coi potenti, che, alla sua prima svista,
te l'hanno incastrato.
E poi te l'han trasformato,
lui così furbo e scafato,
in un povero cristo,
com'era previsto.
Chi sta dalla parte del più potente
non sempre ha il vantaggio maggiore.
Se tu non sei prete non basta sembrare,
non basta in latino cantare.
Infatti il vero furbo è sempre l'uomo onesto,
non l'opportunista.
E' l'uomo che a tutti i costi
sta sempre e sol dalla parte
dei poveri cristi,
degli uomini giusti."

(D. FO, Isabella, tre caravelle e un caccia-
balle, in Le commedie di Dario Fo, Torino,
Einaudi, 1976, pag.86)

In questa canzone, di stampo brechtiano, Fo trae le conclusioni della vicenda, presentando quella che per lui è già l'unica presa di posizione positiva da parte degli intellettuali, l'adesione cioè al mondo dei "poveri cristi".

Colombo non è però l'unico personaggio significativo della commedia; anche Giovanna la Pazza, figlia di Isabella di Castiglia, figura apparentemente di secondo piano, risulta molto interessante, in quanto in questo come in altri testi di Fo e in particolare in Morte accidentale di un anarchico il pazzo riveste un ruolo molto particolare. La pazzia, infatti, considerata, come dalla moderna psichiatria, come conseguenza di una determinata struttura economica e sociale, che va curata quindi cambiando queste strutture, concede ai personaggi che ne sono affetti una libertà di espressione che in persone sane non sarebbe tollerata. Al 'matto', in quanto tale, è permesso di rivelare le verità più scottanti, come afferma Giovanna: "Tanto, io sono pazza! Lo sanno tutti che io sono pazza... Posso dire quello che mi pare. Tanto, io sono pazza...." (op. cit. pag.69).

Tale tematica trova riferimenti ben precisi nelle tradizioni popolari, e soprattutto nelle celebrazioni del carnevale, festa in cui l'abbandono alla follia si manifesta attraverso danze, scherzi, azioni licen-

ziose, abbondanti libagioni, e costituisce un momento di liberazione collettiva che, almeno originalmente, faceva parte dei riti propiziatori del periodo della semina.

La scelta di Fo è riconducibile anche a fonti letterarie, e in particolare teatrali, dal fool di Shakespeare a certi personaggi di Pirandello, pazzi se condo l'opinione di coloro che li circondano, ma in re altà lucidi, coscienti, ritenuti anormali, diversi, perché rifiutano il ruolo convenzionale, falso, assegnato loro dalla società. Anche in Fo il pazzo funziona come reagente nei confronti di un mondo ipocrita e disonesto che egli, contrariamente agli altri personaggi, rifiuta e denuncia violentemente; mentre però nel discorso pirandelliano l'elemento fondamentale è l'individuo, la sua condizione esistenziale, che pure è mo tivata da una situazione sociale, Fo, con operazione inversa, parte dalla figura del pazzo per arrivare ad un discorso politico e sociale.

E' particolarmente evidente in Isabella, tre caravelle e un cacciaballe l'influsso brechtiano, che si manifesta, oltre che nella scelta della tematica, soprattutto nella struttura e nell'uso delle canzoni. Alcuni critici mettono in relazione questa commedia con la rappresentazione del Galileo Galilei di Brecht, allestita nella stessa stagione teatrale da Strehler al

Piccolo Teatro di Milano.

Riguardo alla scenografia, la mancanza di realismo è totale, ed è riconducibile, oltre che al teatro brechtiano, a quello popolare ed alle avanguardie teatrali. Gli oggetti presenti in scena sono connotati solo dall'uso che ne fanno gli attori; la tinozza in cui si lava la regina, ad esempio, diventa una nave pronta per il varo ed un confessionale attraversa rapidamente la scena fungendo da mezzo di trasporto.

Altro elemento comune agli spettacoli popolari, ed assente invece nel teatro tradizionale, è la tecnica adottata per cambiare le scene. Con un colpo di gong, il piano rialzato del palcoscenico si trasforma nella nave di Colombo, come accade nelle rappresentazioni di piazza, dove basta un colpo di bastone battuto in terra da uno degli attori perché il pubblico, abituato a queste particolari convenzioni, recepisca il cambiamento di ambiente nonostante la permanenza degli elementi scenografici.

Settimo: ruba un po' meno, la successiva commedia di Fo, conferma l'evoluzione verso un teatro maggiormente impegnato; nella storia della becchina Enea, che da ingenua vittima delle burle dei colleghi si trasforma in protagonista cosciente delle vicende, Fo colpisce temi attuali come la speculazione edilizia, l'insabbiamento degli scandali e la violenza della polizia

contro le manifestazioni studentesche, sempre attraverso la comicità farsesca.

Ritornano alcuni elementi degli spettacoli precedenti, come la figura del pazzo, che mantiene una connotazione positiva rispetto ai 'sani', e l'uso non naturalistico degli oggetti presenti in palcoscenico.

Una scena particolarmente interessante è quella in cui, con una commistione, tipica di Fo, fra varie esperienze, in questo caso la tecnica del teatro cinese e la comicità dei 'guitti', i pazzi rinchiusi in manicomio fanno il "gioco delle Nazioni".

"Entra un degente con addosso una maschera grottesca che ricorda un leone, un gran colbacco con tutt'intorno un sacco di bandiere e bandierine e sul davanti i tre leoni dei Tudor: il tutto a somiglianza delle divinità guerriere del teatro cinese in forma clownesca, con esasperazioni tipiche della Commedia dell'Arte.... avanzano saltando ritmicamente, piroettando quasi danzassero."

(D. FO, Settimo: ruba un po' meno, in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1976, pag.172)

Con "balzi da Arlecchino", calci, salti, piroette, i degenti, che rappresentano Italia, America, Cina, Inghilterra, Germania, si lanciano le reciproche accuse mossesi in quel periodo da tali Paesi, e l'Italia, definita "piaggiona", non fa che sostenere servilmente e ciecamente l'America.

In La colpa è sempre del diavolo, ritorniamo all'ambiente di Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, con processi dell'Inquisizione e congiure; compaiono per la prima volta l'uso del dialetto, il "veneto arcaico" parlato dal diavolo Brancaleone, ed il trucco scelto per rappresentare questo personaggio, di cui Fo attribuisce l'invenzione ai comici dell'Arte, e che verrà utilizzato in seguito nel Fanfani rapito.

"Si userà il classico "trucco del nano", inventato dai comici dell'arte. Il trucco viene eseguito da due attori: un mimo e un attore recitante. Quest'ultimo si pone in primo piano, sporgendo dalla cattedra di tutto il busto. Il mimo si metterà alle spalle e, restando ben nascosto sotto il di lui mantello, infilerà le proprie braccia nelle maniche del costume indossato sempre dall'attore recitante. A sua volta, questi, infilerà le braccia in un paio di piccole braghe e, le mani, in un paio di stivaletti."

(D. FO, La colpa è sempre del diavolo, in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1976, pag.229)

Altri elementi di questo spettacolo sembrano anticipare i successivi sviluppi del teatro di Fo; la ricerca di basi storiche, delle origini della cultura popolare, che costituirà il perno di Mistero buffo, si rispecchia qui non solo nell'inserimento, come antagonisti del 'potere', dei comunitardi, gruppi eretici che si richiamavano al rispetto delle norme evangeli-

che, ma anche nella scelta della canzone che apre la rappresentazione, "tratta da rispetti ereticali lombardi del XII e XIII secolo di cui troviamo tracce anche in Bonvesin della Riva" (op. cit. pag.213).

Come accadrà in Mistero buffo con i testi medievali, anche qui le vicende sono prese come spunto per una critica al presente, al cattolicesimo visto come strumento di potere, alleato con gli 'imperatori'; gli unici depositari delle verità cristiane sono i popolani che, proprio per questo, sono ritenuti pericolosi e vengono schiacciati dall'alleanza di Papa e Imperatore.

Dietro agli imperiali, che si precipitano con le loro "invasioni pacifiche a scopo protettivo" ad aiutare i governanti in pericolo, si coglie chiaramente la allusione agli Americani, il cui intervento in Vietnam si stava in quegli anni intensificando. Sarà proprio l'America, trasformata in un grande circo, la protagonista dell'ultima commedia di Fo nel circuito teatrale borghese, La signora è da buttare.

La guerra del Vietnam, rievocata in forma satirica nella scena conclusiva, era in questo periodo (siamo nel '67) una tematica di fondo non solo delle proteste studentesche, ma anche, conseguentemente, dei gruppi teatrali impegnati in un'attività politica, dal Living Theatre al Bread and Puppet.

Piovono le denunce per lo spettacolo, la cui ca-

rica polemica contro gli USA non può passare inosservata; una scelta è a questo punto inevitabile, e Fo decide di schierarsi apertamente con la classe sociale cui sente di appartenere, rompendo con il pubblico borghese che lo aveva portato al successo.

"A parte la continuità di un discorso dall'inizio a oggi, bisogna dire che c'è stato un momento in cui ci siamo accorti che nonostante un grande successo e un pubblico che rappresentava la più alta percentuale che mai ci fosse stata in un teatro normale, provavamo quotidianamente la sensazione di essere i buffoni della borghesia, che la borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarle dall'interno delle sue strutture."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Lerici, 1977, pag.69)

A comprovare le proprie affermazioni Fo, che mira a stabilire a posteriori, attraverso le interviste, un continuo riferimento della propria attività alla tradizione del teatro popolare italiano, cita appunto l'esempio dei giullari, la cui satira, anche pesante, nei confronti del potere era tollerata a corte, ma repressa duramente quando veniva portata nelle piazze, al popolo. Per Fo si presenta la stessa situazione, in quanto la critica dall'interno alla borghesia non ottiene lo scopo previsto, dal momento che questa classe sociale riesce ad assorbirla senza risentirne minimamente.

Capitolo II

L'ESPERIENZA CON L'ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA

Nel 1968 Fo esce quindi dai circuiti borghesi e fonda l'Associazione Nuova Scena, che nel proprio statuto si autodefinisce:

"Un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti effettivamente al potere la classe operaia."

(TEATRO POLITICO DELL'ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA, Compagni senza censura, Milano, Mazzotta, 1970, pag.14)

La propria linea evolutiva ha portato Fo verso un sempre più deciso impegno, e l'ideologia politica ha assunto un ruolo fondamentale nella scelta degli spettacoli, creando nuovi problemi in campo non solo organizzativo ma anche culturale.

L'uomo di teatro, divenuto attivista, si trova di fronte alla necessità di definire la cultura e la sua funzione, e di stabilire un rapporto dialettico, non di sottomissione, con i partiti politici (in quel momento, con il PCI).

"La 'piccola rotella' leninista della battaglia sul fronte culturale può avere una funzione nella lotta di classe e nello sviluppo di un'alternativa rivoluzionaria nel nostro paese?"

(op. cit. pag.5)

Sul problema del ruolo della cultura rispetto alla politica, Fo si è spesso scontrato con gruppi che, privilegiando la centralità e la supremazia del partito, come il PCI, o il momento della lotta, come i gruppi extraparlamentari, attribuivano una funzione completamente subalterna alla cultura.

Riallacciandosi alle teorie di Lenin, Gramsci e Mao Tse Tung, Fo ritiene invece momento ineliminabile per la riuscita della rivoluzione l'appropriazione da parte della classe operaia non solo dei mezzi di produzione ma anche di quelli d'informazione.

Nel documento del collettivo il punto di partenza è la constatazione della funzione politica dei mass media, che portano il pubblico ad una visione distorta della realtà e a credere di scegliere liberamente quello che in realtà gli viene imposto.

"Scelte unidirezionali, verso il concetto di 'ammazzare' il tempo libero, stimolare la passività, 'scaricare' le potenzialità eversive accumulate nel luogo di lavoro; scelte per trasformare il lavoratore in produttore-consumatore, dove il consumo investe tutto il suo tempo, penetra nella sua casa, lo coinvolge

fino nella sua intimità, lo trasforma in ultima istanza da membro cosciente di una classe soggetto di storia in puro e semplice 'fattore della produzione'".

(op. cit. pag. 8)

Una conferma della generale presa di coscienza, nel '68, dell'importanza dei mass media e della loro funzione reazionaria, è fornita dagli attacchi contro il potente gruppo editoriale Springer che, in Germania, diedero inizio alle rivolte studentesche. Il vero nemico, e questi studenti se n'erano perfettamente reso conto, non è da identificarsi solo nella classe politica; sono i manipolatori delle informazioni a formare l'opinione pubblica, eliminando la potenzialità eversiva delle masse.

"Individuando in Springer la prima delle istituzioni da combattere, l'SDS-(Lega Socialista degli Studenti)-e tutto il movimento davano un'indicazione di metodo della politica extra parlamentare che intendeva combinare l'aspetto educativo per mezzo di una campagna di informazione sull'effettivo significato della carta stampata, con un'azione diretta che concretamente ostruisse il funzionamento di quella struttura autoritaria."

(M. TEODORI, Storia delle nuove sinistre in Europa (1956-1976), Bologna, Il Mulino, 1976, pag.302)

Il lavoro teatrale di Fo e del collettivo, in questo periodo, persegue il fine politico di creare una

coscienza di classe negli spettatori, smontando i meccanismi del potere affinché, conoscendoli, si sia in grado di combatterli. Tale scopo viene raggiunto smitizzando, attraverso la satira, l'invincibilità della classe dominante e recuperando la creatività popolare, presentata come alternativa rispetto alla cultura tradizionale.

Questo programma artistico e culturale viene realizzato adottando, anche a livello organizzativo, una formula corrispondente alle proposte uscite dalle lotte del '68: il collettivo.

In tale forma associativa non esistono distinzioni fra attori, tecnici, operai; tutti collaborano allo allestimento dello spettacolo, e lo stesso Fo non è più il grande attore borghese che arriva in teatro all'ultimo momento e si chiude nel camerino per uscirne solo all'inizio della rappresentazione.

"Quello borghese è un teatro dove c'è la divisione dei ruoli... dove ci sono i tecnici, dove ci sono i 'servi di scena', i macchinisti, gli elettricisti, e da un'altra parte - nel camerino - ci sono gli attori, come oggi succede in quelle strutture che si dicono progressiste (vedi Piccolo Teatro). Per il pubblico delle 'case del popolo' l'accorgersi di questa mancanza di ruoli, di questo essere noi tutti insieme dentro il teatro fino in fondo dal momento in cui nasce, dal momento in cui si costruiscono le strutture, faceva parte di un discorso nuovo."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Lerici, 1977, pag.93)

Come in altre affermazioni di Fo, si può qui riscontrare uno stretto legame non solo con la tradizione popolare, con il teatro politico, ma anche con i fermenti culturali ed ideologici che si agitavano in tutta l'Europa.

Il teorizzato lavoro collettivo non può in realtà svolgersi a tutti i livelli dell'allestimento dello spettacolo. Sarà Franca Rame a dichiarare in un'intervista che, anche se l'argomento trattato nelle commedie veniva scelto nel corso dei dibattiti e con il corso di tutto il collettivo, la stesura del testo era affidata al solo Fo.

Dai testi rappresentati da Nuova Scena (Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi nel '68, Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso, L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000; per questo lui è il padrone e Mistero buffo nel '69), con l'unica eccezione di Mistero buffo, caso assolutamente particolare, si può ricavare un elemento che comprova le affermazioni di Fo; negli spettacoli tutti gli attori sono sullo stesso piano. E' sparita la figura del mattatore, alle cui esibizioni l'importanza sempre più rilevante del messaggio da trasmettere lascia sempre meno spazio.

Il collettivo si prefigge scopi ben precisi, ed i metodi usati sono adeguati ad essi. Ritorniamo ora al documento di Nuova Scena per esaminarli, riservando

ci in seguito di verificarne la realizzazione spettacolo
lare.

"1) Scopi e metodi

- a) Proporre iniziative teatrali che avessero come scopo fondamentale quello di porsi al servizio della lotta di classe e delle battaglie sociali (non quindi una forma e un contenuto privilegiati aprioristicamente, ma -come dice Mao- una pura scelta di 'funzionalità' agli interessi di una classe).

(op. cit. pag.9)

In questo primo punto viene riaffermata la volontà di finalizzare il lavoro teatrale alla preparazione della rivoluzione, mettendo in rilievo il fatto che non solo il contenuto, ma anche la forma degli spettacoli dovranno essere dettati dagli interessi della classe operaia. Mao Tse Tung viene spesso citato negli scritti di Fo; il grande statista infatti, oltre ad essere per il nostro autore un emblema rivoluzionario, è anche colui che, come Lenin in URSS e Gramsci in Italia, ha attribuito alla battaglia ideologica un ruolo fondamentale per la conquista e la conservazione del potere da parte del proletariato.

Le dichiarazioni presenti nel programma teatrale di Nuova Scena sembrano preludere a quella che sarà a partire dal '70 l'attività di Fo con il collettivo "La

Comune", dopo la rottura con l'ARCI; alle commedie si sostituiranno infatti gli spettacoli d'intervento, preparati in pochi giorni sulla scia di avvenimenti come il colpo di stato in Cile o la guerra in Palestina, o di problemi come quello delle carceri, con lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica, agendo immediatamente sulla realtà senza preoccupazioni per le 'forme' teatrali.

- " b) necessità di verificare le proposte ogni sera con il pubblico attraverso un libero dibattito
- c) modifica degli spettacoli attraverso il rapporto dialettico reale instaurato con il pubblico che da fruitore dello spettacolo tende a trasformarsi in comparteci-
pe di scelte politiche e di ipotesi poli-
tiche."

(op. cit. pag.9)

Appare qui una delle innovazioni principali rispetto alla precedente attività di Fo; nel passato infatti le rappresentazioni avvenivano nei teatri tradizionali ed i contenuti nuovi delle commedie erano sempre inseriti in una struttura 'classica', nel rispetto della divisione fra palcoscenico e platea.

Nel teatro di Nuova Scena, già diverso come ambiente dal precedente, (non si tratta più di un teatro come il Piccolo, ma di 'case del popolo', non costruite per rappresentazioni teatrali, quindi prive della

divisione architettonica fra palcoscenico e platea) si crea un nuovo rapporto con il pubblico; le commedie, secondo le affermazioni dello stesso Fo, sono divise in tre atti, due di testo e uno costituito dal dibattito, strumento per gli spettatori di intervento diretto sulla rappresentazione, con la possibilità di modificarla.

I dibattiti, però, almeno a quanto risulta dagli interventi riportati in Compagni senza censura, sono abbastanza deludenti rispetto alle aspirazioni del collettivo; il dialogo fra attori e spettatori è molto vivace, vengono toccati scottanti temi politici, si discute sulle scelte culturali di Fo, sulla struttura e sul contenuto degli spettacoli, ma è quasi assente quel pubblico operaio cui Nuova Scena vuole rivolgersi; gli spettatori del nuovo teatro di Fo, o almeno coloro che partecipano ai dibattiti, sono soprattutto dirigenti locali del PCI e studenti politicizzati.

"d) produzione di nuovi testi attraverso verifiche più approfondite con il pubblico (incontri, discussioni, scambio di documenti) che, assieme al collettivo di Nuova Scena, dovrà partecipare concretamente alla scelta dei temi politici da sviluppare e degli scopi che in ciascuno spettacolo si vogliono raggiungere."

(op. cit. pag.9)

Nuova Scena si propone di realizzare anche incontri con il pubblico, presumibilmente in momenti diversi da quello della rappresentazione, per stabilire un rapporto più diretto, che porti anche alla proposta di nuovi temi su cui lavorare.

E' teorizzata quindi una collaborazione antecedente alla stesura dei testi, che presuppone ovviamente un pubblico particolare, in grado di seguire Fo con una certa costanza nella sua attività. Ne consegue un diverso valore dei testi a seconda del luogo di rappresentazione; il pubblico milanese di Fo, che ha visto nascere gli spettacoli, ha partecipato alle discussioni che accompagnavano la scelta dell'argomento ed in seguito l'allestimento, recepisce il messaggio della commedia in maniera diversa da quello di Terzo d'Aquileia (paese in provincia di Udine in cui Fo ha portato una rappresentazione nel '69), che forse non ha mai sentito nominare Fo e, in ogni caso, non ha le stesse basi socio-politiche dell'operaio milanese.

Da queste osservazioni emerge una discrepanza tra il tipo di rapporto che Nuova Scena vuole realizzare con il pubblico e l'ipotesi di un decentramento teatrale.

Sempre a proposito dei dibattiti con gli spettatori e del loro contributo alla rappresentazione, esaminiamo la frase che segue quelle sopra citate, e che

ha suscitato vivaci polemiche fra i critici.

"(sia ben chiaro che questo processo dialettico non dovrà sovrapporsi alle capacità creative dell'autore o collettivo di autori, che anzi sono stati e saranno sempre più stimolati nel loro lavoro da una prassi di questo tipo)."

(op. cit. pag.9)

Questa affermazione è servita come spunto ai detrattori di Fo per accusarlo di riprodurre, privilegiando le figure dell'autore e del collettivo, le strutture del teatro borghese, in contrasto con il proprio programma teatrale (P. PUPPA, Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?, in "L'erba voglio", aprile 1972); in realtà, uno dei problemi fondamentali che accompagnano costantemente l'attività di Fo, è dovuto al fatto di svolgere un lavoro politico attraverso il mezzo teatrale, scelta che, nella sua specificità, implica l'uso di strumenti appropriati, di un 'filtro artistico' in assenza del quale lo spettacolo si trasformerebbe in comizio.

Di conseguenza il contributo degli spettatori è essenziale, ma le tematiche, le idee emerse dal dibattito devono essere rielaborate, adattate alla rappresentazione; l'autore deve inoltre conservare, come afferma Fo in risposta alle accuse di Puppa, un' "autonomia critica" nei confronti del pubblico, per non esse-

re costretto a dargli tutto ciò che vuole, con un'operazione che risulterebbe populistica.

Per l'attuazione del suo programma Nuova Scena cerca la collaborazione della CGIL e del circuito culturale del PCI, l'ARCI, cui in quel momento Fo si sente politicamente affine, anche per avere la possibilità di raggiungere, attraverso un'organizzazione già solidamente costituita, un nuovo pubblico, appartenente alla classe operaia.

"Uno degli obiettivi fondamentali della nostra iniziativa era quello, una volta dimostrata la possibilità pratica di seguire questa via, di sollecitare altre forze e altri gruppi, teatrali e non, a seguire questa strada, trasformando quindi la proposta di Nuova Scena in un movimento più ampio e ricco."

(op. cit. pag.10)

L'aspirazione di Fo e del suo gruppo è quella di creare in Italia un grosso circuito teatrale, che si ponga come alternativo, per indirizzo politico e culturale, a quello tradizionale dei teatri stabili e delle compagnie di giro, soggetti alle pressioni ricattatorie dei finanziamenti statali.

Il circuito dell'ARCI permette inoltre, essendo di carattere privato, di evitare gli interventi della censura, anche se, come testimonia il collettivo in questo documento, non mancano ugualmente i tentativi

di boicottaggio da parte del potere politico; s'intimidano, sotto minaccia di ritiro della licenza, i proprietari di locali affinché non li affittino a Nuova Scena, avvengono irruzioni illegali della polizia durante le rappresentazioni private.

La rottura di Fo, alla fine della stagione teatrale, con l'ARCI e con il PCI, è causata da motivi politici; la critica dell'autore nei confronti del partito comunista si è fatta sempre più esplicita e violenta e non viene tollerata dai dirigenti. Tale dissidio, analogo a quello che porterà Fo nel '73, per evitare un legame troppo stretto con Avanguardia Operaia, ad abbandonare "La Comune", è spiegato dalle teorie del nostro autore; la battaglia culturale dev'essere portata avanti in parallelo con quella politica, in un rapporto non di subordinazione ma di uguaglianza. La dipendenza da un partito implica l'adesione a certe direttive, a certe 'linee di condotta' cui il Fo 'ribelle' non può assoggettarsi.

Il PCI gli limitava la libertà di espressione e Fo, non volendo farsene portavoce anche quando non ne condivideva le idee, finisce per eliminare questo legame.

Ritornando al periodo di Nuova Scena, esaminiamo il programma politico-culturale:

"1) Fare il punto sulla situazione storica in cui ci troviamo denunciandone contemporaneamente ingiustizie, torture, contraddizioni ecc.

2) Chiedersi perché ci troviamo in questa si tuazione storica e quindi analizzare il pas- sato per conoscere il presente.

3) Proporre: non soluzioni già bell'e confezionate ma almeno una 'linea di condotta', quella che Nuova Scena riterrà più giusta e più corretta, sulla base dell'analisi fatta in precedenza."

(op. cit. pag. 16)

L'impegno politico del collettivo si traduce nel tentativo di sensibilizzare il pubblico, di renderlo co sciente della situazione storica che sta vivendo; saran no quindi temi d'attualità quelli delle commedie, nelle quali verranno smascherate, attraverso un lavoro di con troinformazione, le trame del potere ai danni del proletariato.

Non bisogna però dimenticare, secondo quanto ave va affermato anche Gramsci, la funzione indispensabile della conoscenza del passato per comprendere il presen te; il lavoro del gruppo consisterà quindi in uno studio storico e politico per recuperare e portare in sce na la realtà presente e le sue radici nel passato.

Tale intento sarà particolarmente evidente nelle opere del periodo de "La Comune", costruite attraverso l'esame di documenti e di testimonianze, con il fine di presentare i fatti come stanno, di dare al pubblico

l'impressione di una cronaca esatta della realtà.

Ora, invece, è presente anche un interesse per la sperimentazione formale che, in questo periodo, è un tema dominante delle nuove avanguardie teatrali.

"Analizzare, denunciare e proporre, con un linguaggio scenico la cui qualità consista non solo nella precisione dei ritmi o nella sapienza delle luci e non sia solo garantita dalla bravura professionale (garantita beninteso) degli interpreti, ma anche e soprattutto da una sincera volontà di muoversi, di portare avanti i contenuti più avanzati nelle forme più avanzate, processo necessario per fare un'arte del teatro nuova e possibilmente rivoluzionaria."

(op. cit. pag. 17)

Vediamo qui ribadita la caratteristica essenzialmente politica del teatro di Nuova Scena, ma anche un profondo interesse per le forme teatrali, dovuto alla consapevolezza che la particolarità del mezzo usato richiede l'adozione di tecniche adeguate.

Nel '70, dopo neanche due stagioni di attività, Fo esce da Nuova Scena con alcuni compagni, abbandonando contemporaneamente il circuito dell'ARCI. Già da tempo erano sorti dissapori con tecnici ed attori del gruppo, che accusavano Fo di decidere di fatto l'attività del collettivo, scavalcando le decisioni delle assemblee interne.

"Si formò così un nucleo dissidente che non condivideva il metodo di lavoro instaurato all'interno di Nuova Scena ed esprimeva al tempo stesso qualche perplessità sulla linea politica che essa aveva assunto, sulla faciloneria con cui si attaccava il Partito attraverso una critica mai organica, sull'adesione spesso troppo frettolosa alle tesi extraparlamentari e soprattutto sull'opportunità di abbandonare un pubblico di base per rivolgersi alle avanguardie politiche."

(Introduzione di D. DEL GIUDICE a TEATRO POLITICO DI NUOVA SCENA, la parola nel pugno, Rimini, Guaraldi, 1972, pagg. 32-33)

Per il PCI il momento è estremamente critico; la chiusura nei confronti della dissidenza interna, vicina alle istanze sessantottesche, culminata con l'espulsione del gruppo del Manifesto, il difficile rapporto con i seguaci della rivoluzione culturale cinese, rendono imminente il pericolo di un frazionamento del partito. Fo, nelle sue ultime commedie, partendo da posizioni decisamente rivoluzionarie, aveva portato un duro attacco al riformismo del PCI, all'atteggiamento secondo lui ambiguo del partito nei confronti di avvenimenti come le stragi di Stato ('69-'72) o l'autunno caldo.

La frattura, certo non improvvisa, avviene nello agosto del '70, durante le assemblee per la preparazione della nuova stagione teatrale. Il dibattito fra i membri di Nuova Scena verte su alcuni punti fondamentali, soprattutto sulla proposta di un nuovo statuto, se

condo il quale sarebbe stato il direttore artistico (Fo) a scegliere il programma della compagnia, pur tenendo conto delle decisioni emerse dall'assemblea.

Altro elemento di dissenso è il rifiuto da parte di Fo e di altri di rappresentare un testo di Vittorio Franceschi sulla scuola dell'obbligo, ritenuto "inadatto a soddisfare la richiesta politica del momento". Si aggiunge a ciò la decisione di Fo di sganciarsi dal circuito dell'ARCI.

Nella polemica Fo si trova in minoranza ed abbandona Nuova Scena, alla cui direzione lo sostituisce Franceschi.

Il collettivo teatrale "La Comune", che Fo costituisce nel '70, persegue fini marcatamente politici, anche se, prudentemente, si evita la diretta dipendenza da qualsiasi partito; sarà infatti motivo della nuova scissione nel '73 il dibattito interno sui rapporti con i partiti politici. La maggior parte del gruppo deciderà di avvicinarsi ad Avanguardia Operaia e il 'ribelle' Fo si troverà ancora una volta tagliato fuori.

Capitolo III

VERSO UN TEATRO POLITICO E POPOLARE

Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi, la prima commedia scritta da Fo dopo la rottura con il teatro borghese, non a caso è imperniata sulla rievocazione, attraverso gli squarci più significativi, del periodo di storia italiana che va dal dopoguerra all'anno della stesura, il 1968.

L'uso di vicende storiche o la rievocazione di ambienti sociali, come abbiamo già visto, hanno un diverso significato nelle varie fasi dell'attività di Fo. Nel periodo iniziale sono soverchiate dalla costante presenza di scene comiche che interrompono il flusso della narrazione, e solo in un secondo tempo è la vicenda stessa a costituire il fulcro della commedia. E' questo il momento in cui l'attività dell'autore persegue fini decisamente politici, e di conseguenza, come meglio vedremo in seguito, il messaggio dell'opera prevale sulla forma, fino al punto limite costituito dall'annullamento della specificità teatrale per lasciare il posto all'intervento immediato sulla realtà sociale.

Dal punto di vista della tematica, l'opera

che maggiormente anticipa la Pantomima è quella che cronologicamente la precede, La signora è da buttare, che si rivela particolarmente interessante, in quanto costituisce un momento intermedio tra due diversi periodi dell'attività di Fo e, come tale, pur conservando alcuni tratti caratteristici delle prime opere, ne anticipa altri che diverranno in seguito predominanti.

In un'ambientazione clownesca spesso ricorrente nel teatro di Fo, sono rievocati alcuni avvenimenti rilevanti della storia degli USA dalla presidenza di Eisenhower a quella di Nixon. Il fine è quello di dimostrare che, nonostante il succedersi di uomini apparentemente diversi alla direzione del Paese, in realtà non si è verificato alcun cambiamento nella gestione del potere.

Nella Pantomima il messaggio è simile; l'inizio è ambientato nel periodo della Liberazione, vista come un momento rivoluzionario in cui il 'potere costituito' è messo seriamente in pericolo; il fascismo viene distrutto, ma la Chiesa, l'Esercito, il Capitale che lo manovravano nascostamente, rimangono al potere, grazie anche all'abbandono della classe operaia da parte dei suoi dirigenti. Fo rievoca, in una rapida carrellata, le speranze dei partigiani, le lotte contadine duramente represses, il tradimento e l'imborghesimento dei partiti sorti per la difesa del proletariato e quindi la

sconfitta di questo da parte della classe dominante con l'aiuto di varie armi, dalla violenza fisica a quella, ben più pericolosa, dei mass media. Nel finale si vede il popolo che, per influsso dei fatti del '68 e soprattutto della repressione scatenatasi contro gli studenti, riacquista lo slancio rivoluzionario della Liberazione, ed il sipario si chiude sul gruppo degli attori che cantano una canzone di Teodorakis, simbolo, in quel momento storico, della lotta per la libertà.

Il ritmo della prima parte dello spettacolo riporta in modo tangibile all'esperienza cinematografica di Fo.

"Per me la lezione del cinema ha voluto dire imparare, dal punto di vista tecnico, quello che era già nella testa della gente: il racconto diviso a sequenze, la speditezza, il taglio dei dialoghi, il liberarsi delle convenzioni di spazio e di tempo. E' anche lavorando alle sceneggiature che mi sono formato come autore teatrale, che sono riuscito a trasferire nel teatro la lezione dei nuovi mezzi tecnici."

(D. FO, in C. VALENTINI, La storia di Dario Fo, Milano, Feltrinelli, 1977, pag.55)

Abbandonato il sodalizio con Durano e Parenti, nel '55, Fo, alla ricerca di nuove esperienze, collabora con Lizzani alla realizzazione del film Lo svitato che, sia per la scarsa scorrevolezza della trama, sia per la difficoltà incontrata dal nostro autore nell'a-

deguare la propria recitazione al mezzo cinematografico, risulta un fallimento e viene duramente attaccato dalla critica.

In seguito, trasferitosi da Milano a Roma, Fo cura la sceneggiatura di alcuni films commerciali.

Il lavoro svolto in questi anni, pur non avendo un valore in sè, si ripercuoterà sulla sua futura attiività teatrale. L'utilizzazione delle tecniche cinematografiche per conferire un ritmo diverso, più scorrevole allo spettacolo teatrale, è una delle componenti dello stile di Fo riconducibili alle esperienze delle avanguardie. Già i futuristi, italiani e russi, avevano fatto uso di questo nuovo mezzo e delle innovazioni da esso apportate per rivoluzionare il teatro, per allontanarsi dagli schemi naturalistici.

"Il teatro che intende utilizzare tutte le conquiste tecniche della scena fa ricorso anche al cinema, in modo che la recitazione dell'attore di prosa in palcoscenico si alterni con la recitazione sullo schermo. Lo spettacolo di prosa può nascere anche come una specie di rivista, e allora la recitazione dell'attore segue ora i metodi del teatro di prosa, ora quelli dell'opera, del balletto, dell'equilibrismo, dell'esercizio ginnico, della clownerie. Per rendere lo spettacolo più interessante e perché venga recepito meglio dal pubblico entrano così in scena gli elementi di altre arti."

(V.E. MEJERCHOL'D, L'Ottobre teatrale 1918-1939, Milano, Feltrinelli, 1977, pag.97)

Fo non fa uso, se non raramente, del mezzo filmico negli spettacoli; nella Pantomima è nel ritmo delle scene, nella rievocazione nel giro di un'ora di vent'anni di storia, che si notano i frutti della lontana esperienza.

Il rapporto di Fo con le avanguardie risulta molto più forte di quanto egli stesso riconosca; il suo rifarsi a modelli soprattutto italiani del passato non riesce a nascondere uno stretto legame con la cultura contemporanea.

Numerose caratteristiche delle sue opere come, soprattutto nelle prime, la frammentazione della trama, l'uso della mimica, la rapidità delle sequenze, sono riconducibili al teatro russo degli anni '20, ed anche ad un'altra fonte che Fo ha in comune con questo teatro, cioè il circo.

Come da un lato il cinema, così dall'altro il circo, con la frammentarietà dei suoi numeri, la comicità, la vitalità, i trucchi, l'uso della mimica e dell'acrobazia, era un'esperienza essenziale non solo per le regie di Mejerchol'd e per il teatro di Majakovskij in URSS, ma anche, negli stessi anni, per Copeau in Francia, e lo sarebbe diventato in seguito per molti gruppi d'avanguardia.

Anche l'uso della mimica, la riscoperta della co

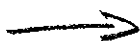
municatività gestuale, rientra in un discorso di opposizione al tradizionale teatro 'di parola', di rifiuto della comunicazione verbale ormai impoverita, resa priva di significato.

Come la "Biomeccanica" mejercholdiana, in contrasto con le teorie di Stanislavskij sulla "reviviscenza", mirava a preparare gli attori in un primo tempo solo fisicamente, attraverso esercizi ginnici e acrobazie, affinché il raggiungimento della padronanza su se stessi portasse in un secondo momento a dosare maggiormente l'uso della parola, così il lavoro di Fo si svolge soprattutto sul piano della mimica.

La scelta della tematica della Pantomima, l'intento cioè di ricostruire le principali tappe della storia del proletariato dopo la caduta del fascismo, risponde senz'altro ad un preciso fine politico. Precedentemente, nella stagione teatrale '64-'65, erano state rappresentate alcune commedie sulla Resistenza, come La Romagnola di Squarzina, Le notti dell'ira di Salacrou e Il processo di Savona, di Faggi; Fo aggiunge alla rievocazione di questo periodo storico un'impronta nettamente polemica nei confronti dell'attuale classe dirigente, mettendo inoltre in risalto le colpe del proletariato che, pur avendo la possibilità di cambiare la società, ha rinunciato alla lotta.

Nel raffrontare la Pantomima con esperienze simi

li dello stesso periodo, bisogna tener conto anche dello spettacolo realizzato nel 1964 dal Nuovo Canzoniere Italiano, Pietà l'è morta, l'unico che ne condivida le finalità politiche. Il NCI attraverso i canti di protesta e Fo attraverso uno spettacolo teatrale, rievocano un periodo storico con il preciso intento di cogliere e riproporre al pubblico gli elementi di continuità riscontrabili fra la Resistenza e la situazione attuale.



"Una prospettiva politica in cui le canzoni della resistenza armata erano situate come uno dei momenti della lotta sociale nel nostro paese, si poneva in netta alternativa a una più diffusa interpretazione, che tende a isolare la Resistenza nel contesto sociale che la produsse, a fossilizzarla come un fatto mitico, verso cui è consentito solo un atteggiamento di omaggio e di celebrazione."

(Pietà l'è morta. La resistenza nelle canzoni, 1919-1964, in "Il Nuovo Canzoniere Italiano", n.5, febbraio 1965, pagg.59-60)

Il titolo di questo spettacolo, Pietà l'è morta, è, non a caso, lo stesso del "canto dei rivoltosi" che accompagna i momenti salienti della Pantomima, dalle lotte dei partigiani a quelle operaie.

"RIBELLI

E' morta la speranza,
cambia la danza, cambia la canzon.
Pietà l'è morta.
Adesso incomincia la rivoluzione!

(D. FO, Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi, in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1975, pag.21)

Fo, uscendo dalle strutture teatrali ufficiali, ha compiuto precise scelte politiche e, conseguentemente, artistiche; il suo lavoro è ora al servizio delle masse ed il fine non è più la satira politica contro alcuni aspetti della società borghese. E' tutta questa società ad essere rifiutata, smitizzata, per sostituire alla sua cultura, intesa in senso lato, quella della classe in ascesa.

Ciò che questo lavoro si propone, dal momento che è nostro intento esaminare l'opera di Fo e non le sue idee politiche, condivisibili o meno, è verificare il grado di coerenza con cui l'ideologia si adatta al mezzo scenico e quali sono gli strumenti e le fonti a questo scopo utilizzate.

L'elemento predominante nelle prime opere di Fo è l'assurdo, sia nei contenuti che nella comicità e nella mimica; gradualmente lo sviluppo artistico e politico lo porta verso una chiave di rappresentazione satirica, verso la ricerca di un difficile equilibrio fra spettacolo e comizio.

Tale intento, nella Pantomima, è risolto con il ricorso alla forma allegorica. I personaggi, ad esempio, non sono caratterizzati psicologicamente, ma costituiscono personificazioni di gruppi di potere, come il Capitale, la Chiesa, l'Alta Finanza, l'Esercito, scelta questa che a livello scenico viene realizzata con l'a-

dozione di maschere e pupazzi.

Le maschere rivestono qui la funzione fondamentale di spersonalizzare l'attore, di trasformarlo in simbolo e di chiarificarne il ruolo al pubblico; sono definite dalle didascalie con due soli aggettivi ciascuna e, leggendoli, ci si può rendere conto del fatto che ne danno anche un giudizio morale e politico.

"Generale. Sul viso porta una maschera glabra e rinsecchita."

"Il Capitale. Anche lui porta una maschera grassoccia e imponente..."

"Il Vescovo. Maschera tronfia e ben pasciuta."

(D. FO, op. cit. pagg. 11-12-13)

Il significato che Fo attribuisce alle maschere può essere dedotto dalla scena iniziale del primo atto; gli attori che rappresentano il Popolo oppresso dal fascismo appaiono in palcoscenico indossando le maschere degli Zanni, i servi della Commedia dell'Arte, e le sollevano sul capo solo nel momento in cui, ribellandosi al potere, acquistano una dimensione umana.

Altra scelta di tipo allegorico è quella compiuta per realizzare visivamente la scena in cui i personaggi che, non visti, manovravano il fascismo, lo abbandonano, per mettersi in salvo e preparare un nuovo governo dietro cui nascondersi; il fascismo è rappresentato da un pupazzone alto circa tre metri che partorisce il Ca

pitale, la Borghesia, il Vescovo e, una volta squarciato dai rivoltosi, rivela i giornali di varia tendenza che erano serviti a sorreggerlo.

Il nuovo governo, espressione della DC, non sarà altro che un pupazzo costruito con i resti del precedente (le leggi, ad esempio), con l'aggiunta di nuovi quotidiani come l'Avanti (in riferimento polemico al centro-sinistra), di un manganello e, soprattutto, della nuova arma del potere, la TV.

Con questa invenzione scenica Fo riesce a rappresentare visivamente ed in modo non rigidamente didattico sia la continuità tra fascismo e governo democristiano che la funzione reazionaria dei mass media.

Per quanto riguarda la TV, nei confronti della quale la polemica è particolarmente dura, è opportuno ricordare che Fo aveva potuto constatare di persona il controllo reazionario esercitato su questo mezzo dal partito al governo, in occasione della presenza a Canzonissima, nel '62, bruscamente interrotta da pesanti interventi della censura. La critica non è rivolta ai mezzi di comunicazione in sè, ma all'uso che di questi viene fatto da parte di chi ne detiene il monopolio, cioè la classe dirigente; la propaganda per incrementare e dirigere il consumismo, le partite di calcio, le informazioni manipolate, sono tutti mezzi usati per mantenere nell'ignoranza e nella sottomissione un popolo

lo che, prendendo coscienza della propria condizione, potrebbe mettere in pericolo la stabilità del potere.

Dal punto di vista tecnico è interessante esaminare la soluzione scenica adottata da Fo, che permette di utilizzare il mezzo teatrale nella sua specificità; il messaggio infatti non è affidato solo alle parole, come nel teatro classico, ma si sviluppa nella sua globalità solo al momento della rappresentazione, nel concorso fondamentale dell'elemento visivo sia scenografico che mimico.

La realizzazione del Drago, altro personaggio allegorico, che rappresenta il Proletariato in lotta, si richiama ad una matrice culturale estranea al teatro borghese; oltre che ai pupazzi del teatro popolare, si può notare un riferimento esplicito al teatro cinese:

"Il Drago: la testa del Drago veste tutto il busto dell'attore, e alla maniera dei draghi cinesi altri quattro attori sostengono, allo interno della carcassa, dei semicerchi in canna di bambù, ricoperti di tela dipinta che costituiscono il corpo del drago."

(op. cit. pag. 30)

Il ricorso a questo Drago permette di trasporre in chiave allegorica l'imborghesimento del partito socialista; la Borghesia, infatti, rappresentata da una donna formosa e provocante, conquista, spinta dal Gene-

rale e dal Capitale, la testa del Drago, in una languida scena di seduzione.

"Il Drago incomincia a scomporsi. I notabili trepidano come ad un incontro di boxe; il Drago, ansimando, si riprende. Ogni tanto è percorso da sussulti e fremiti. Il donnone si fa sempre più languido, quasi baiadera si struscia, si sdraia sul dorso del Drago alla maniera delle esibizioni gitane. I notabili partecipano con gridolini, battiti di mani, schioccare delle dita. Il Drago si erge rampante, i due mimi di testa si mettono a cavalcioni l'uno sulle spalle dell'altro. Il Drago rampante abbraccia la popputa, accenna passi di danza. Lei si stacca carogna, riprende lo spogliarello; il Drago fuma, si mette una rosa fra i denti, riagguanta la donna, si torce, avvolge il donnone in una spirale. Dieci mani la coprono."

(op. cit. pag.31)

Nel contesto di questa narrazione pantomimica si inserisce anche la rappresentazione dei legami intercorrenti fra il tradimento del partito socialista e la rottura dell'unità del proletariato, che porta all'abbandono della lotta ed al conseguente ritorno allo sfruttamento padronale.

I sospiri dei due amanti, la borghesia ed il partito socialista, sdraiati su grossi cuscini posti sul fondo della scena, ritmano i movimenti di lavoro degli ex rivoltosi, la salita delle quotazioni azionarie e la costruzione di un nuovo pupazzone, la DC, con aspetto di Angiolone ma munito di casco e manganello. Quando i

respiri, amplificati dai microfoni, si diradano, fino a cessare, anche l'azione subisce un rallentamento; gli operai smettono di lavorare, le azioni calano; il periodo di pace sociale è servito tuttavia ai potenti per portare a termine le proprie armi, l'Arcangelone, la partita di calcio, l'automobile, che allontanano il popolo dalla lotta e lo rendono nuovamente schiavo.

In conclusione del primo atto riprende la polemica contro la TV; il protagonista è un regista televisivo che dovendo presentare, secondo l'ottica della DC, un documentario sull'invasione della Cecoslovacchia del '68, in assenza di filmati autentici ricorre a manipolazioni e falsi presentando scene sanguinose e violente per suscitare nel pubblico sdegno e ribellione contro l'Unione Sovietica.

A partire da questa scena il clima della commedia cambia notevolmente. Già per quanto riguarda il contenuto, mentre il primo atto copriva l'intero periodo dal '46 al '68, il secondo riguarda esclusivamente vicende di quest'ultimo anno; anche il ritmo, quindi, che nella prima parte era rapido ed incalzante, con frequenti cambiamenti di ambiente ed una sequenza, come anticipava il titolo, da pantomima, sembra rallentare.

Un'altra differenza consiste nel fatto che, in questa seconda parte, le scene si svolgono in ambienti

sociali ben precisi, definiti non dalla scenografia ma dalle battute e dai gesti degli attori. Maschere e pupazzi, protagonisti dell'atto precedente, sono assenti; è ora la mimica degli attori, non più emblemi ma persone reali, a sostenere la narrazione.

La scena iniziale, che vuol rappresentare i criteri di assunzione, la selezione fatta fra gli operai in base a caratteristiche, oltre che fisiche e psichiche, soprattutto politiche, è sviluppata sul piano del surreale, del grottesco; basti ad indicarlo l'attrezzatura utilizzata dai medici per esaminare il paziente.

"Occhialoni a specchio, molti strumenti un po' grotteschi: trombette appese al posto dello stetoscopio, palline con elastico tipo scherzo da fiera, fischiotto con lingua da formichiere, ecc."

(op. cit. pag.50)

Questa chiave di rappresentazione è confermata anche dalla mimica forzata e innaturale e dal ritorno a quella comicità grottesca che era un elemento caratterizzante di Fo fino al '68. La scena in cui una maestra di ballo insegna alle giovani operaie, con il tono ed i vocaboli con cui dirigerebbe un gruppo di ballerine, i movimenti da eseguire alla catena di montaggio, utilizzando le anche, le narici, il bacino, con ritmi sempre più rapidi, fino a divenire ossessivi, rappresenta

un esempio del grottesco del nostro autore.

Le situazioni reali (e quelle della catena di montaggio, della schedatura degli operai nelle fabbriche erano senz'altro, nel '68, problemi scottanti) vengono deformate, esasperate da Fo, ma con la consapevolezza, più volte dichiarata, che le invenzioni teatrali sono in certi casi superate dalla realtà, e che, in un sistema politico ed economico come il nostro, l'assurdo e l'inumano sono all'ordine del giorno.

Anche il grave problema dell'alienazione cui porta il lavoro alla catena di montaggio è paradossalmente presentato dal personaggio dell'Ingegnere Programmatore come un mezzo per ridurre la manodopera evitando i licenziamenti, la disoccupazione ed il conseguente, pericoloso aumento del numero dei sovversivi.

Nella parte finale la vena grottesca va calando. L'ambiente è quello delle rivolte studentesche; attraverso le parole di un ministro (forse Restivo) erroneamente catturato ed incarcerato insieme agli studenti, sono rievocati i pestaggi brutali ed indiscriminati della polizia. Mentre gli studenti vivono un importante momento di lotta, il Popolo, ormai dimentico dello slancio rivoluzionario della Liberazione, non vi partecipa e si limita a scendere passivamente in piazza per dimostrare contro fatti che sono avvenuti all'estero, che lo riguardano solo marginalmente.

La scena finale sul trionfo della rivoluzione sembra confermare la stanchezza di quest'ultima parte della commedia. La vicenda è affidata quasi esclusivamente al dialogo; siamo sul piano didascalico, senza più la mediazione del grottesco o interventi comici.

Il desiderio di intervenire sulla realtà, la celebrazione di un momento storico decisivo, che sembrava preludere per Fo a radicali cambiamenti, hanno eliminato il filtro comico o satirico, togliendo a queste ultime scene tutta la vivacità e l'inventiva che erano ben presenti nel resto del lavoro.

Relativamente agli aspetti più strettamente tecnici della commedia, non si può prescindere dalle opere precedenti, verificando attraverso il confronto in che misura il passaggio da una fase all'altra dell'attività di Fo si ripercuota sulle scelte teatrali.

Seguiamo quindi lo sviluppo cronologico di una componente del fatto teatrale, la didascalia, che, nel testo scritto, ha la funzione di trasmettere a chi lo mette in scena indicazioni di regia e di recitazione.

La sua presenza è significativa anche della funzione che l'autore attribuisce al testo scritto; vediamo infatti che in alcune commedie, come ad esempio Acte sans paroles di Beckett, le didascalie contengono un messaggio poetico ed ideologico in sé, messaggio che può essere colto solo dal lettore, e che quindi costi-

tuisce un di più rispetto alla realizzazione spettacolare.

Un esame dell'uso di queste indicazioni sceniche nel teatro di Fo rivela una progressiva riduzione delle stesse, dovuta non esclusivamente a motivi legati alla struttura delle opere. Come abbiamo già detto, nelle prime commedie le scene mimiche sono predominanti; ne consegue che le didascalie occupano pagine intere del testo, interrotte solo da isolate battute.

La stesura originale di Gli arcangeli non giocano a flipper, pubblicata da "Sipario" nel '59, riportava quasi esclusivamente le battute degli attori; nella nuova edizione del '76 la consapevolezza dell'importanza delle indicazioni sceniche porta ad un ampliamento in questo senso del testo.

"Franca fece un lavoro di ricomposizione dell'aspetto scenico della nostra rappresentazione, ricostruendo tutte le azioni collettive e individuali mute, le mimiche, i lazzi, che concordavamo tra attori prima della messa in scena, e la loro articolazione con il dialogo."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Perici, 1977, pag.24)

L'importanza del ruolo delle didascalie in questo periodo si nota anche in Settimo: ruba un po' meno, dove, per la prima volta, appare il "grammelot", linguaggio costituito da suoni senza significato verbale, ma

~~A~~ allusivi ed onomatopeici, di cui Fo attribuisce l'invenzione a Scappino; questi, un comico dei tempi di Molière, per evitare l'intervento della censura, recitava un monologo del Tartufo senza pronunciare le battute, rendendone comprensibile il significato solo con l'intonazione dei suoni emessi e la mimica.

Nella commedia di Fo un'intera scena è costituita dal dialogo fra Enea, la protagonista, e le voci dell'oltretomba, che si esprimono appunto attraverso il "grammelot". Sono quindi le didascalie l'unico elemento su cui si può basare l'attore per interpretare questo ruolo. Esaminiamone alcune particolarmente significative.

"(Grammelot in tono seccato)"
"(Breve grammelot in tono anagrafico-comunale)"
"(...lungo monologo dell'angelo, che ricorda certi 'a solo' delle signore al telefono)"
"(Grammelot da motore con marmitta sfondata)"

Le didascalie, ovviamente, pur essendo abbastanza precise nella loro sinteticità, presuppongono da parte dell'attore una notevole abilità, ed un tipo di recitazione simile a quella di Fo.

In questa commedia le numerose indicazioni scritte che non servono solo a descrivere le parti affidate alla mimica ed il "grammelot"; molte battute sono precedute da didascalie come "(demagogo-euforico)", "(sul

vio risaputo)", "(con ottuso sergentismo)", "(alla maniera di un capocantiere alle prese con un operaio senza contratto)", indicazioni che sono funzionali all'interpretazione del personaggio e nel contempo esprimono l'ideologia di Fo, anche se in alcuni casi, come l'ultimo sopra citato, nella realizzazione scenica è impossibile accorgersene.

Si rivelano però indicative riguardo al rapporto dell'autore con gli attori che ne interpretano i testi. E' evidente che Fo si rivolge a collaboratori come lui politicizzati e sceglie, per fornire loro una linea di interpretazione, non un collegamento con moduli recitativi classici, ma richiami alla vita di tutti i giorni. Quel "Alla maniera di un capocantiere alle prese con un operaio senza contratto" trasmette quindi ad un attore del collettivo il tono che deve assumere nel recitare le battute.

Ritornando ora alla Pantomima, notiamo immediatamente che le didascalie sono ridotte al minimo indispensabile; nel primo atto sono utilizzate solo per la descrizione delle scene esclusivamente gestuali, nel secondo, in cui pure si avverte un breve ritorno ai moduli comici e mimici della fase precedente, la loro presenza non diviene più ricorrente. E' interessante, a questo proposito, il fatto che la scena in cui le giovani operaie imparano i movimenti da eseguire alla ca-

tena di montaggio, pur essendo prevalentemente mimica, non contiene indicazioni sceniche; sono le battute della maestra di ballo a ritmare e descrivere i gesti.

Questi elementi e l'assenza completa di didascalie riferentisi alla recitazione, rivelano una chiara tendenza di Fo, in tale fase, a ridurre drasticamente quanto, nel testo, non sia strettamente funzionale alla rappresentazione.

Per quanto riguarda un altro, rilevante elemento del testo, le canzoni, esaminiamo, prima di analizzarle, la loro funzione nel teatro brechtiano, cui Fo, pur non riconoscendovisi completamente, spesso si rifà.

"Staccate le canzoni dal resto!
Con un simbolo musicale, l'alterna illuminazione,
i titoli, le immagini, indicate
che l'arte sorella ora
entra in scena. Gli attori
si trasformano in cantanti. In posa diversa
si volgono al pubblico, sempre
figure del dramma, ma ora anche in modo palese
complici del drammaturgo."

(B. BRECHT, Scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1962, pag.221)

Per Brecht, quindi, le canzoni svolgono, all'interno dello spettacolo, una funzione dialettica nei confronti del dialogo, segnano cioè un momento di ripensamento critico sulla vicenda narrata e ne interrompono il flusso, impedendo in tal modo un'immedesimazio

ne passiva dello spettatore; di conseguenza la separazione dal parlato dev'essere netta . In L'opera da tre soldi, ad esempio, tutte le canzoni sono precedute dalla seguente didascalia:

"Luce dorata. L'organetto viene illuminato. Dall'alto scendono tre lampade appese a una pertica. Sui cartelloni la scritta:"

(B.BRECHT, L'opera da tre soldi, in I capolavori di Brecht, Torino, Einaudi, 1963, ed.4^a, pag.26)

La scritta, naturalmente, varia a seconda dello argomento della canzone.

Nella Pantomima, dato il suo andamento didattico, sono riscontrabili alcuni punti di contatto con la drammaturgia brechtiana; uno di questi è, appunto, l'uso delle canzoni. Proprio all'inizio dello spettacolo, dopo una sequenza muta, a luci basse, tutti gli attori si rivolgono verso il pubblico e, a "Piena luce", inizia una canzone che, con la massima concisione, anticipa il giudizio dell'autore sulla vicenda che verrà presentata, mettendo contemporaneamente in risalto l'aspetto che di essa il pubblico deve cogliere. Non solo questa, ma tutte le canzoni presenti nell'opera, sono staccate dal parlato attraverso l'uso delle fonti luminose ed il trasferimento dell'azione in proscenio, e costituiscono un momento di ripensamento e di commento poli

tico sulle vicende.

Un canto che non sembra rientrare in questo contesto, in quanto costituisce parte integrante della scena, senza alcuna funzione di commento, risulta particolarmente interessante da un altro punto di vista, trattandosi di un lamento funebre del sud, in lingua originale. Appare, per la prima volta nelle commedie di Fo, un accenno al canto popolare e, attraverso questo, alla cultura subalterna; è un sintomo del fatto che l'esperienza con il Nuovo Canzoniere Italiano, per l'allestimento di uno spettacolo sulla canzone popolare, Ci ragionano e canto, nel '67, aveva lasciato forti tracce su Fo. In questa rappresentazione, come in quelle simili che preparerà, senza il Canzoniere, nel '69 e nel '73, il recupero di canti popolari e delle loro origini non viene realizzato dal punto di vista folclorico, ma persegue ben precisi fini politici, come potremo in seguito verificare esaminando Mistero buffo. Nella Pantomima la recente esperienza emerge solo in questo lamento funebre, ma ben altro sarà il suo influsso sull'opera successiva.

Ritornando alle canzoni di stampo brechtiano, è utile ricordare che, anche a questo riguardo, si può individuare un cambiamento nei confronti delle opere del primo periodo.

Il volume curato da Lanfranco Binni e pubblicato

nel '76 con il titolo Dario Fo. Ballate e canzoni, raccoglie appunto le canzoni scritte fra il '54 e il '73, e permette di coglierne lo sviluppo sia linguistico che tematico. Come nelle commedie, mantenendo un linguaggio sempre spontaneo, vicino al quotidiano, si passa dalla critica ad alcuni aspetti della borghesia alla denuncia totale, abbandonando parallelamente i moduli grotteschi per abbracciare la satira politica.

Solo esaminando i testi delle commedie, però, si può notare un cambiamento anche nella funzione e nel modo di presentazione delle canzoni all'interno dello spettacolo; nelle prime opere, infatti, queste parentesi musicali sono accompagnate da esibizioni coreografiche che ricordano molto da vicino la rivista. Nei lavori di Fo, i motivi e gli spunti brechtiani s'intrecciano frequentemente con l'esperienza della rivista e con il teatro popolare; anche se, nelle linee generali, si verifica un progressivo allontanamento dai moduli del cabaret, alcune acquisizioni di questo periodo rimangono fondamentali.

Caratteristiche costitutive del cabaret, a livello formale, sono la frammentarietà e la velocità dello spettacolo, la commistione di più elementi, dalla musica alla poesia, alla mimica; elementi questi che, oltre ad avere una chiara connotazione antinaturalisti-

ca, distruggono anche la 'sacralità' del teatro. L'attore del cabaret si presenta come tale, non assume il ruolo di un personaggio e, soprattutto, stabilisce un diverso rapporto con il pubblico, dialogando direttamente con esso e rompendo la tradizionale barriera palcoscenico/platea, aiutato anche dalle strutture architettoniche del locale solitamente usato che, contrariamente al teatro, non presenta la divisione in due ambienti.

Nella Pantomima l'influsso del cabaret si può riscontrare soprattutto nella struttura scenica.

"La scena è a due piani, con scala a vista che porta sul praticabile superiore. Una passerella di quattro metri che parte dal centro del proscenio entra nel bel mezzo del pubblico."

(D. FO, op. cit. pag.6)

Durante l'intero svolgimento dello spettacolo la scena rimane la stessa e i cambiamenti di ambiente sono indicati dai movimenti dei personaggi e dai pochi oggetti da loro utilizzati.

E' un uso che si può far risalire sia al cabaret, in cui spetta all'attore, attraverso le battute e la mimica, riempire con la sua sola presenza una scena altrimenti vuota, sia al teatro popolare, quello tradizio

nale dei giullari, che sfruttavano le proprie capacità vocali e gestuali per creare l'ambiente.

L'essenzialità dell'impianto scenico rimanda agli allestimenti costruttivisti; la scena è infatti costituita da una specie di impalcatura funzionale ai movimenti degli attori e sono completamente assenti sfondi dipinti.

Come in altre commedie il palcoscenico è a due piani, come quello del teatro elisabettiano, per permettere lo svolgimento contemporaneo di più azioni, e la scaletta che porta al piano superiore è, come in molte scenografie di Mejerchol'd, a vista. Anche la passerella, che prolunga il palcoscenico fino a raggiungere il pubblico, costituisce un richiamo alle a-
vanguardie russe, al progetto di una struttura teatra-
le che elimini la separazione fra attori e spettatori.

"Fino a oggi si era soliti dividere l'edificio teatrale in sala e palcoscenico. Riteniamo superata questa divisione. Oggi dobbiamo affermare che esiste un edificio unico, un tutto unico, il teatro... Se il teatro non fosse diviso in platea, balconata, galleria, e se l'orchestra non costituisse un sia pur minuscolo abisso fra palcoscenico e platea, se non esistesse una ribalta, se tra pubblico e palcoscenico esistesse un ponte naturale, io sposterei questa massa passiva di gente seduta, riuscirei a scuoterla, e gli spettatori, dopo aver sfilato sulla scena, ritornerebbero ai loro posti a sedere."

(V. E. MEJERCHOL'D, op. cit. pag.92)

La somiglianza della Pantomima con gli spettacoli di cabaret è dimostrata anche dalla descrizione dello scenario de Il dito nell'occhio, rivista rappresentata da Fo nel '53 al Piccolo Teatro di Milano.

"La scena: una pedana di sei metri che occupa circa la metà del palcoscenico, sormontata, al centro, da una specie di cubo di un paio di metri, chiuso da un siparietto giallo; una scala a vista, per salire sul tetto del cubo, che serve anche questo da pedana; uno sfondo azzurro terso, come un cielo limpido, senza nubi. Il resto tutto bianco. In questo ambiente, che non cambia quasi mai per tutto lo spettacolo, gli attori, tredici in tutto, irrompono fasciati di calzamaglie nere, su cui di tanto in tanto viene infilata una tunica da crociati, un peplo, o anche solo una collana, un nastro, per alludere a un periodo storico."

(C. VALENTINI, La storia di Dario Fo, Milano, Feltrinelli, 1977, pag.39)

Per Fo questa soluzione scenica, oltre che distanziarsi da quelle del teatro borghese, è necessaria per provocare nello spettatore un atteggiamento attivo, dovuto allo sforzo di completare con la fantasia e con l'immaginazione le scene.

Nella Pantomima, data la varietà dei fatti rievocati, gli ambienti sono numerosi, dai campi in cui lottano i contadini alla fabbrica, dalle piazze allo studio televisivo, ma i cambiamenti non vengono mai sottolineati né da chiusure del sipario né da elementi scenografici.

I personaggi della nuova scena irrompono sul palcoscenico mentre quelli della precedente ancora lo occupano; la recitazione non viene mai interrotta.

I vari ambienti sono indicati anche da alcuni primitivi ed elementari oggetti; l'occupazione delle terre è rappresentata da attori muniti di vanghe e pali; gli stessi attori, con bastoni, prima mimano vari lavori, poi si difendono dagli attacchi del Pupazzone-DC; con clacson, trombette, grida mimano il traffico caotico. Nel secondo atto quando dalla fabbrica si passa all'ambiente studentesco, è un colpo di gong, come in Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, a segnare il cambiamento. Segue la pantomima di un pestaggio e, per mezzo di pali tenuti vicini dagli attori, la scena si trasforma in prigione.

Come nel cabaret, non ci sono segreti per lo spettatore, che vede cambiare davanti a sé non solo l'ambiente, ma anche i ruoli degli attori. A questo proposito si potrebbe anche pensare ad un effetto di straniamento, e quindi ad un'ulteriore rivelazione dell'influsso brechtiano; è opportuno però notare che, se lo spesso si richiama a Brecht come maestro di un teatro anti borghese e antinaturalistico, altrettanto spesso però se ne distanzia, in nome soprattutto della tradizione del teatro popolare.

"La nozione di 'teatro epico' ha quindi sostanzialmente una funzione di negazione del 'teatro borghese', pessimistico ed individualistico; in alternativa, la partecipazione corale allo spettacolo, la partecipazione razionale ed emozionale del 'pubblico' come parte integrante del momento comunitario dello spettacolo. Il pubblico deve da un lato essere inchiodato alla propria sedia dalla tensione dello spettacolo, e contemporaneamente deve essere sollecitato a partecipare anche razionalmente a quanto si svolge sulla scena. E' un discorso che senz'altro si collega ad aspetti del teatro brechtiano, ma più ancora alla tradizione del teatro comico italiano... Un teatro che è sempre stato caratterizzato dall'empirismo, dalla rincorsa beffarda del quotidiano, dall'assenza di quella razionalità strategica e tattica che è alla base di un teatro politico di Brecht e Piscator."

(L. BINNI, Dario Fo, in "Il Castoro", Firenze, La Nuova Italia, marzo 1977, pag.65)

Riguardo ai costumi indossati dagli attori, è utile esaminare la presentazione che Fo stesso ne dà.

"Gli attori e le attrici avranno un costume semplicissimo. Calzamaglia più o meno colorata per le donne, calzoni attillati e maglietta girocollo per gli uomini. I costumi veri e propri saranno indossati a vista rapidamente grazie all'espedito detto 'di Fregoli'. I costumi cioè saranno d'un pezzo solo: giacca o cappotto, panciotto, camicia, colletto (pantaloni in alcuni casi) tutti cuciti insieme. I costumi, spaccati sul di dietro, si infileranno come si fa per i grembiuli. I costumi, la maggior parte, verranno portati in scena e appesi su apposite strutture, in modo da poter essere infilati al volo senza mai cessare l'azione. Pochi attori potranno recitare così parecchie parti. In alcuni casi i vestiti verranno muniti di teste o maschere e parteciperanno all'azione sostenuti dagli attori stessi

che già recitano altri personaggi."

(D. FO, op. cit. pag.6)

Il costume base, costituito da calzamaglie e magliette, richiama anch'esso il cabaret, e soprattutto l'abbigliamento dei mimi durante le loro esibizioni e, non a caso, in Mistero buffo diverrà la divisa del Fo "giullare".

Gli abiti di scena che vengono indossati sopra quelli base, ricordano vagamente quelli dei personaggi del circo; i rappresentanti del Potere portano infatti costumi confezionati con toppe di colori e disegni volutamente scombinati, che alludono al ruolo dei personaggi senza però cadere nel naturalismo (il Vescovo, ad esempio, porta una tunica fatta con ritagli di paramenti sacri).

Altra componente non realistica è costituita dal cambiamento di costume in scena, elemento completamente estraneo agli schemi del teatro borghese; già in La signora è da buttare gli attori interpretavano più ruoli ciascuno, rimanendo sempre sul palcoscenico e senza cambiare neppure abbigliamento.

Nella pagina di Fo sopra citata troviamo anche la descrizione di un espediente che verrà spesso adottato nel primo atto; gli attori, per creare l'illusione della folla, in determinate occasioni si presentano

in scena tenendo in piedi vicino a sè uno o due pupazzi ciascuno. E' questo un altro elemento, insieme alle maschere, che richiama la Commedia dell'Arte, il teatro dei burattini. Fo non è l'unico ad ispirarsi, per un teatro politico, alla tradizione popolare; a New York il Bread and Puppet, gruppo sorto nel '62, nello stesso periodo rappresentava spettacoli di chiara impronta politica facendo uso di giganteschi pupazzi di cartapesta. Rientrava quindi in un discorso comune, in quegli anni, il richiamo alla cultura popolare, contrapposta a quella dominante che, identificata con la borghesia, veniva dai gruppi 'rivoluzionari' rifiutata in blocco.

La componente teatrale che nella Pantomima risente maggiormente dell'evoluzione compiuta rispetto alle opere precedenti è la figura dell'attore. In passato Fo era stato spesso accusato dai critici di 'scriversi addosso', di strutturare cioè le commedie in funzione del proprio tipo di recitazione, delle proprie capacità comiche e mimiche; non erano mancate neanche le accuse, che si ripresenteranno in seguito, di monopolizzare lo spettacolo, lasciando di proposito in ombra gli altri attori.

La Pantomima non può meritare certamente un rimprovero di questo genere; per la prima volta nel teatro di Fo, infatti, anche per influsso dell'esperienza di lavoro collettivo vissuta con il Nuovo Canzoniere I

taliano, non esistono protagonisti, tutti gli attori partecipano in egual misura alla rappresentazione, rimanendo quasi sempre in scena.

Questa scelta dell'autore, motivata dalla volontà di stabilire con i compagni di lavoro un rapporto di collaborazione e non di supremazia, si riflette anche nella stesura del testo.

Nelle commedie precedenti era sempre presente un personaggio che si adattava perfettamente a Fo; tutte o quasi le scene comiche erano affidate a lui, oppure al personaggio femminile, assegnato a Franca Rame. I due attori costituivano quindi il perno attorno cui ruotava l'intero spettacolo. Erano soprattutto la bravura del Fo attore e la vivacità delle commedie ad attirare nei teatri in cui la Compagnia Fo-Rame si esibiva spettatori che, pur non condividendone minimamente i sempre più evidenti contenuti politici, ne decretavano il successo.

La volontà di stabilire un rapporto di parità fra i membri del collettivo indica una linea di tendenza, un tentativo di distruggere i ruoli tradizionali del teatro borghese, che in realtà non si realizza pienamente, come testimonia una dichiarazione dello stesso Fo.

"In nome dell'egualitarismo, della distruzione totale del ruolo, cercavamo di caricarci di grossi pesi, di handicap, di rallentare la

nostra corsa per non dar ombra a questi compagni. Nel Pupazzone, ad esempio io e Franca avevamo scelto ruoli molto piccoli, secondari. Solo che poi, montando lo spettacolo, tutti si accorgevano che dove non c'eravamo noi la azione ristagnava. E allora eravamo costretti a cambiare i ritmi, a reintervenire con delle gag. Quando lo spettacolo fu finito i ruoli più importanti li avevamo di nuovo noi."

(D. FO, in C. VALENTINI, La storia di Dario Fo, Milano, Feltrinelli, 1977, pag.106)

Ciò dimostra lo stretto rapporto intercorrente fra la resa teatrale e le doti individuali degli interpreti; nel collettivo lavoravano attori dilettanti, o addirittura persone che, fino a quel momento, non avevano mai recitato, le cui carenze dovevano essere compensate da un maggiore sforzo da parte di Fo e Franca Rame, dotati invece di una notevole esperienza teatrale.

La straordinaria abilità mimica e comica di Fo influisce in larga misura sul successo delle commedie; non a caso sarà Mistero buffo, la rappresentazione sostenuta da lui solo, ad incontrare maggiormente il favore del pubblico.

Il tentativo di ridurre al massimo il proprio ruolo a favore dei compagni è riconducibile anche alla consapevolezza, da parte di Fo, di non aver più bisogno di attirare spettatori borghesi con l'esca del divertimento; ora agisce all'interno di un circuito teatrale poli

tico, l'ARCI, si trova di fronte ad un pubblico diverso da quello tradizionale, abbastanza omogeneo ideologicamente e soprattutto politicamente.

Il discorso da fare non deve solo distruggere un determinato stato di cose, ma deve anche portare avanti proposte alternative; bisogna quindi stabilire un rapporto dialettico con gli spettatori, suscitare, anche in coloro che entrano per la prima volta in un teatro, una reazione critica, un ripensamento su fatti e problemi quotidiani. E' indicativo, a questo proposito, il fatto che, alla fine della rappresentazione della Pantomima, si svolga un dibattito nel quale vengono discussi problemi non solo teatrali, ma soprattutto, prendendo lo spunto dai testi, politici.

"La destinazione a un pubblico diverso, 'entro l'ambito della sinistra di classe', permette di aggirare i temi di denuncia indiretta, e di rendere la satira più violenta, ma anche di puntare la polemica sul riformismo del partito comunista. La possibilità insolita data da un teatro di dialogare con le masse al di fuori degli schemi e delle disposizioni delle organizzazioni ortodosse, provoca presto i primi dissensi con il partito e conduce Fo alla prima delle scissioni che costelleranno la sua attività irregolare e militante dalla creazione di Nuova Scena alla Comune."

(F. QUADRI, Nota introduttiva a Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1976, pag.XIII)

Capitolo IV

MISTERO BUFFO

La precisa finalità politica del lavoro di Fo lo collega direttamente al grande maestro di questo tipo di teatro, Brecht. In ambedue gli autori si riscontra innanzitutto una profonda consapevolezza dell'importanza delle strutture teatrali, veicolo politicamente connotato del loro messaggio.

L'esigenza di creare un circuito alternativo, non borghese, si era presentata anche a Piscator, ma le sue stesse scelte teatrali ne avevano impedito la realizzazione. Anche le modalità in cui vengono realizzati gli spettacoli, infatti, devono essere adeguate al pubblico scelto. I costosi ed intrasportabili macchinari usati da Piscator si erano rivelati per diversi motivi inadatti al teatro politico da lui teorizzato. Gli spettacoli così allestiti, impedivano infatti qualsiasi tipo di decentramento e, richiedendo notevoli finanziamenti, non potevano essere gestiti dalla classe operaia, cui erano destinati. Tali realizzazioni, inoltre, influivano indubbiamente sul rapporto spettatore/rap-presentazione; affascinato dalla grandiosità dell'alle

stimento, il pubblico s'immedesima completamente nella vicenda storica, che era spinto a recepire come qualcosa di immodificabile, al di sopra della propria capacità d'intervento.

Come nota Massimo Castri nel suo interessante testo su Brecht, Piscator ed Artaud (M. CASTRI, Per un teatro politico, Torino, Einaudi, 1973), le soluzioni tecniche adottate da Piscator agivano sul pubblico in direzione opposta a quella da lui teorizzata; il regista, con i suoi spettacoli, si proponeva infatti di suscitare non un entusiasmo passeggero ma una cosciente presa di posizione politica.

In Fo e Brecht, invece, la scelta di creare nuove strutture teatrali, perché sia il proletariato, in prima persona, a dirigere il proprio teatro, si accompagna ad una semplificazione delle scenografie, alla stesura di testi che non richiedano un particolare luogo scenico.

Per quanto riguarda Brecht, questa volontà trova riscontro particolarmente nei Drammi didattici.

"Questo termine vale solo per quei drammi che hanno efficacia di insegnamento solo per i loro interpreti. Essi non hanno quindi bisogno del pubblico."

(B. BRECHT, Note ai drammi didattici, in Teatro, Torino, Einaudi, 1963, vol.I, pag.973)

Il pubblico di Brecht, che già nei suoi precedenti spettacoli sosteneva un ruolo attivo, critico, in questi deve fondersi con gli interpreti in un lavoro comune di insegnamento e di apprendimento, senza distinzione di ruoli.

Tale teatro, che elimina completamente la tradizionale passività degli spettatori, dev'essere gestito da coloro ai quali è destinato, cioè dalla classe rivoluzionaria, come risulta da una lettera aperta scritta da Brecht alla direzione artistica della "Neue Musik Berlin 1930", che aveva negato l'inserimento nel programma di una manifestazione della Linea di condotta.

"Una proposta costruttiva:
Sciogliere queste importanti manifestazioni da ogni vincolo di dipendenza e farvi partecipare coloro ai quali esse sono destinate, e che soli possono avervi un interesse pratico: i cori di operai, i gruppi di filodrammatici, i cori e le orchestre di studenti - insomma coloro che né pagano né sono pagati per l'arte, ma vogliono soltanto 'fare dell'arte'."

(B. BRECHT, op. cit. pag.788)

Coerentemente con tali premesse, i drammi sono strutturati in modo da poter essere realmente rappresentati da non professionisti. La scenografia è ridotta al minimo, quando non è addirittura assente; sono gli attori, o i cori, a descrivere l'ambiente, ad evocare le scene attraverso la mimica.

In Il consenziente e il dissenziente, significativamente definita da Brecht "opera per le scuole", il pericoloso viaggio al di là dei monti alla ricerca della medicina per il popolo ammalato, simbolo della lotta faticosa per il comunismo, viene reso altrettanto simbolicamente: l'intero dramma è rappresentato nella "stanza 1" e nella "stanza 2", e la "cresta aguzza" che i personaggi devono superare "dev'essere costruita dagli attori con praticabili, funi, sedie, ecc." (op. cit. pag.741).

I drammi didattici si possono considerare quindi una proposta, sia pure non risolutiva, ma tuttavia estremamente valida, per la creazione di un teatro politico.

Non a caso, è proprio a questi testi che Fo maggiormente si riallaccia nel periodo più rigorosamente politico della sua attività, contrapponendosi nettamente al ricupero di Brecht attuato da Strehler.

Fo, infatti, evidenzia delle opere dell'autore tedesco gli aspetti più politici e classisti, Strehler le interpreta invece in funzione di un teatro 'universale', valido, essendo 'Arte', per un pubblico socialmente in differenziato. Le teorie brechtiane, private della loro connotazione politica, sono adottate dal regista per realizzare 'splendidi' spettacoli, che rinnovano il teatro, ma all'interno delle strutture borghesi.

La maturazione politica di Fo, come abbiamo già visto, si accompagna coerentemente ad un diverso uso del mezzo teatrale. Al passaggio dal teatro borghese a quello 'd'intervento', varia anche l'influsso brechtiano, che inizialmente si manifesta soprattutto nella funzione delle canzoni e dei balletti; questi che, come abbiamo visto, nelle prime commedie erano un retaggio del teatro di varietà, e servivano soprattutto a movimentare lo spettacolo, divengono in seguito, per maturazione dell'autore e senz'altro per una maggiore conoscenza del teatro epico, un momento di ripensamento, di commento all'azione.

In Mistero buffo, opera che prenderemo in seguito in esame, si manifesta una complessa commistione fra tecniche brechtiane, esperienze delle avanguardie, soprattutto di Majakovskij, cabaret, e certo teatro italiano, dai giullari ai comici dell'Arte.

L'opera cronologicamente successiva, L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone, è riconducibile ai Drammi didattici per molti aspetti, dalla semplicità delle scenografie al fine didattico, alla presentazione di avvenimenti politici nei confronti dei quali è il popolo a dover prendere posizione. Si verifica, a partire da questo lavoro, un evidente passaggio al teatro d'intervento, con la rinuncia da parte di Fo a filtrare i propri messag-

gi politici attraverso la comicità. Dalle discussioni con il pubblico al termine di ogni rappresentazione emerge l'esigenza di trattare temi d'attualità, e Fo è spinto a realizzare spettacoli che rispondano soprattutto ad un intento di controinformazione. Vengono trattati problemi molto sentiti, come il lavoro nero e gli espropri proletari o, attraverso la presentazione di documenti e testimonianze autentiche, vicende come il colpo di stato in Cile o la guerriglia in Palestina, viste sempre in parallelo con la situazione italiana, coinvolgendo emotivamente gli spettatori e spingendoli contemporaneamente ad una riflessione critica.

Solo in seguito, con commedie come Il Fanfani rapito, Non si paga, non si paga!, La marijuana della mamma è la più bella, Fo recupera quei moduli farseschi che nel periodo precedente erano stati abbandonati; il pubblico, se si eccettuano ristretti gruppi estremamente politicizzati, sembra apprezzare maggiormente le rappresentazioni in cui la vena comica ed irridente accompagna la satira del potere e la comicità del giullare riesce ad esprimersi. Gli spettacoli d'intervento, improvvisati in pochi giorni, non possono che risultare datati, legati come sono ad un particolare momento storico-politico.

Nelle varie fasi dell'attività di Fo, al mutare del suo centro d'interesse, si evolve anche la scelta

dei mezzi teatrali. Quando il messaggio diviene predominante rispetto allo spettacolo, le strutture sceniche vengono completamente eliminate ed il palcoscenico vuoto è occupato dalla presenza dei soli attori.

E' sempre viva comunque in Fo, fatto questo che lo accumuna a Brecht, l'attenzione al mezzo teatrale nella sua specificità, che si esplica nel rifiuto di un teatro del tipo di quello di Piscator, ricco di macchiari e di apporti di altre forme espressive, come il cinematografo. Fo cerca invece di sviluppare tutte le potenzialità del mezzo teatrale, dalla scelta del luogo scenico, all'uso delle fonti luminose, alla recitazione, utilizzando varie esperienze, dal cabaret all'avanspettacolo, dal teatro dei giullari a quello dei comici dell'Arte, dal teatro politico tipo Agit-Prop a quello delle avanguardie.

A questo proposito è interessante notare una modifica apportata, dopo molte rappresentazioni, a Mistero buffo. In origine le varie scene dello spettacolo venivano accompagnate dalla proiezione di diapositive raffiguranti riproduzioni di sculture o di incisioni del medioevo, che non solo servivano a spiegare e commentare i testi, ma fornivano anche una base concreta, storica alle affermazioni di Fo.

Tale espediente, chiaramente risalente a Piscator, costituiva un momento fortemente didattico all'interno

dello spettacolo e ne interrompeva il flusso creando una certa monotonia. Lo conferma il critico teatrale Arturo Lazzari, testimone di uno di questi primi spettacoli.

"Questo didascalismo, realizzato con la proiezione di diapositive riproducenti illustrazioni di codici e incisioni antiche, non riesce a togliersi di dosso un certo paternalismo, anche se Fo comunica con il pubblico con una carica enorme di simpatia. Di qui, certe sequenze di proiezioni un po' troppo lunghe, in cui il discorso si fa un po' particolare, un po' colto, un po' raffinato, di qui anche una certa monotonia nella successione dei brani."

(A. LAZZARI, L'età di Brecht, Milano, Rizzoli, 1977, pag.21)

Fo viene qui accusato di incorrere in alcuni errori già commessi da Piscator, i cui spettacoli, pur finalizzati ad un rapporto dialettico con il pubblico, lo sommergevano in realtà di informazioni, di dati, di immagini, di fronte alle quali il suo ruolo ritornava quello passivo tradizionale.

Il didatticismo senza dubbio presente nelle prime rappresentazioni di Mistero buffo, viene però in seguito eliminato, risultando le proiezioni, nella globalità dello spettacolo, un fattore abbastanza estraneo.

La struttura della rappresentazione si può a ragione definire epica; Mistero buffo è infatti costituito da un numero, di volta in volta diverso, di brani

legati fra loro da una parte narrativa. Il ruolo del narratore consiste nello spiegare i vari pezzi, anticipandone il contenuto e mettendone in luce il significato politico, per poi passare egli stesso ad interpretarli.

Fo, unico attore, è presente sul palcoscenico nella propria identità e dialoga direttamente con il pubblico, interrompendo talvolta la recitazione dei brani per chiarirne alcuni aspetti o per stabilire collegamenti con il presente. Tale soluzione, a livello strutturale, è riconducibile anche all'esperienza cabarettistica di Fo che, in un contesto ben diverso, si ripresenta qui a sedici anni di distanza.

Come nel cabaret, infatti, anche in Mistero buffo i vari brani, pur accumulati dalla tematica, sono completamente autonomi, ed è Fo che, commentandoli, allenta contemporaneamente con battute satiriche la tensione del pubblico. Fo infatti, in Mistero buffo, controllando continuamente le reazioni degli spettatori, riesce a dosare abilmente attenzione critica e distensione provocata dalle battute, mantenendosi in equilibrio fra comizio e spettacolo.

Nelle varie fasi della propria attività Fo, coerentemente con le proprie finalità e con il rapporto che di volta in volta vuole stabilire con il pubblico, usa un diverso tipo di comicità. Nel periodo del caba-

ret, l'umorismo è raffinato ed allusivo, ed implica da parte dello spettatore una partecipazione intellettuale ed una comunanza culturale con l'autore. Nelle opere successive abbondano le scene esilaranti; l'effetto comico è provocato da trovate surreali, da un costante capovolgimento della realtà. Nelle ultime commedie 'borghesi' e, in seguito, nel periodo di Nuova Scena, la comicità acquista progressivamente, anche in rapporto alla scelta di un nuovo tipo di pubblico, un'impronta decisamente 'popolare'.

X Ritornando ai rapporti fra Mistero buffo e gli spettacoli di cabaret, bisogna notare che altri elementi accumulano queste due esperienze, dal contatto estremamente diretto stabilito con il pubblico, ad un certo tipo di satira politica presente in alcuni momenti dello spettacolo, quando Fo, con l'abilità mimica che lo contraddistingue, 'fa il verso' a noti uomini politici. X

Se alcune componenti di Mistero buffo si richia-
mano ai precedenti cabarettistici del nostro autore, ri
guardo ai fini cui esse sono piegate il distacco dal
passato è totale. La scelta di Fo è dovuta ad una pre-
cisa volontà politica, e trova rispondenza in alcune
affermazioni brechtiane.

"Ad evitare che il pubblico sia indotto a get-
tarsi nella vicenda come si getterebbe in un
fiume, per lasciarsi trascinare alla deriva,

i singoli avvenimenti devono essere collegati in modo che i nodi dell'azione diano nell'occhio. Gli avvenimenti non devono susseguirsi inavvertitamente, bisogna invece che lo spettatore possa intervenire col suo giudizio fra uno e l'altro. (Se invece fosse opportuno rappresentare l'oscurità dei rapporti causali, bisognerebbe convenientemente straniare proprio questa condizione.) Le parti della trama si debbono accuratamente contrapporre tra loro, dando a ciascuna la sua propria struttura di piccolo dramma nel dramma."

(B. BRECHT, Scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1974, ed. 3^a, pag. 144)

Nel teatro di Brecht l'effetto di straniamento viene raggiunto, oltre che con la recitazione epica degli attori, che distanzia criticamente l'intera vicenda, usando in modo dialettico, in contrapposizione cioè fra loro, gli elementi della scenografia. La frammentazione della trama è ottenuta con l'uso di 'titoli' che, apparendo su cartelli all'inizio di ogni scena, la separano completamente dalla precedente e ne anticipano il contenuto.

Ad esempio, l'atto III de L'opera da tre soldi inizia con l'esposizione al pubblico di un cartello riportante la seguente scritta:

"Nella stessa notte Peachum si prepara a dar battaglia. Con una dimostrazione dei miserabili egli progetta di turbare il corteo dell'in coronazione."

(B. BRECHT, L'opera da tre soldi, in I capolavori di Bertold Brecht, Torino, Einaudi, 1963, pag. 67)

Qui, come vediamo, è riassunta la tematica della scena, presentata come una vicenda compiuta, e viene eliminata nello spettatore ogni curiosità sullo sviluppo degli avvenimenti.

I medesimi risultati sono raggiunti da Fo già con la struttura frammentaria del testo. I diversi brani di Mistero buffo, infatti, pur accumulati dalla presenza della figura di Cristo, sono completamente autonomi; il narratore, presentandoli, crea all'interno dello spettacolo un momento di ripensamento critico da parte del pubblico.

La struttura del testo si presenta quindi più narrativa che dialogica, caratteristica questa che condiziona molti altri elementi dello spettacolo.

Innanzitutto è necessaria la presenza in scena di un solo attore, dotato di grande comunicativa nei confronti del pubblico. Nelle prime rappresentazioni di Mistero buffo i 'pezzi' erano recitati da più interpreti ma, data la scarsa consistenza psicologica dei personaggi e la brevità delle scene, lo spettacolo risultava lento e monotono. Da qui la scelta, dovuta all'intuito teatrale di Fo, di sostenere da solo tutti i ruoli, decisione che verrà in seguito motivata con un richiamo alle rappresentazioni giullaresche, a quello che lo studioso di teatro medievale Gustave Cohen definisce "monologue dramatique".

"Ce monologue tente de faire concurrence au dialogue, en confiant à un même acteur, changeant de voix et d'attitude, les répliques de deux ou trois personnages. C'est là proprement le monologue dramatique. Un farceur du XV^e siècle, un certain Verconus, à la fois auteur et acteur, dans le prologue d'une de ses pièces se vante de son talent mimique à contrefaire à lui seul, après un simple changement de coiffure, le gentilhomme, le fol, le docteur, l'avocat, les plaideurs et le juge d'un même procès."

(G. COHEN, Le théâtre en France au Moyen Age, 2. Le théâtre profane, Paris, Les Editions Rieder, 1928, pag.45)

(Questo monologo cerca di far concorrenza al dialogo, affidando ad uno stesso attore, che cambia voce e gestualità, le battute di due o tre personaggi. E' propriamente questo il monologo drammatico. Un giullare del XV secolo, un certo Verconus, contemporaneamente autore ed attore, nel prologo di uno dei suoi pezzi si vanta delle proprie capacità mimiche nell'impersonare da solo, con un semplice cambiamento di acconciatura, il gentiluomo, il matto, il dottore, l'oratore, l'avvocato, i contendenti e il giudice di uno stesso processo.)

Come nei testi giullareschi, anche in Mistero buffo la struttura dei singoli brani è narrativa; quasi in tutti vi è un solo protagonista, che riferisce vicende da lui vissute. Nel pezzo intitolato Le nozze di Cana,

ad esempio, è un ubriaco, testimone del miracolo, a rievocare la scena, pronunciando le rare battute dei vari personaggi.

Nei brani recitati dai giullari la struttura era la stessa; solo in seguito, con l'apparizione del 'contrasto', genere decisamente dialogico, si è sentita la necessità della presenza sul palcoscenico di più attori.

Le motivazioni che hanno portato Fo a tale scelta rappresentativa sono reperibili quindi a vari livelli; dalla finalità politica, alla ricerca di una migliore resa teatrale, alla rispondenza con la struttura dei testi.

Uno dei maggiori detrattori di Fo, Paolo Puppa, coglie di tale decisione solo l'aspetto più appariscente e deteriore, la volontà cioè di sfoggiare le proprie capacità artistiche, ipnotizzando il pubblico e catalizzandone da solo l'attenzione durante l'intero spettacolo.

"Lo spettacolo più significativo, in questo senso, il Mistero buffo, dove Fo campeggia da solo, annullando idealisticamente ogni altro materiale, sfoggiando altresì una bravura da mattatore ottocentesco, che annichilisce destinatario dall'alto di una tecnica basata sulle risorse magiche dell'attore-stregone che nello spazio vuoto crea oggetti, situazioni, il tutto evocato da una sorta di Silvan demiurgico per militanti ugualmente desiderosi di

fascinazione, il Mistero buffo, dunque, è tutto giocato sull'oscillazione tra immedesimazione-risveglio e ancora immedesimazione: magia ipnotica non certo dispersa, evaporata, dallo strascico immancabile di ogni dibattito."

(P. PUPPA, Tutti uniti, tutti insieme; ma scusa, quello non è Dario Fo?, in "L'erba voglio", aprile 1972)

Fo replica a queste accuse giustificando la propria scelta interpretativa con la necessità, oltre che di rifarsi al modo in cui testi di questo genere erano rappresentati nel medioevo, soprattutto di stimolare uno sforzo mentale da parte degli spettatori, evitando coscientemente di presentare loro un'prodotto già confezionato'. La reazione critica che egli vuole provocare nel suo pubblico, infatti, è raggiunta anche attraverso una recitazione che, non riproducendo la realtà ma stilizzandola, stabilisce un rapporto attivo fra il palcoscenico e la platea, chiamata a completare con la fantasia quanto le viene solo accennato sulla scena.

Il tramite fra testo e pubblico è Fo che, qui più che in qualsiasi altro spettacolo, s'identifica completamente con la figura del giullare.

Negli scritti medievali, e soprattutto in quelli religiosi, tale personaggio appare molto spesso come oggetto di dure condanne e repressioni. Fo fa risalire la causa di tali provvedimenti alla funzione politica, sovversiva, che i giullari rivestivano portando nelle

piazze, davanti al popolo, la satira dei potenti; a comprovare tale teoria, spiega che coloro che si esibivano nelle corti, pur rappresentando lo stesso tipo di spettacolo, erano ben accettati.

Già nel medioevo la classe dominante cercava quindi di assorbire la cultura popolare eliminandone il potenziale eversivo. E' inevitabile a questo punto il confronto con il Fo 'giullare della borghesia', apprezzato finché si muoveva all'interno delle strutture tradizionali, boicottato nel momento in cui decide di rivolgersi ad un pubblico diverso.

La Chiesa medievale non condannava genericamente tutti i giullari, ma ne salvava alcuni, secondo discriminanti che non erano solo, come si potrebbe supporre, morali, ma anche politiche.

"In the course of his analysis of human frailty, Thomas de Cabham makes a careful classification from the ethical point of view, of minstrels. There are those who wear horrible masks, or entertain by indecent dance and gesture. There are those again who follow the courts of the great, and amuse by satire and by raillery. Both these classes are altogether damnable. Those that remain are distinguished by their use of musical instruments. Some sing wanton songs at banquets. These too are damnable, no less than the satirists... Others, however, sings of the deeds of princes, and the lives of the saints. To these it is that the name ioculatores more strictly belongs, and they, on no less an authority than that of Pope Alexander himself, may be tolerated."

(E. K. CHAMBERS, The Mediæval Stage, Oxford, 1903, pag.59)

(Nel corso della sua analisi sulla debolezza umana, Thomas de Cabham presenta un'accurata classificazione, dal punto di vista etico, dei giullari. Ci sono coloro che indossano orribili maschere, o intrattengono con danze e mimica indecenti. Ci sono poi coloro che frequentano le corti dei signori e li divertono con satira e motteggi. Ambedue i gruppi vanno condannati. I rimanenti sono caratterizzati dall'uso di strumenti musicali. Alcuni cantano canzoni licenziose ai banchetti. Anche questi vanno condannati, non meno degli autori di satire. Altri, tuttavia, cantano le gesta dei principi e dei santi. A costoro più propriamente spetta il nome di ioculatores ed essi, con autorizzazione non minore di quella del Papa Alessandro stesso, possono essere tollerati.)

Nella classificazione dell'Arcivescovo di Canterbury, vissuto fra il XIII e il XIV secolo, si riscontra una distinzione fra coloro che, con termine simile a quello inglese, si possono definire 'menestrelli', cantori presso le corti di testi religiosi e di gesta di principi, ed i veri e propri giullari, discendenti dei mimi romani.

La divisione riguarda non solo il repertorio, più 'colto' e raffinato nel caso dei primi, decisamente licenzioso e popolare nei secondi, ma anche i modu-

li recitativi.

Alla lettura sobria, all'attenzione soprattutto per i testi dei primi, nel caso dei giullari condannati si sostituisce un tipo di spettacolo più teatrale, con il fondamentale ricorso alla gestualità e l'uso delle maschere; il pubblico è in questo caso attratto soprattutto dalle capacità mimiche e comiche dell'atto re, dai riferimenti a persone e vicende note.

Cabham, classificando i giullari a seconda del loro repertorio, li distingue anche socialmente. Mentre i mimi, infatti, solitamente si esibivano indifferentemente nelle piazze o nelle ben più remunerative corti, con lo stesso spettacolo, i raffinati menestrelli erano i tipici frequentatori degli ambienti 'elevati', religiosi o laici, con testi edificanti, avventurosi, ma certamente non politici.

In uno dei brani di Mistero buffo il protagonista è proprio un giullare, che narra le proprie origini con tadine al popolo radunato sulla piazza, dopo averlo at tirato con l'elogio delle proprie doti.

"Ahh... gent... vegni chi che gh'è 'l giular!
Giular ca son mi... che fa i salt e ca 'l tram
bula e che... oh... oh... a u fai rider, ca
foi coi alt e fai vedar com'a sont groli e gro
sì i balon che vai d'intorna a far guere son
sfigurat, o trai via el pileo e... pffs... soi
sengobrà. Vegni chi ca è ora e l'ogu ca 'l fa
'l pajasso tutt intorna, mi a v'insegni, vegna

... vegna... Ul fà el saltin, ul fà el cantin,
ul fà i giùghetti! Va' la lengua 'me la gira!
Ah... ah... a l'è un cultell..."

(D. FO, Mistero buffo, Verona, Bertani, 1973,
pag.80)

Questo esordio ricalca molto da vicino quelli che, secondo le testimonianze degli studiosi, erano i metodi usati dai giullari per richiamare l'attenzione dei passanti ed attendere che il pubblico si fosse sistemato in silenzio prima di iniziare lo spettacolo vero e proprio. Le parole del protagonista rivelano anche la varietà di questo tipo di spettacolo, i cui artefici erano contemporaneamente cantanti, mimi, acrobati, attori, quando non si esibivano anche in lanci di coltelli ed attrazioni con animali.

Era quindi una rappresentazione di tipo popolare, in cui non mancava la satira a personaggi potenti.

Nel brano di Mistero buffo il giullare diviene tale per merito di Cristo, che gli insegna a comunicare agli altri la propria storia, affinché possano riconoscervisi e lottare insieme, e, soprattutto, lo incita a sminuire con le sue parole i potenti, a "sgonfiarli", perché il popolo, ridendone, li riduca alle loro giuste proporzioni e si renda conto di essere in grado di combatterli e di vincerli.

"No star lì atchì in sù la tera, vai d'intorna e a quei che te tira piere, ti parla e dighe, faig comprender, e fai de manera che sta vesci ga sgiunfiada ca l'è ol to padron, ti sbùsa cun la tua lengua e fa' andar feura l'acqua e ul sier ca vegn feura a sbrodar marscio. Ti de vi schisciare sti padrun, e i previti e tütü quei che va inturna, i nodari, i avogador, quei che va d'intorna. No par ben de ti, par la tua tera, ma par quei che è come ti, ca non han te ra e che non han gnente e che han de soffregare sojamente, e che non han dignità da vantare. Campar de servelo, e no de pie!...

E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà a schisciar 'me 'na lama da partüto vescighe a far sbrogare, a da' contra i padroni e li far schisciare parché i altri i capissa, parché i altri im- prenda e parché i altri i poda rigolar. Che no è che col ridare ch'ol padron ul s'fà sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'è dijen colina e peu niente ca se move."

(op. cit. pagg.90 e 92)

Qui è lo stesso Fo che parla e, trascinato dalla esposizione di quelle che sono le sue finalità, attribuisce ai giullari medievali una coscienza politica che storicamente non potevano avere. La satira cui fa ricorso, non solo qui, ma in tutte le sue commedie maggiormente riuscite, serve a sminuire irridandone i detentori del potere, ed è questo, unitamente alla volontà di controinformazione, il fine più direttamente politico della sua attività teatrale.

Assistendo alla rappresentazione di Mistero buffo si possono riscontrare altri elementi, pur meno appariscenti, che avvicinano Fo alla figura del giullare. Ricorriamo, per un'indagine sugli spettacoli medievali,

a Edmond Faral, studioso francese autore di un'interessante tesi di laurea del 1909, pubblicata solo nel 1964.

"Le jongleur, artiste de talent complexe, ne séparait pas l'art du trouveur de celui de l'exécutant, et le même qui composait l'œuvre était aussi celui qui la publiait. On peut dire proprement que l'auteur vivait en contact quotidien avec son public, et il s'établissait, de l'un à l'autre, une sorte de collaboration, inconsciente mais réelle, parce que le goût et le jugement de l'auditeur, costamment éprouvés par le poète, commandaient, pour ainsi dire, à son inspiration."

(E. FARAL, Les jongleurs en France au Moyen Age, Paris, Librairie Honoré Champion, 1964, pag.255)

(Il giullare, artista poliedrico, non separava l'arte del compositore da quella dell'esecutore, e lo stesso che componeva l'opera era anche colui che la diffondeva. Si può propriamente dire che in tal modo l'autore viveva in contatto quotidiano con il suo pubblico e si stabiliva, fra uno e l'altro, una specie di collaborazione, inconsapevole ma reale, perché il giudizio ed il gusto degli spettatori, costantemente verificati dal poeta, condizionavano per così dire la sua ispirazione.)

Si ripresenta quindi in Fo, ovviamente a livello più cosciente, la medesima ricerca di un contatto costante con il pubblico, non per un adeguamento supino ai suoi gusti, ma per un rapporto di crescita politica e 'culturale' comune. Anche Fo, come i giullari medie-

vali, riunisce in sè le doti dell'attore, dalla sensibilità agli umori del pubblico, alla consapevolezza della resa teatrale dei testi, e quelle dell'autore.

E' significativo, a questo proposito, il suo contributo al dibattito, organizzato dalla rivista "Sipario" nel 1965 sul rapporto fra scrittori e teatro. Mentre gli interventi degli scrittori sono imperniati soprattutto sui testi, sulla loro realizzazione, l'uomo di teatro Fo pone risolutamente l'accento sullo spettacolo; per lui infatti è solo sul palcoscenico che le varie componenti del fatto teatrale, interagendo fra loro, si realizzano compiutamente.

Tale visione del teatro si riscontra più frequentemente negli autori che, oltre a scrivere i testi, partecipano in qualche modo anche alla loro realizzazione, giungendo quindi a considerarli solo una componente, non necessariamente privilegiata, dello spettacolo.

A tali presupposti si possono far risalire le modifiche che, quasi ad ogni rappresentazione, Fo appor-
ta a Mistero buffo, per adattarlo sia al tipo di pubblico presente che al particolare momento politico, e servendosi così più come 'canovaccio' che come testo vero e proprio.

E' questa una delle caratteristiche che lo accumulano all'omonimo testo di Vladimir Majakovskij, la pre-

fazione alla seconda stesura del quale ci sembra estremamente significativa.

"Il Mistero buffo è la strada. La strada della rivoluzione. Nessuno può predire con precisione quali altre montagne ancora dovremo far saltare in aria, noi che camminiamo a questa strada.

Oggi ci rompe i timpani la parola "Lloyd George"; domani il suo nome sarà dimenticato dagli stessi inglesi. Oggi si slancia verso la Comune una volontà di milioni di uomini: ma tra mezzo secolo, forse, all'attacco dei lontani pianeti muoveranno le corazzate volanti della Comune.

Perciò, pur mantenendo la stessa strada (forma) ho solo cambiato le parti del paesaggio (contenuto).

E tutti voi che in futuro allestirete, leggerete, stamperete Mistero buffo, cambiate il contenuto, rendetelo attuale, aggiornatelo, al minuto."

(V. MAJAKOVSKIJ, Introduzione a Mistero buffo, in Opere, Roma, Editori Riuniti, 1972, ed. 2^a, vol. 6^o, pag. 30)

La comune attività politica di Fo e di Majakovskij li porta a simili concezioni artistiche. E' completamente rifiutata una visione crociana dell'opera d'arte compiuta ed intoccabile; la necessità di agire sugli spettatori, di stimolarli intellettualmente, implica una continua attualizzazione delle opere, pur mantenendone intatti i moduli espressivi.

La caratteristica più evidente che accumuna l'opera di Majakovskij al testo di Fo è senz'altro l'uso del medesimo titolo; l'autore russo si riallaccia, in

tale scelta, ai Misteri medievali, e di essi, all'interno della rappresentazione, conserva numerosi elementi, dalla commistione di comicità e di solennità, alla presenza dei 'luoghi deputati', alla forma allegorica in cui è trasposta la marcia del proletariato verso la rivoluzione, attraverso la progressiva acquisizione della coscienza di classe, la ribellione ai potenti e alle false illusioni della religione. Mistero, quindi, per quanto riguarda la forma dello spettacolo e la scelta, con riferimento biblico, di trasporre il viaggio degli "impuri" e dei "puri" seguendo la traccia della vicenda di Noè.

Il contenuto della commedia è però 'buffo', per il rapporto con la comicità popolare, la vivacità delle scene, lo spirito indubbiamente laico che pervade l'intera rappresentazione.

I due autori, oltre che dalle fonti scelte per queste due particolari opere, sono accumulati dalla volontà di sviluppare contemporaneamente nella propria attività, in rapporto dialettico, sperimentazione formale ed impegno politico.

A tale scelta, piuttosto pericolosa per Majakovskij in un periodo in cui, in URSS, stava diventando arte ufficiale il "realismo socialista", si aggiunge la necessità di un rapporto dialettico, criticamente cosciente, con i partiti politici. Sia Fo che Majakovskij, in

fatti, si rifiutano di accettare ciecamente le decisioni e la politica dei partiti, posizione che porta il primo alla rottura con diversi gruppi, il secondo al dissidio con il PCUS, che ne causerà la fine artistica e, in seguito, il suicidio.

La comune intenzione di intervenire politicamente sul pubblico porta i due autori prima a cercare, o creare, circuiti teatrali alternativi, operai, poi a rompere qualsiasi diaframma fra palcoscenico e platea. A tal fine entrambi ricorrono alla forma satirica, filtrata da esperienze particolari come quelle del circo e del teatro popolare; il riso che suscita nel pubblico però, come spesso afferma Fo, non porta a liberare le proprie tensioni ma, al contrario, stimola la ribellione, la rabbia.

Ovviamente, nell'accumunarli, non bisogna dimenticare che, mentre Majakovskij s'inserisce artisticamente nell'avanguardia futurista russa, Fo, sia nella scelta delle tematiche che in quella formale, risente dei fermenti culturali che si erano sviluppati nei cinquant'anni seguenti e, soprattutto, negli anni '60.

In seguito alla pubblicazione dei Quaderni del carcere di Gramsci nel 1948, alcuni studiosi marxisti di tradizioni popolari e di antropologia culturale, rifacendosi alle affermazioni ivi contenute, incominciano ad interessarsi alla 'cultura subalterna' in modo

diverso dai loro predecessori, attratti solo dagli aspetti più pittoreschi e 'folcloristici'.

Gramsci, partendo dalla convinzione che la classe rivoluzionaria, il proletariato, non potrà divenire egemone se prima non avrà acquisito una coscienza di classe ed elaborato una cultura che ne sia l'espressione, esamina lucidamente la posizione degli intellettuali italiani.

"In Italia, il termine 'nazionale' ha un significato molto ristretto ideologicamente, e in ogni caso non coincide con 'popolare', perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla 'nazione', e sono invece legati ad una condizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è 'libresca' e astratta, e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato a Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano..... Gli intellettuali non escono dal popolo, anche se accidentalmente qualcuno di essi è di origine popolare, non si sentono legati ad esso (a parte la retorica), non ne conoscono e non ne sentono i bisogni, le aspirazioni, i sentimenti diffusi; ma, nei confronti del popolo, sono qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta cioè e non un'articolazione, con funzioni organiche, del popolo stesso."

(A. GRAMSCI, Letteratura e vita nazionale, Roma, Editori Riuniti, 1975, pagg.137-138)

Gramsci, nella sua analisi della cultura nazionale, si misura con il suo maggiore esponente, Croce, analizzando dialetticamente sia gli aspetti positivi che

quelli negativi della sua attività. Croce ha avuto indubbiamente il merito di collegare la cultura italiana a quella europea, ma ha nel contempo favorito l'assunzione di una posizione elitaria da parte degli intellettuali, completamente sradicati dalla situazione nazionale. Tale posizione ha influito anche sulle strutture sociali, collaborando a mantenere il Sud in una condizione di arretratezza che era funzionale agli interessi del capitalismo settentrionale. Gli intellettuali meridionali, infatti, si sono uniti a quelli settentrionali, abbandonando completamente le masse meridionali, e diffondendo, conseguentemente, un tipo di cultura che queste non potevano sentire come propria. Gramsci teorizza quindi, in contrapposizione al 'blocco crociano', la formazione di un gruppo di intellettuali che aderisca alla causa del proletariato, partendo dalla conoscenza dei gusti della classe subalterna per modificarli in senso progressista. L'elaborazione da parte del proletariato di una cultura alternativa, con la collaborazione degli intellettuali ad esso organici, è da lui considerata una tappa ineliminabile per la conquista del dominio.

Deve cambiare anche l'atteggiamento degli studiosi di tradizioni popolari, il cui compito consisterà nell'indagare il folclore visto "non più come una stra

nezza, un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria, e che è da prendere sul serio."(op. cit. pag.270). Il folklore deve essere studiato come espressione di una determinata classe sociale in un ben preciso momento storico, per risalire attraverso tale ricerca all'indispensabile conoscenza della visione del mondo del 'popolo'.

Gramsci, pur attribuendo questa funzione positiva alle tradizioni popolari, non trascura, d'altra parte, quanto di disorganico e di arretrato è presente in essa e, nel processo di elaborazione di una cultura nazionale, deve venire eliminato.

Ernesto de Martino, notissimo studioso comunista di folklore, in un articolo del 1951, definendo il "folklore progressista", si richiama esplicitamente a queste concezioni. La cultura nazionale, secondo de Martino, può essere realizzata soltanto con il concorso di due elementi: l'immissione in quella dominante, ormai priva di una propria funzione storica, di una "produzione popolare progressiva" che, staccatasi dalle posizioni arretrate rilevate anche da Gramsci, si richiami alle recenti esperienze della Resistenza, delle occupazioni di terre, degli scioperi; l'avvicinamento degli intellettuali, consapevoli della crisi della cultura borghese, alle classi subalterne.

De Martino rimane, quindi, sostanzialmente fedele all'ipotesi gramsciana di cultura nazionale. Negli anni '60 le teorie di Gramsci vengono invece recuperate proponendo il folclore come una cultura in sè alternativa. E' questo il caso del Nuovo Canzoniere Italiano, gruppo in cui troviamo riuniti, attorno ai fondatori Sergio Liberovici e Roberto Leydi, studiosi e compositori, accumulati da un nuovo modo d'intendere la cultura popolare secondo una chiara linea politica: Ivan della Mea, Fausto Amodei, Cesare Bermani, Gianni Bosio.

Nella rivista pubblicata dal gruppo, "Il Nuovo Canzoniere Italiano", trovano spazio canti popolari di protesta di tutti i tempi, sia italiani che stranieri. L'accurata analisi filologica attuata sulle fonti, sulle musiche originali, non esclude l'attenzione al significato di questi canti, il riscontro di una coscienza di classe, di una consapevolezza dell'oppressione subita e di una cultura strettamente legate alla situazione storica.

"E' chiaro che ancora pochi funzionari di partito hanno la consapevolezza che non si può politicamente dirigere, anche se è possibile crederlo, chi si conosce poco, colui del quale s'ignorano passato e tradizioni. Il rinno-vamento dei partiti della classe operaia passa quindi anche attraverso l'impegno di chi studia la storia e la vita delle classi subal-

terne, rimaste a lungo in ombra in questo nostro paese.....

Gli stessi canti di protesta sono poi, sia per il loro valore d'uso che per il loro stretto legame con situazioni concrete di lotta, uno strumento essenziale per capire lo stato di animo delle masse in determinati momenti storici, per conoscere la tradizione di un certo movimento operaio, per penetrare ciò che in questa tradizione è ancor vivo e operante."

(C. BERMANI, Esperienze politiche di un ricercatore di canzoni nel Novarese, in "Il Nuovo Canzoniere Italiano", n.4, aprile 1964)

I ricercatori del NCI, riprendendo i canti del passato, cercano di ricostruire, storicizzandola, la cultura popolare non ancora contaminata da quella di massa, mettendo in luce un'ideologia, una religiosità, un modo di vivere e di protestare diversi da quelli della classe dominante. Si tratta quindi della ricerca di elementi per una cultura alternativa, nata dal rifiuto di quella ufficiale, ritenuta per secoli, anche da studiosi di testi popolari come Croce, l'unica valida.

Si nota, rispetto alle teorizzazioni degli studiosi di dieci anni prima, una più decisa messa in discussione della classe egemonica, che ha sempre accompagnato al dominio economico quello sociale e culturale.

La borghesia, nel corso dei secoli, non potendo ignorare il folclore, ha cercato di assimilarne alcuni aspetti, con lo scopo evidente di eliminarne la po-

tenzialità eversiva, certamente pericolosa per il suo dominio. Il volgo è stato visto come oggetto di storia; i canti e le manifestazioni folcloriche, secondo il concetto crociano di 'autonomia dell'arte', sono stati studiati come fenomeni in sè, come curiosità pittoresche, avulsi dal contesto che li aveva originati.

Quando anche questo tipo d'intervento si è rivelato insufficiente, il potere è ricorso alla censura, per modificare i testi rendendone inoffensivo il messaggio.

E' il caso, solo uno fra i tanti, di un canto siciliano pubblicato nel 1957 da Lionardo Vigo e immediatamente sequestrato, interessante perché ricorda molto da vicino alcune affermazioni di Fo. Nella prima parte del testo un "servu", soggetto ai maltrattamenti del padrone, chiede a Cristo di salvarlo, sterminando "chi sta mala razza", la classe dominante. La risposta di Cristo è molto significativa:

"E tu forsi chi hai chiunchi li vrazza,¹
O pure l'hai 'nchiuvati comu a mia?
Cui voli la giustizia si la fazza,
Né sperì ch'autru la fazza pri tia.
Si tu sì omo e non sì testa pazza,
Metti a profitto 'sta sentenza mia:
Io' non sarìa supra 'sta cruciazza,
Si avissi fattu quantu dicu a tia."

1 chiunchi li vrazza = paralizzate le braccia

(M.L. LOMBARDI SATRIANI, Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna, Rimini, Guaraldi, 1974, pagg.144-145)

Questo canto, che rivela, se non una coscienza di classe, la consapevolezza dello sfruttamento e la volontà di denunciare tale condizione, venne ripubblicato con la risposta di Cristo completamente cambiata, trasformata in un invito all'accettazione passiva del proprio destino, per mantenere la concordia fra le classi sociali.

La ricerca degli studiosi del NCI, come abbiamo visto, persegue un fine principalmente politico.

"La funzione di un militante operaio sembra per noi oggi quella di armare la classe della sua propria forza: in questo stanno le indicazioni puramente didascaliche di una ricerca per l'emergere di una nuova cultura che solo appare là dove il proletariato si erge armato della propria forza."

(G. BOSIO, L'intellettuale rovesciato, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975, pag.261)

Conseguentemente a tali premesse, i testi presi in esame e pubblicati sono quasi sempre contemporanei, o al massimo del secolo scorso, in quanto quelli precedenti, sia pure di protesta, non potevano ovviamente esprimere una coscienza di classe ancora inesistente.

Dall'incontro del Nuovo Canzoniere Italiano con Dario Fo, che già prima della scissione con il teatro borghese coltivava un profondo interesse per la cultura popolare, nasce nel 1965, come abbiamo visto, lo

spettacolo Ci ragiono e canto. La collaborazione si rivela subito problematica, soprattutto per la tendenza di Fo, nettamente contraria ai principi della ricerca filologica del NCI, a forzare i testi, sia in direzione politica che in funzione di una migliore resa teatrale; il contatto con tale gruppo influisce tuttavia notevolmente su Fo, accelerando la sua presa di posizione politica e suggerendogli l'ottica secondo cui, quattro anni dopo, sceglierà i brani medievali di Mistero buffo, come testimonia la presentazione di Ci ragiono e canto, elaborata in comune con il NCI e riportata sulla copertina del disco.

"Ci ragiono e canto
rappresenta
in modo vero e spregiudicato
la condizione
del mondo popolare e proletario
oggi
in Italia.

Se in questo mondo
vive
reagisce
si esprime
aderisce
in modi dissimili
per condizionamenti diversi
ciò significa che
bisogna interpretarlo
in forme teatrali
adatte a queste situazioni
e a questo comportamento.

Dario Fo
con Bermani e Coggiola

propongono uno spaccato
nel quale convivono
si intersecano
si sovrappongono
festa e fatica
Sicilia e Lombardia
nascita e morte
modalità e tonalità
dialetto e vernacolo medio
religione e socialismo
canti e gesti
arcaismo e avanguardia politica
ritmo e movimento
l'anno mille e oggi
rappresentazione sacra
e rappresentazione laica.

Sola
resta la speranza.
Raramente il mondo oppresso
si era rappresentato
con i propri mezzi
in un racconto così complesso
dove
il passato
vi appare come contemporaneo
il presente come storia
la trasposizione teatrale
come un prolungamento di realtà
distinte e compresenti
dove
la rivendicazione
si apparenta con il modo di cantare
sposarsi
morire
ballare
nascere
e
con il modo
di costruire un nuovo mondo
dove
il giudizio può prendere avvio
dal passato per ipotecare il futuro."

(copertina di Ci ragiono e canto, Milano, i
Dischi del Sole, DS 119/121, 1966)

Si tratta di un ampio programma culturale, che il

lustra compiutamente le componenti e le finalità del lavoro del gruppo.

Il termine "cultura" è usato in un'accezione molto ampia, comprensiva di manifestazioni che non rientrano nel concetto umanistico. Con tale termine infatti il NCI e Fo intendono quei modelli comportamentali, quel patrimonio collettivo che si è sviluppato in reazione ed in opposizione al tentativo di acculturazione effettuato dalla classe dominante. Non è 'Arte' in senso crociano, ed il giudizio su di essa non può essere formulato secondo i criteri tradizionalmente usati per valutare tale produzione; la cultura popolare comprende componimenti poetici e canti, feste e spettacoli teatrali, tutte quelle manifestazioni che le classi subalterne hanno creato o comunque fatto proprie.

Con Ci ragiono e canto i realizzatori intendono non solo comunicare il sentimento popolare come è espresso attraverso i canti, ma anche riprenderne il significato originario, cioè la funzione di scansione del ritmo dei movimenti del lavoro. Nel caso dei battitori di pali di Venezia, ad esempio, la gestualità degli attori-cantanti ne rivela la funzione pratica, cioè quella di ritmare i colpi, permettendo lo svolgimento del lavoro in sincronia.

Sul palcoscenico, durante lo spettacolo, si avvii

cendano gruppi folcloristici non professionisti, che propongono al pubblico canti realmente popolari, non ancora sfruttati commercialmente e contaminati dalle esigenze di mercato, che esprimono la visione del mondo della classe subalterna, sia in campo religioso che politico.

Si riscontra, nel testo citato, una esplicita volontà di risalire ai canti del passato, anche medievali, per meglio comprendere la situazione attuale e perché solo in tal modo, come già aveva affermato Gramsci, si potrà riuscire ad "ipotecare il futuro". I canti dei contadini o dei movimenti religiosi medievali si mescolano così a quelli degli operai di oggi, a quelli della Resistenza, in un recupero di quella cultura da sempre occultata o mistificata dalla classe dominante. E' ben presente però nei realizzatori dello spettacolo, e viene evidenziata nel corso della rappresentazione, la consapevolezza che i vari canti, pur accumulati dal contenuto di protesta o dal richiamo a particolari momenti della vita del popolo, vanno inseriti nel contesto delle diverse situazioni storiche, politiche, sociali. Il tentativo di creare un collegamento fra cultura contadina e operaia, e fra Nord e Sud deve partire dalla constatazione delle profonde differenze esistenti fra questi gruppi sociali.

Vediamo quindi che la collaborazione con il NCI costituisce per Fo un primo contatto con la cultura del mondo popolare; oltre a Ci ragiono e canto, dopo la rottura con il gruppo, Fo realizza con Nuova Scena Ci ragiono e canto n.2 nel 1969, e con il Collettivo Teatrale La Comune, nel 1973, Ci ragiono e canto n.3.

In Mistero buffo, un'altra delle opere che maggiormente risentono dell'influsso del lavoro con il NCI, si riscontrano, oltre ad innegabili aspetti comuni a Ci ragiono e canto, alcune, altrettanto significative, differenze.

Si ripresenta l'intento di riscoprire la 'cultura popolare', ma, come vedremo, è notevolmente cambiata l'accezione in cui tale termine viene usato. I testi di Mistero buffo non sono di matrice popolare; si tratta invece della produzione dei giullari, ai quali Fo attribuisce una funzione politica e la caratteristica di intellettuali al servizio della classe subalterna. Non è il popolo che racconta la propria storia, ma il giullare, che adotta l'ottica dei suoi spettatori identificandosi in essi.

La costante preoccupazione di Fo, che qui emerge in modo particolarmente evidente, è quella di delineare il ruolo essenziale dell'intellettuale come intermediario fra i partiti politici e le masse. Come abbiamo

già visto, Fo difende con vigore l'autonomia della cul
tura, la possibilità di svolgere un lavoro politico
servendosi del mezzo teatrale.

"Quando Gramsci dice che l'artista, cioè l'in
tellettuale della classe del proletariato, de
ve essere organico al proletariato, intende
che deve diventare un organo. E cosa signifi-
ca? Significa che deve diventare insostituibi-
le, che è diventato vitale, se lo tiri via,
manca qualcosa al proletariato perché gli ser
ve a costruirsi una coscienza di classe; è la
sua arma per la lotta, gli serve a costruirsi
un linguaggio nuovo, una cultura rivoluziona-
ria."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, inter-
vista, Cosenza, Lerici, 1977, pag.66)

La figura del giullare, almeno come viene presen-
tata in Mistero buffo, incarna il ruolo ideale dell'in
tellettuale. Questo attore, autore dei propri spettaco-
li, riveste nel medioevo una funzione politica e cultu-
rale essenziale. Oltre a costituire per il popolo l'u-
nica fonte d'informazione, l'unico contatto con la 'cul
tura', egli s'identifica con gli spettatori, portando
sul palcoscenico i loro sentimenti, la loro visione del
mondo. Contemporaneamente, però, agisce in funzione di
una crescita comune, di una presa di coscienza, da par-
te della collettività, dello sfruttamento cui è sogget-
ta. Non si limita, quindi, a far da portavoce al mal-
contento dei contadini, ma cerca di mutare la loro pas-

siva accettazione del destino in cosciente ribellione.

Fo, ricorrendo alla figura del giullare medievale, sancisce la sua stessa funzione politica e contemporaneamente culturale. In tal modo, con un autorevole riferimento al passato, ribadisce continuamente, nel corso dello spettacolo, la sua soluzione alla 'crisi' dell'intellettuale.

Vediamo quindi che la cultura, intesa pur sempre da Fo in senso non crociano, non è più popolare nel senso in cui intendevano tale termine gli studiosi precedentemente citati, ma viene creata per il popolo. L'impossibilità, di cui parleremo in seguito, di rappresentare Mistero buffo da parte di gruppi teatrali non professionisti rivela la presenza di questa concezione in Fo non solo nei riguardi dei giullari, ma anche nella elaborazione del proprio spettacolo, diretto alle classi subalterne ma non da queste gestibile. Altro elemento che conferma tale opinione è la presenza in Mistero buffo di quella che Fo chiama 'cultura popolare' solo nelle forme tradizionali; riscontriamo infatti nei brani forme letterarie come i contrasti, le laudi, le rappresentazioni drammatiche, ma è completamente assente l'attenzione al folklore, alle manifestazioni della creatività del popolo.

Assistendo a Mistero buffo bisogna quindi tener

presente il fatto che Fo ipotizza una perfetta coincidenza fra il giullare ed il popolo di cui è interprete, definendo in tal modo "popolari" i suoi spettacoli e le sue creazioni.

Fo individua nel giullare una funzione politica che non si è più ripresentata negli attori della tradizione italiana, impegnati esclusivamente a difendere la dignità della propria arte e asserviti solitamente alla classe dominante, o comunque lontani da quella popolare. Il nostro autore si riconosce quindi in questa tradizione, forzando, in alcune affermazioni, la posizione dei giullari che, se a volte erano realmente organici alla classe popolare, in molti casi si esibivano indifferentemente a corte o nelle piazze.

La volontà d'incentrare Mistero buffo sulla figura del giullare porta necessariamente Fo a presentare testi medievali, escludendo le espressioni delle lotte operaie che in Ci ragiono e canto rivestivano un ruolo essenziale. Il parallelo fra mondo contadino e classe operaia viene attuato, nel corso dello spettacolo, solo a livello politico, attraverso la descrizione della comune situazione di sfruttamento.

La scelta dei testi medievali rivela inoltre la volontà di recuperare un passato ed una cultura non ancora contaminati, privi cioè di qualsiasi rapporto con

la classe dominante, carichi di una violenta forza contestatrice e dotati di un innegabile fascino 'naïf' per gli intellettuali borghesi.

Il mondo medievale viene isolato in una sua immagine di purezza e presentato come esemplare al proletariato attuale.

× La cultura operaia, in Mistero buffo, è completamente assente; negli "a parte" Fo collega continuamente, eliminando le distanze di tipo storico, il medioevo al presente, ma il modello culturale rimane quello contadino. La produzione operaia, che pure rispecchia una reale coscienza di classe, assente nel medioevo, viene trascurata da Fo, sia per i suoi rapporti con la cultura borghese che per la minore carica contestatrice a suo giudizio in essa reperibile. ×

Fo, sulla scia della rivoluzione culturale cinese e delle sue ripercussioni in Italia, ipotizza un tipo di intellettuale, organico alla classe popolare, la cui produzione prescinda completamente da quella dominante. Qui il nostro autore si distacca completamente da Gramsci, per il quale, come abbiamo visto, era necessario, prima di creare una cultura alternativa, conoscere quella già esistente.

Rimane da chiarire il significato della proposta da parte di Fo della cultura medievale ad un pubblico prevalentemente operaio. L'autore, richiamandosi a

Gramsci, ritiene indispensabile per la classe operaia conoscere il proprio passato con le sue tradizioni, le esperienze rivoluzionarie, l'elaborazione di una cultura autonoma, per poter progettare il futuro.

Indubbiamente i testi medievali vengono in parte strumentalizzati in questo senso, in quanto Fo tende ad attribuire sia ai giullari che ai contadini un'improbabile coscienza di classe; rimane tuttavia valido un discorso tendente a recuperare una cultura ed una visione del mondo proletarie, per secoli mistificate dalla classe dominante.

Il preciso significato politico e culturale di Mistero buffo è messo in evidenza da Fo stesso nel corso della già citata intervista a cura di Erminia Artese.

"Da quando metto in scena Mistero buffo me la prendo con De Sanctis, D'Ovidio, Croce e con tutti i critici, i dotti e gli eruditi che per diversa misura hanno interpretato o meglio mistificato la nostra cultura popolare. Il caso che io prendo in esame è quello di Rosa fre-sca autentissima, il contrasto di Ciullo d'Alcamo che i dotti hanno voluto distruggere come espressione 'culta' e far apparire proprietà culturale della borghesia. In Mistero buffo io smantello questa mistificazione, mettendo in scena il contrasto restituito al suo significato originario."

(E. ARTESE, op. cit. pagg.3-4)

Lo si può verificare già nel discorso introduttivo allo spettacolo vero e proprio, in cui Fo, seguendo ancora una volta l'esempio dei giullari, ne anticipa il contenuto ed il significato. Dopo aver spiegato la scelta della denominazione "mistero buffo", l'autore e semplifica la propria operazione di recupero della cultura popolare con l'analisi di Rosa fresca aulentissima, un contrasto composto da Cielo d'Alcamo fra il 1231 e il 1250.

Il testo, trasmesso, secondo la tradizione dei giullari, oralmente, e trascritto solo in seguito, a memoria, da uno scrivano toscano, viene esaminato a li vello sia contenutistico che filologico, per rivelarne il carattere popolare. Lo studio di Fo si sviluppa in tre direzioni: dimostrazione del significato osceno sottinteso al contrasto e al nome stesso dell'autore, indicativo della provenienza non colta del brano, dimostrazione della bassa condizione sociale dei due protagonisti attraverso la descrizione del loro abbigliamento, recupero della denuncia politica contenuta nel testo.

"Il comico, ancor prima che con l'Arte diventi un professionista, si rende conto, a contatto con il pubblico, della grande capacità liberatoria del gioco che si dice osceno nei confronti del potere della Chiesa, che usa anche la repressione moralistica per affermare la pro-

pria egemonia. La licenziosità non è volgarità. La scurrilità, il gioco su temi sessuali, è profondamente liberatorio. La cultura popolare ci ha lasciato contrasti imperniati tutti sul gioco sessuale."

(E. ARTESE, intervista citata pag.15)

Il discorso di fondo è la polemica contro i critici borghesi, e Fo, a suffragare la propria teoria sulla origine popolare del contrasto, chiama in causa anche l'allusione sessuale, certamente assente dai testi colti di allora. La dimostrazione dell'estrazione popolare dei due personaggi (l'uomo, contrariamente all'opinione di vari critici, per Fo non è un giullare, identificabile con l'autore, ma un gabelliere) attribuisce un valore particolare alle frasi auliche da loro pronunciate; non si tratta quindi di 'signori', cosa che d'altronde nessun critico aveva affermato, ma di popolani che vogliono atteggiarsi a tali.

Altro punto preso in esame da Fo è il verso in cui il personaggio maschile, minacciato dalla donna, afferma che, se aggredito dai parenti di lei, "una defesma mettoci di dumila agostari". L'interpretazione di questa frase è piuttosto controversa. I critici concordano con Fo nel riconoscere il riferimento ad una legge promulgata da Federico II nel 1231, ma divergono sulla spiegazione di tale legge che, secondo Fo, garantiva

l'immunità a chi violentava una donna purché, all'arrivo dei parenti di lei, deponesse vicino al suo corpo la somma di duemila agostari, pronunciando la frase "Viva lo 'mperatore, graz'a Deo!".

Fo accusa i commentatori del contrasto di nascondere tale significato, non spiegando il testo o dandone un'interpretazione falsa, per far ignorare ai lettori la denuncia politica in esso contenuta.

Riguardo all'attribuzione del testo ad un autore colto o popolare, Fo fa risalire la prima mistificazione a Dante, che nel De Vulgari Eloquentia, secondo lui, aveva sancito la nascita colta del componimento. A quanto risulta invece dalle affermazioni di critici come Antonino Pagliaro (Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari, Laterza, 1958), Dante aveva definito il linguaggio del contrasto "Secundum quod prodit a terrigenis mediocribus", indicando in tal modo la provenienza giullaresca, l'appartenenza cioè ad una categoria intermedia fra la letteratura popolare e la colta.

Fo, qui come in altri casi, tende a forzare, in funzione della propria polemica, i testi nella direzione voluta, anche se, sostanzialmente, il discorso rimane valido, se non per Dante, perlomeno per critici come Croce, deciso negatore della creatività popolare, preso di mira dal nostro autore anche in altre occasioni.

ni.

L'introduzione a Mistero buffo non consiste però, come potrebbe sembrare, in una lezione cattedratica; le analisi sono continuamente vivacizzate da dimostrazioni mimiche, da battute che collegano il medioevo al presente, e l'operazione culturale viene così mediata dalla comicità.

Lo si può notare soprattutto assistendo allo spettacolo, dal momento che Fo improvvisa quasi ogni sera, presentando i vari brani, vere e proprie scenette mimi che o divagazioni satiriche che nel testo non sono riportate.

Fo ricorre alle fonti medievali accentuandone, a volte un po' troppo liberamente, il messaggio politico, ma anche ritoccandole in funzione di una migliore resa spettacolare.

E' questo il caso della Moralità del cieco e dello storpio, brano di Mistero buffo derivato da un testo francese di Andrieu de la Vigne, cortigiano vissuto nella prima metà del XVI secolo.

La connotazione "moralità", attribuita solitamente nel medioevo a spettacoli edificanti, è qui usata in riferimento ad una vicenda piuttosto particolare. Il cieco e lo storpio, infatti, dediti alla mendicizia, cercano di sfuggire a Gesù Cristo che, guarendoli, li toglierebbe dalla situazione di privilegio creata dalle

loro infermità e li obbligherebbe a lavorare per vivere.

In questo brano Fo sembra forzare un po' il testo originale, attribuendo all'autore affermazioni rivoluzionarie non molto attendibili da parte di un poeta di corte, alle dipendenze di signori di cui doveva acquistarsi il favore con le proprie opere.

Fo individua il messaggio della moralità nella scelta dei due invalidi di rifiutare il miracolo, motivata, secondo la sua interpretazione, dal fatto che le malattie permettono loro di conservare la propria dignità, consistente nel non asservirsi a nessun padrone, mentre la guarigione li riporterebbe alla condizione degli altri poveri.

Ottenuto il risanamento, il cieco, rendendosi conto che la vista vale ben più dei vantaggi della mendicita, accetta con gioia la situazione, lo storpio invece, non convinto, cerca un sistema per ritornare tale.

E' interessante notare, oltre a questa interpretazione politica, le altre modifiche ~~che sono state~~ apportate da Fo al testo. Risulta ampliata la scena iniziale in cui i due invalidi, privi l'uno di guida e l'altro di sostegno, s'incontrano e decidono di unirsi per risolvere in simbiosi i propri problemi. Il cieco, lontano dal lo storpio che non può muoversi, cerca di raggiungerlo guidato dalle sue indicazioni e finalmente, dopo molte

peripezie, se lo carica sulle spalle.

E' sempre Fo a sostenere ambedue i ruoli, cambiando posizione e tonalità di voce, e ciò gli permette di mettere in luce ampiamente le proprie capacità comiche e mimiche. La sua abilità vocale si manifesta soprattutto nel momento in cui il cieco riacquista la vista.

"CIECO - Eh no, che no podevo vardare... che mi sont sguercio e no me podo vedar i pie! Come no i podo? Sì che i podo vedar... me i vedo! Me vedo i pie... o che bei doj pie che gh'o! Santi bei... con tuti i didi... quanti didi? Cinco par pie... e coi ongi grosete e picinine disgradante in fila... Oh, voi barsarve toti, a un par uno.

.....
Mato a gero mi, mo ol veghi ben, a scapare del bon camino, par tegnirme su quello scuro... che non saveva mi sto gran premio co fuse ol vederghè! Oh beli i colori coloradi... i ogide e done... i lavri e ol rest... beli i formighi e e mosche... e ol sole... ag podi pù che vegna note par vedeg i stele e gni' a l'ostaria a scoprìr ol color del vin! Deo grazia, fiol de Deo!"

(op. cit. pagg.58 e 60)

I puntini di sospensione danno un'idea del tipo di recitazione, della funzione essenziale delle pause. Certo l'interpretazione di Fo va al di là di tali indicazioni. Con un tono di voce che nelle esclamazioni di meraviglia tocca le punte più acute, sfruttando al massimo l'espressività del suo viso, crea in modo inimitabile l'ingenuo stupore di chi per la prima volta vede

il proprio corpo ed il mondo che lo circonda.

Anche questa scena, particolarmente adatta alle caratteristiche del Fo attore, risulta ampliata rispetto al brano di de la Vigne.

"Oh, quale obbligo ho verso questo santo!... Pazzo ero, lo vedo, a fuggire il buon cammino, tenendo invece quello incerto, che avevo scelto per mia follia. Non sapevo il gran bene che è la vista. Ora vedo Borgogna, Francia, Savoia: e ne ringrazio Dio con umiltà."

(A. DE LA VIGNE, Moralité de l'aveugle et du boiteux, in G. CONTINI, Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia, Milano, Bompiani, 1949, pag.229)

Le frasi pronunciate dal cieco della Moralité rivelano una profonda differenza rispetto al testo di Fo. Il cortigiano cinquecentesco de la Vigne, infatti, ci fornisce una vicenda stilizzata, il cui scopo fondamentale è quello edificante; l'interesse di Fo, invece, è volto essenzialmente alle componenti umane dei personaggi, al messaggio 'laico' del testo. Il cieco di Mistero buffo prende innanzitutto coscienza del proprio corpo, si osserva i piedi, poi passa a guardare la natura, le donne, quasi stordito dalla meraviglia. La sua impressione fondamentale è resa comunque dall'ammirazione dei "colori coloradi"; non sono infatti gli oggetti, che può aver immaginato con il tatto, a colpirlo maggiormen-

te, ma i colori, di cui lui, cieco, non poteva avere coscienza.

Come si vede dal brano sopra citato, esiste una altra variazione rispetto alla Moralité; alla figura di San Martino, cui era tradizionalmente attribuito il miracolo, è sostituita quella di Cristo, comun denominatore di Mistero buffo.

Fo segue il testo di de la Vigne battuta per battuta, ma i risultati sono molto diversi.

Nella fonte medievale il dialogo è costituito da frasi rapide e scarne, più una narrazione che una scena da rappresentare, e l'unico discorso vero e proprio è la conclusione in cui, come abbiamo visto, ognuno dei due, il cieco piuttosto retoricamente, lo storpio con maggiore vivacità, esprime i propri sentimenti.

Il testo di Fo si differenzia notevolmente per lo scambio di battute, estremamente vivace e colorito, e per un accenno alla psicologia ed ai sentimenti dei due personaggi, sia di fronte alle sofferenze di Cristo, percosso e insultato, sia, in modi opposti, in seguito al miracolo. Mentre nella Moralité i due personaggi sono soli sulla scena, presumibilmente fermi, in Mistero buffo sono le parole stesse del cieco e dello storpio a presupporre l'uso della mimica ed a descrivere ciò che avviene e gli spettatori non vedono.

Diverso è il rapporto di un altro brano di Mistero buffo con il testo cui si rifà, la Nativitas rusticorum et qualiter debent tractari, di Matazone da Caligano, un giullare del '300.

Quest'ultimo testo, completamente in versi, è strutturato in modo più complesso di quello di Fo. Dopo una presentazione iniziale da parte di Matazone, un tempo "villano", che ricorda molto da vicino la Nascita del giullare, il brano procede per contrapposizioni. Alla descrizione della nascita del villano e dei suoi umili abiti segue quella del riccamente vestito cavaliere, nato dall'unione fra "la roxa con el zilion", e padrone, dunque, per natura.

Fo, nel suo brano, riporta, quasi letteralmente, solo due momenti della Nativitas, la nascita appunto del villano e l'elenco delle angherie che questi dovrà subire. L'eliminazione della parte riguardante il cavaliere può essere dovuta alla volontà di porre maggiormente in risalto il significato polemico del brano. Nello stesso tempo, con tale espediente, Fo riesce a staccare la vicenda del villano da un contesto strettamente medievale, per collocarla in un'atmosfera più astratta e conferirle così un valore "universale".

L'ambiente è cambiato; mentre nel testo di Matazone è il giullare che, di fronte a "seignor e cavalier", rievoca le proprie origini, la Nascita del villano ini-

zia con una scena a più personaggi. L'uomo, stanco di lavorare, chiede a Dio di creargli qualcuno che svolga per lui le mansioni più gravose, e Dio subito, vista un'asina, le fa partorire il villano.

Interviene a questo punto un angelo, che illustra all'uomo l'uso che dovrà farne.

"Par insegna d'ol so' casat zentil
metighe in spala vanga e badil
Fal 'andà intorna semper a pie biot
che tanto niün te dirà nagot.

.....
Anco de marzo falo andar descalzo.
Faghe podar la vigna
c'ol se cati la tigna.
Del mese d'avrile
c'ol stia in d'el ovile
co' e pegore a dormir
dormire desvegliato
che ol luvo el s'è afamato.

.....
Le bele fiole sane
n'importa se vilane
fale balar diatese
con ti, par tuto ol mese.
Das po' che at 'gnirà noiosa
daghela al vilan in sposa.
In sposa già impregnida
che no 'l debia far fadiga.

.....
D'otuber bel, faghe maza 'ol purscel
e a lù par premio lasighe i büdel
ma non lasarghe proprio tüte che vien bone
par sacar salsize.
Al vilan lasighe i sanguinazi
che i è venenusi e intosigazi.
I bon parsuti stagni
lasighe a quei vilani
lasegheli da salare
da po' fali menare
a la casa de ti, che ol sarà un gran bel magnare."

(op. cit. pagg. 100 e 102)

L'angelo dipinge la degradazione del villano in tutti i suoi aspetti; i maltrattamenti, il duro lavoro che pur non gli dà neanche di che mangiare e, soprattutto, la mancanza assoluta di dignità umana, espressa dalla costrizione al matrimonio con una "sposa già impregnida".

Il lavoro del villano, come nel testo originale, è presentato mese per mese, secondo una tradizione che corrisponde alla scansione temporale della sua esistenza. A questo proposito è interessante notare che Fo inizia dal mese di gennaio, primo dell'anno solare, Matazone, invece, da "Natale", dicembre, restando più legato al ciclo stagionale.

Nella Nativitas mancano assolutamente personaggi divini; la presentazione del villano, diretta al 'cavaliere' e non, come in Mistero buffo, all'uomo, è attribuita a "sex polzele ordinate/ Zoia e Alegreza/ Prodezza e Largheza/ Beleza e Ardire" venute ad assisterlo. Tale scelta, come l'attribuzione della nascita del cavaliere all'unione tra due fiori, è chiaramente riconducibile a fonti aristocratiche che Fo, consapevolmente, ha eliminato.

Per il resto i due brani coincidono quasi completamente, come possiamo verificare ad esempio, dai vv. 215-224 del brano di Matazone.

"Del mese de Natale
toge lo bon mazale
lasege li sanguanaci
(che li azi tosegati!)
e lasege le sazise
ma no ge le lasa tute
ch'ele son bone arosto
perch'ele se cosan tosto;
li bon persuti grasi
guarda che no ge lasi."

(G. CONTINI, Poeti del duecento, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pag.799)

L'interpretazione del testo da parte di Fo, che mette in risalto soprattutto la carica polemica contro i padroni e la ribellione allo sfruttamento, non è condivisa da alcuni critici.

Contini, nella presentazione al brano di Matazone, rilevandone il tono popolare, lo fa rientrare tra i componenti derivati dalla "lotta della plebe urbana artigiana contro il proletariato campagnolo", definendolo "il primo componimento in volgare d'Italia che appartenga alla polemica contro i villani."

Sembra invece comprovare le teorie di Fo la somiglianza di questo brano con L'alfabeto dei villani, uno dei testi di antica letteratura pavana raccolti da Lovarini, annoverato senza esitazione dal critico Grabher fra i testi a favore dei contadini.

In questo componimento, il cui titolo è dovuto al fatto che ognuna delle terzine inizia con una lettera dell'alfabeto, in progressione, sono i "villani", in

prima persona, a rievocare la propria degradazione, con una partecipazione che ricorda molto da vicino quella di Matazone.

- "A Arare e rupegare¹ con gran stente
 quest'è la nostra prima leçon
 che n'ha insegnò i nuostri mazorente.
- · · · · · · · · · · · · · · ·
D Desculci, senza calce e strincié
 sem sbrendolusi e tuti sì ne inzerga²
 e sempre seòm i primi assachesé.
- · · · · · · · · · · · · · · ·
F Formento, megio, spelta ed ogni gran
 per gi altri semenon: nu martoriegi
 co un può de sorgo se fazòn del pan.
- · · · · · · · · · · · · · · ·
I I soldiè d'ogno banda sì ne tole
 e po ne lassa dopie le mogiere,
 seom sempre i primi a far le muzarole³.

1 rupegare = trascinare l'erpice

2 sì ne inzerga = s'introducono in casa nostra

3 muzarole = fughe

(C. GRABHER, Ruzzante, Milano, Principato, 1953,
pag.37)

Nei due brani, così come in quello di Fo, sono messi a fuoco gli stessi aspetti delle sofferenze del contadino: il suo lamento non tanto per il lavoro quanto per le condizioni in cui è costretto a svolgerlo, la rabbia nel dover preparare i cibi migliori per il padrone tenendo per sè solo gli scarti. Anche nel testo pavano è inoltre posta in rilievo, come esempio del la mancanza di dignità umana nel villano, l'impossibilità di difendere i propri soli beni, la casa e la mo-

glie.

Matazone, pur rivolgendosi ad un pubblico di "cavalieri", sembra guardare con ironia alla loro presunta purezza, che li autorizza alle peggiori sopraffazioni nei confronti dei villani, ritenuti da loro più simili a bestie che a persone.

I testi medievali, quindi, sono assunti da l'ò criticamente, con il fine di eliminare la connotazione falsamente colta attribuita loro nel corso dei secoli e ricuperarne il significato inedito. Servendosi anche delle proprie capacità di attore, modificando i brani solo per renderli maggiormente teatrali, interviene dall'esterno su di essi con un'interpretazione nettamente politica come, nonostante le apparenze, lo era stata, pur se nella direzione opposta, quella dei critici borghesi.

A completamento di questa operazione di recupero culturale in Mistero buffo è presente anche un richiamo al teatro popolare che già esisteva nel medioevo.

"E' stato il popolo a inventare il mistero buffo. Già dai primi secoli dopo Cristo, il popolo si divertiva, e non si trattava solo di divertimento, a rappresentare degli spettacoli di tipo ironico-grottesco, proprio perché per il popolo il teatro, specialmente il teatro grottesco, è sempre stato il mezzo di espressione per eccellenza, un mezzo di comunicazione ma anche di provocazione e di agitazione. Il teatro era il giornale

parlato e dramatizzato del popolo."

(D. FO, op. cit. pag. 13)

Il legame del Mistero buffo di Fo con i Misteri medievali trova conferma nella classificazione che di questi dà Gustave Cohen, uno dei maggiori studiosi francesi del teatro di quel periodo. Cohen descrive lo sviluppo dei Misteri del XIV secolo verso quattro direzioni. La prima, "traditionaliste", che conserva la tematica biblica ed evangelica, introducendo però passi tratti dai vangeli apogrifi. La seconda, "simbolique et allégorique", in cui i personaggi sono visti come incarnazioni di una particolare virtù o di un difetto. Il terzo gruppo, "moralisateur et apologetique", in cui i fatti vengono narrati con l'intento di catechizzare gli spettatori.

- " 4 Realiste, enfin, en ce que d'une part ce n'est plus, comme dans le drame liturgique, le fait théologique abstrait de la Résurrection qui est le centre du drame, mais c'est toute la vie humaine de Jésus qui s'étale, depuis la lointaine enfance, et que l'attention semble plus attirée sur son existence terrestre que supra terrestre. Les miracles évangéliques et les souffrances du Redempteur y sont décrits avec minutie et enfin... c'est toute la réalité quotidienne du XIV^e siècle qui apparaît avec ses grâces, ses taires et ses plaies. Ainsi dans la Bible de pierre d'Amiens, vous pouvez lire, sur les porches en marge de l'architecture fondamentale qui est pour Dieu, l'humble vie du tailleur de pierre et de ses compau

gnons, les artisans de la cité."

(G. COHEN, Le théâtre en France au Moyen Age.
1-Le théâtre religieux, Paris, Les Editions
Rieder, 1928, pag.45)

(4 Realista, infine, in quanto da un lato il centro del dramma non è più, come nel dramma liturgico, il fatto teologico astratto della Resurrezione, ma viene narrata l'intera vita umana di Cristo, a partire dalla lontana infanzia, e dall'altro l'attenzione sembra rivolta più verso la sua esistenza terrestre che verso quella celeste. I miracoli del Vangelo e le sofferenze del Redentore vi sono descritte con minuzia e infine.. è la realtà quotidiana del XIV secolo che appare nella sua globalità, con i suoi difetti, le sue grazie, le sue piaghe. Così nella Bibbia di pietra di Amiens, potete leggere sui portici a fianco della struttura principale che è dedicata a Dio, l'umile vita del tagliatore di pietra e dei suoi compagni, gli artigiani della città.)

I testi di Fo si rifanno alle opere di questo quarto gruppo, alla fase dell'evoluzione dei Misteri, iniziata molto prima del XIV secolo, in cui l'elemento umano viene ad acquisire un'importanza sempre maggiore. Tale mutamento va attribuito in parte ai giullari che,

infiltrandosi anche nelle rappresentazioni sacre, v'in-
troducevano una vena di comicità e una nuova attenzio-
ne per il fattore umano. La loro presenza nelle rappre-
sentazioni dei Misteri ha inoltre significato anche un
trasferimento in esse dei loro moduli recitativi; non
solo, quindi, di una comicità a volte sboccata, ma, so-
prattutto, dell'uso della mimica.

La Chiesa aveva tollerato questo cambiamento so-
prattutto per attirare alle proprie funzioni i popola-
ni che altrimenti le disertavano per assistere agli
spettacoli dei giullari; a tal fine erano stati intro-
dotti nelle sacre rappresentazioni con sempre maggior
frequenza quei personaggi, non storici, che precedente-
mente ne avevano costituito solo lo sfondo muto, e le
vicende narrate si arricchivano con l'aggiunta di sce-
ne comiche o popolari. Fra i testi dedicati alla Passio-
ne s'incontra, ad esempio, un dialogo fra i soldati e
la moglie di un fabbro che, al rifiuto del marito, si
offre spontaneamente di forgiare i chiodi per crocifig-
gere Gesù.

Uno dei drammi più antichi in cui la commistione
fra sacro e profano è già particolarmente evidente, è
il Miracolo di San Nicola, di Jean Bodel, scritto nel
X secolo.

L'ambiente è quello dell'osteria, con i ladri,

quasi protagonisti del Miracolo, intenti a giocare a carte o a litigare con l'oste, e con San Nicola che, chiamato da un suo fedele a salvarlo, li redarguisce con tono piuttosto vigoroso: "Figli di puttana, siete tutti morti! Le forche sono già rizzate: siete al termine della vita, se non mi date ascolto." (G. CONTINI, Il teatro religioso del medioevo fuori d'Italia, Milano, Bompiani, 1949).

Come si può vedere, il clima del Miracolo è scarsamente mistico; l'autore si sofferma più sulle scene di osteria, sul dialogo colorito dei ladri che sulle professioni di fede del protagonista.

La contaminazione presente nei testi, accentuata dall'interpretazione dei giullari, supera le intenzioni degli ecclesiastici e porta al trasferimento di queste rappresentazioni fuori dalle chiese.

Il legame di Fo con tali testi è evidente soprattutto nel brano di Mistero buffo La resurrezione di Lazzaro, in cui il miracolo è presentato solo attraverso le reazioni dei popolani che vi assistono. La scena ricorda quelle cui oggi si assiste negli stadi; il guardiano del cimitero approfitta dell'afflusso di gente per vendere biglietti d'ingresso, affittare sedie e smerciare, con tono da venditore ambulante, "sardelle"; gli spettatori si spingono e cercano di passare avanti

per vedere meglio; all'arrivo di Cristo si aprono le scommesse sulla riuscita del miracolo.

L'ottica popolare secondo cui sono visti gli episodi della vita di Cristo condiziona visibilmente anche la narrazione della Strage degli innocenti, in cui l'accento è posto soprattutto sul dolore delle madri, come risulta già dal coro che precede il testo vero e proprio.

"CORO DEI BATTUTI - Ohioihi bati', bative!
Ehiaiehiéh!
Cont duluri e cont lamenti
Par la straze d'innozenti
Innozent mila fiolit
i han scanà 'me pegurit
Da le mame straltinade
Ol Re Erode i ha scarpadi
Ohioihi bati', bative! Ehiaiehiéh!

(op. cit. pag.34)

La protagonista del brano è una delle madri private dei figli che, impazzita, tiene fra le braccia un agnello, convinta che si tratti del suo bambino. La pazzia, tema ricorrente nel teatro di Fo come possibilità di sfogo e di rifugio dal dolore, in questo caso permette alla madre di esprimere tutta la propria indignazione contro un Dio che, pur essendo Padre degli uomini, ha tollerato, anzi voluto una strage spaventosa perché suo figlio scendesse sulla terra.

In Mistero buffo anche i personaggi divini, presentati attraverso le descrizioni dei popolani, o direttamente presenti in scena, risultano fortemente umanizzati.

Questo elemento è riscontrabile anche in alcuni testi sacri, come la Omelia dell'Annunciazione, attribuita al Patriarca di Costantinopoli, San Germano, vissuto fra VII e VIII secolo. Qui, nell'incontro con lo angelo, Maria esprime i propri dubbi sul miracolo che le viene annunciato ed i timori per la reazione di Giuseppe e di tutti gli altri, che non crederanno all'intervento divino. Nella scena successiva Giuseppe infatti, informato della gravidanza di Maria, si comporta come un marito geloso, insiste per conoscere il nome dell'amante e caccerebbe la moglie di casa se non intervenisse in sogno un angelo a convincerlo della verità.

Nei testi medievali sulla Passione s'incontra di nuovo questa volontà di presentare la Madonna come una madre qualsiasi che, vedendo il proprio figlio crocifisso, si ribella contro la propria sorte e contro l'angelo traditore.

In particolare si avvicina al brano di Fo il Planctus Mariae del XV secolo, di un anonimo autore polacco.

"Ascoltatemi, dolci miei fratelli:
udite qual tormento spietato
nel dì della Passione mi è toccato.

O Figlio, se più in basso fossi stato,
che d'aiutarti almen mi fosse dato!
La cara testa vorrei appoggiare
hai sete, ti vorrei dissetare,
il sangue tuo vorrei rasciugare,
ma sino al volto non posso arrivare.

Angelo Gabriele
dov'è la gloria che tu m'hai annunciata?
Tu mi dicesti "Ave, gratia plena!"
Ma son di dolor piena
che l'ossa e il corpo tutto m'ha svuotato."

(G. CONTINI, Il teatro religioso del medioevo fuori d'Italia, Milano, Bompiani, 1949, pagg. 519 e 520)

E' evidente il collegamento del Mistero buffo con i testi medievali dell'Europa orientale, abbastanza trascurato dai critici, sviati anche dai riferimenti bibliografici dello stesso Fo, relativi quasi esclusivamente a opere francesi e spagnole.

Nella Passione di Fo, Maria, dopo aver cercato di alleviare le sofferenze del figlio, di toglierlo dalla croce, rivolge la propria ira contro l'angelo, che parla di gioie celesti ed è incapace di comprendere le sofferenze di una madre.

"Ohj, che m'han tradit... Ohj Gabriel zovin de
dulza figura, con la toa vose de viola inamo-
rosa p'ol prim ti, ti m'hait tradit de malor-
gnon: te set 'gnù a dime che saria gnù Rejna
mi, beata, jocunda a cap de toeti i doni.

Vardum, vardeme chi loga me sont a tochi e sberlusciaa, l'ultima dona al mundo me sont descoverta! E ti... ti ol savevi in del purta me ol nünzi deslinguent de fam fiurì in t'el ventar ol fiolì, col sares gnü a sto bel tron fejna!.....
Perché no te m'l'hait dit avante ol sogn? Oh mi, te sta seguro, mi no avaria vorsüdo ves pregnida, no gimai a sta cundision, teut-anc füss gnü el Deo patre in t'la persona, e no el piviun colombo so' spirito beat a marida-me...

(op. cit. pagg. 184 e 186)

Torna a slargat i ali, Gabriel, torna indrè al to bel ciel zojoso che no ti g'ha niente a far chi loga in sta sgarosa tera, in stu turmento mundo. Vaj che no te se sburdega i ali de piume culurade 'e zentil culuri... no ti vedi fango e sangu e buagna, mestà e la spüsenta d'partuto?

(op. cit. pag. 188)

Maria sente l'angelo completamente estraneo a sè e al proprio dolore e ne rifiuta la presenza consolatrice, richiamandosi alla netta contrapposizione fra il mondo insanguinato e la purezza dei cieli.

Anche la figura di Cristo è vista in modo particolare, diverso da quello della Chiesa. E' proprio il figlio di Dio, in La nascita del giullare, a trasformare il villano, dandogli la capacità di lottare, su questa terra, per migliori condizioni di vita.

Nel brano Le nozze di Cana l'ubriaco che rievoca il miracolo dà una descrizione di Cristo che Fo giustamente definisce dionisiaca.

"Ol Jesus a l'era montat in copa a un tauro,
in pie, ul masceva vin par tutti 'Bevé gente,
feit alegria, inchiuchive, imbriaghive, no
aspeti dopo, alegria!'"

(op. cit. pag.72)

Viene stabilito dall'autore un collegamento fra Cristo ed il dio pagano Dioniso, ambedue scesi sulla terra per restituire agli uomini la primavera, interpretata come allegoria della dignità.

Anche le vicende della vita di Cristo, come i testi medievali, vengono filtrate da Fo, liberate da quelle che ritiene false interpretazioni.

E' stata la Chiesa, per ragioni puramente politiche, a convincere i poveri della necessità di soffrire, di accettare la propria condizione senza ribellarsi, con la promessa del paradiso. Fo presenta invece un Cristo vicino agli oppressi, che lotta e li spinge a lottare per conquistarsi una vita più umana e che, proprio per questo, si scontra con la Chiesa.

Il brano su Bonifacio VIII, famoso sia per la sua carica polemica che per l'abilità con cui Fo lo rappresenta, narra un immaginario incontro fra il Papa, riccamente vestito e Cristo, curvo sotto il peso della croce. Quest'ultimo, significativamente, non riconosce Bonifacio e quindi, attraverso lui, l'autorità della Chiesa, e gli allunga un calcio; il Papa, ribellandosi, ri-

prende i paramenti precedentemente tolti per non incorrere nella sua ira, e gli si schiera apertamente contro, organizzando un'orgia grandiosa proprio per il Venerdì Santo.

Nella prima parte del testo, dedicata alla vestizione del Papa, l'abilità di Fo attore e la comicità raggiungono l'apice; Bonifacio canta un inno catalano, extraliturgico, ed intanto invisibili chierici gli porgono altrettanto invisibili capi di vestiario, dalla mitria ai guanti, al mantello, agli anelli. Le capacità vocali e mimiche di Fo sono messe a dura prova; quasi senza interrompere il canto, Bonifacio dà ordini ai chierici, ne coordina i movimenti per aiutarlo ad alzare il pesantissimo mantello, ne dirige il coro controllandoli uno per uno.

Il tutto si svolge molto rapidamente, e si stabilisce un forte contrasto fra la solennità del canto e la gestualità, gli sguardi avidi rivolti all'anello, gli incidenti causati dal mantello e dal chierico che lo pesta maldestramente, facendo inciampare il Papa. Risulta evidente l'assoluta mancanza di partecipazione alla cerimonia religiosa di Bonifacio, interessato esclusivamente allo sfarzo, alle esteriorità. Lui e Cristo sono personaggi antitetici, impossibilitati a comprendersi.

"Jesus, cum vala... Jesus, no te me cognose? a sun Bonifax... Bonifacio, ol papie... Come chi è lu papie. Andemo... lu pastor... quello co lo vien da dietro, co i alteri in fila... a no te me ricognose?... Ah, l'è por ol capelon... l'era parché ol piove... magari... 'Egna torme fora tuto... l'anelo!... No far vedere che g'ho i aneli. No far veda roba che sbarl'ussega... oh a l'è gotico tremendo quello! A l'è un originalum... fora le scarpe... fora! El vol vedar zente a pie bioti, 'demo, fora!... dame quai cossa da sbordegar... la tera in faccia dai, sbordgame tuto: el vol vedar così. Cosa vo', l'è mato!"

(op. cit. pagg.128 e 130)

L'umiltà del Papa, non sentita, dovuta solo alla volontà di far buona impressione sui fedeli, svanisce completamente dopo la pedata. Si rivela a questo punto il vero Bonifacio, crudele, amante dei piaceri terreni.

"Cristu!! Una pesciada a mi?! Bonifax!! No Prense! Ah bon... canaja... malnato... Ah, s'ol save se to padre... disgrasiò! Cap de'aseni! Sente, no g'ho pagura da ditel che me fa el piazer de vederte inciudà, ca incoo giùsta am voj ciucare, a voj torme lo plaser de balare... balare! andà de pütane! parché sunt Bonifax a mi... prence son! Mantelon, capelo, baston, aneli... tuti!!!"

(op. cit. pag.132)

Il bersaglio di Fo non è qui solo il pontefice u nanimemente cordannato, ma la Chiesa, dedita alle este riorità, asservita ai potenti e dimentica degli inse-

gnamenti di Cristo, la cui migliore azione è stata quella di cacciare i mercanti dal tempio. E' un matto, testimone della Passione, a ricordare questo avvenimento, osservando che il vero compito di Cristo era quello di "picà... tütü quei che fan mercat in gesa: lader, balos, impustur e furbacioni: foera, picà, picà!" (pag.176). Egli non capisce la decisione di Cristo di morire pur sapendo quello che succederà dopo la sua morte.

"In prima at fagarano 'gnir tütü indurat, tütü d'oro, dal cò fino ai pie, daspò sti ciodi de fero i t'ei fagarano tuti d'armento, i lagrem egnarano tocheti sluzenti de diamante, ol sangu che at gota de par tütü ol s'ciambierano cont una sfilza di rubini sbarluscanti, e tütü quest a ti, che t'hait sgulat a parlag d'la povertà.

De giunta sta tua croze dulurusa e la piccheran in da par tütü: sora ai scudi, sù e bandere de guera... sù e spade a copar zente, 'me i fu des videli... a copare parfin in d'ol nome de ti.. ti che t'hait criat che a semo toti fradeli, che a no se deve masare."

(op. cit. pag.174)

La responsabilità della Passione di Cristo va addebitata a coloro che si erano sentiti minacciati dalle sue parole, cioè i ricchi, i vescovi, i soldati. Nella scena di Mistero buffo queste categorie prendono parte quasi materialmente alla crocefissione, attraverso le frasi pronunciate dal capo dei crociatori per ritma-

re i colpi di martello dei suoi sottoposti.

"El quarto t'ol regala i soldat
Che ti g'hait dit de no masare
E i nemisi 'me fradeli i dovaria amare
Ol quinto t'ol manda i vescovi d'la senagoga
Che ti g'hait dit che i sont falzi e malarbeti
Che i toi vescovi i sarà tütü umili e povareti
Ol sesto l'è ol regalo de i signori
Che ti g'hait dit che no anderan in zielo
E ti g'hait fait l'exemplo del camelo
Ol setemo t'ol pica i 'mpostori
Che ti g'hait dit che n'ol cunta nagot se i prega
Che i è boni a fregar mincioni in tera
ma ol Signor quel no'l se frega."

(op. cit. pag.166)

Della religione Fo mette in risalto le componenti più terrene, come la denuncia sociale e la predicazione dell'uguaglianza; questi aspetti positivi sono presenti in Cristo, mentre nella figura di Dio si rispecchia il comportamento della Chiesa.

Nel Mistero buffo, Dio è presente nella Nascita del villano, ed è lui a far ingravidare l'asina e, attraverso le parole dell'angelo, a stabilire la sorte del contadino. Il contrasto fra Cristo e il Padre è particolarmente evidente in un testo del '75, Il Fanfani rapito, in cui Fo fa salire il protagonista, Amintore Fanfani appunto, in paradiso. Qui il Padreterno, impersonato dal noto cantastorie siciliano Ciccio Busacca con una recitazione che lo fa assomigliare ad un esponente

della mafia, si comporta da conservatore, e cerca di ostacolare i propositi rivoluzionari del figlio che, aiutato dalla Madonna, interviene nel mondo a favore degli oppressi.

Mistero buffo, seppure in modo particolare, non si può definire irreligioso, non è irrispettoso nei confronti dei principi morali stabiliti da Cristo e abbandonati dai suoi successori; sono le gerarchie ecclesia^stiche che si sentono direttamente chiamate in causa e temono, oggi come nel medioevo, la religiosità popola^re, la minaccia di un ritorno ad un cristianesimo ori^ginario che li escluda, o perlomeno ne limiti i privi^legi.

Come testimonia Cesare Bermani nell'articolo precedentemente citato, si riscontra anche in recenti can^{ti} popolari una religiosità di fondo, una fede in Cri^{sto} difensore degli oppressi, quasi un socialista ante
litteram; in contrapposizione è presente nel sentimen^{to} popolare la ribellione contro le gerarchie ecclesia^stiche, contro i preti che, dopo aver profisso Gesù, si sono sempre schierati con i potenti, tradendo la religione.

"In parecchie canzoni si notano infatti affermazioni che documentano i durevoli effetti di una predicazione alla Frampolini: predicazio^{ne} che, come è noto, contrappone costantemen-

te la purezza evangelica della chiesa delle origini alla corruzione del vaticano in quanto potenza terrena. E, nelle canzoni raccolte, si sostiene appunto che i preti sono mercanti che riducono le chiese a botteghe, ove si vendono madonne e santi 'al prezzo dei croccanti' (è qui scoperto il riferimento alla parabola evangelica della cacciata dei mercanti dal tempio); si dice di non voler più andare in Chiesa finché i preti si metteranno in lega per bastonare Gesù, si afferma che Cristo è morto sul Calvario, perché 'era il primo socialista'."

(C. BERMANI, op. cit. pag.44)

Anche Fo si richiama spesso, nel suo spettacolo, ai primi movimenti religiosi, vicini ai precetti cristiani e per questo ostacolati dalla Chiesa.

Nella presentazione a Bonifacio VIII vengono rievocati Iacopone da Todi, Gioachino da Fiore, Segalello da Parma, ribelli nei confronti della Chiesa in nome di un ritorno al pauperismo ed alle severe norme etiche predicate da Cristo; tutti personaggi evidentemente scomodi alle alte gerarchie ecclesiastiche, che non tarderanno a perseguitarli duramente.

Fo non si limita a collocare questa opposizione sul piano etico; ne presenta quella che, secondo lui, è la motivazione di fondo, cioè la decisa adesione dei 'ribelli' alla causa del popolo ed anzi, soprattutto nel caso di Segalello, l'incitamento all'occupazione delle terre, al rifiuto della proprietà privata. Tali

intenti rivoluzionari, che Fo vuol recuperare dal passato, come esempio e stimolo al pubblico di oggi, trovano la loro espressione per merito di frate Dolcino che, spingendo i contadini ad occupare le terre cui avevano diritto, era riuscito a formare una piccola comunità di stampo 'comunista'; i proprietari terrieri, spaventati, erano ricorsi a Bonifacio il quale aveva inviato le truppe pronte a partire per la IV crociata che, massacrando i ribelli, avevano restaurato la situazione precedente.

Anche in questa occasione Fo accusa esplicitamente gli autori dei testi scolastici, anche universitari, di omettere di proposito queste notizie, ritenendo pericoloso per la classe dominante far sapere che già nel medioevo esistevano movimenti rivoluzionari.

Con la Lauda dei battuti Fo fa riferimento ad un altro movimento religioso, quello dei Flagellanti che, sorto nel 1258 in Umbria, ottenne ben presto un'incredibile adesione popolare, attirando l'avversione della Chiesa.

Ai solenni inni latini della liturgia i flagellanti opponevano laudi in volgare dal ritmo rapido e spezzato, quasi improvvisate e di chiara connotazione popolare.

La reazione della Chiesa, come testimonia un gran

de studioso di tradizioni e di cultura popolare, Alessandro D'Ancona, non tardò.

"Erano gli umili, i poveri, gl'indotti che in qualche modo protestavano contro le iniquità de' grandi, de' signori, de' potenti, de' sapienti del secolo... I potenti della terra, ecclesiastici e laici, videro di mal occhio questo rinfocolarsi della pietà popolare, che trascinava seco consoli e potestà, vescovi e sacerdoti, e vi si opposero. Il Pontefice, temendo il sorgere di qualche nuova eresia, disapprovò i flagellanti."

(A. D'ANCONA, Le origini del teatro italiano, Torino, Loescher, 1891, pagg.109-110)

L'identificazione di Fo con l'ottica popolare si manifesta anche nella scelta dei moduli espressivi; nella Nascita del giullare i vocaboli usati dal villano sono legati al lavoro della terra e all'ambiente che lo circonda. Quando il padrone gli violenta la moglie, il suo commento è estremamente significativo: "'I g'ha saltà a dos, u l'ha feita, u l'ha feita come fides una vaca" (pag.86). La moglie, a sua volta, incitandolo a non ribellarsi, perché è proprio quello che vuole il padrone per poterlo uccidere, ricorre ad un paragone molto simile: "lassa far. Manza son mi, manza per amor de ti." (pag.86).

L'adesione ai propri personaggi va quindi al di là di una generica scelta di contenuti; Fo, attribuendo

al contadino una terminologia adeguata, dà anche voce ai suoi sentimenti. Lo dimostra il modo in cui questo personaggio descrive la terra da lui lavorata duramente e finalmente divenuta fertile.

"E l'erba, che fasevet: pfut... e te vegneva su tütü. E dai ca l'era belo, l'era tera d'ora! U ciapava la sapa, u te la meteva e... zu ... te nasceva un arbero. Meravegia, u l'era sta tera: u l'era un meracol! U andava piopi, u andava tütü i arbori, a roveri, andava da pertütü. I andava a semenar 'n la lüna giüsta, mi cunusseva! E vegniva roba de magnar dulza, bèla, bona.... O era cuntentu! O se balava, e pö el piueva sempar par di di e ol sol el brü sava e mi andava, vegniva, e i lüne ereno giüsti, ne gh'era gi-mai tropo vento o tropa grüma. U l'era bel! bel! U l'era tera nostra!

(op. cit. pagg. 80 e 82)

Da queste frasi emerge l'animo del contadino in tutte le sue componenti; l'orgoglio per le proprie conoscenze, l'amore profondo per la terra e l'entusiasmo nel constatarne la fertilità.

La struttura del brano, oltre a rispondere al semplice eloquio del contadino, ne rispecchia l'attività incessante. Le frasi, estremamente brevi, sono tutte coordinate; si nota immediatamente una significativa ricchezza di forme verbali. Il più ricorrente è il verbo "essere", usato soprattutto per indicare le condizioni climatiche e quelle della terra; coniugato allo

imperfetto e ripetuto frequentemente, rende tangibile la nostalgia ancora viva del contadino per quel momento felice della propria esistenza.

Estremamente significativa risulta anche la frequenza, soprattutto nelle due frasi centrali del verbo "andare", ripetuto quattro volte di seguito, con valori diversi. Nei primi casi, riferito ai vari alberi, ha il significato di "attecchivano", nell'altro è usato in relazione con il "vegniva" della frase successiva. Questi due verbi stabiliscono una relazione fra il lavoro del contadino, che "andava" a seminare nel momento più propizio, e il prodotto che "vegniva", cresceva.

Anche la forte presenza della congiunzione "e" esprime il rapido trascorrere del tempo e l'attività senza soste, ritmata dal "sole" e dalla "luna".

Gli unici aggettivi presenti nel brano sono, non a caso, riferiti ai prodotti della terra, alla "roba de magnar dulza, bela, bona", e indicano soprattutto la soddisfazione per i risultati del proprio lavoro.

Questa rapida analisi dimostra la ricerca attuata da Fo anche a livello strutturale, per far nascere i suoi personaggi dalla convergenza delle varie componenti del fatto teatrale, dalla recitazione, alla mimica, al testo.

Riguardo a quest'ultimo, un importante aspetto del

lavoro di Fo è la scelta del mezzo espressivo. Si noti come, per connotare i propri personaggi, ricorra spesso all'uso di un doppio registro linguistico; nel brano Il matto e la morte, ad esempio, quest'ultima usa un dialetto diverso da quello del matto, più raffinato e asettico, che la fa sembrare "foresta". Tale soluzione risulta particolarmente evidente nella parte iniziale delle Nozze di Cana, in cui il protagonista, un ubriaco, litiga con un angelo perché ambedue vogliono narrare, ognuno a modo suo, il miracolo.

L'angelo parla in veneziano aristocratico, con tono raffinato ed uniforme, l'ubriaco si esprime in dialetto popolare, colorito, alternando alle parole risate, esclamazioni, versi onomatopeici. La compostezza del primo contrasta inoltre con il frequente uso che il secondo fa della mimica per descrivere le scene narrate.

La differenza sostanziale fra i due risulta evidente già dalle battute con cui si apre il brano.

"ANGELO - Feite atenzion, brava zente, che mi voi parlarve de una storia vera, una storia che l'è cominzada...

UBRIACO - Anco mi ve voi contare de ona cioca ... de un'imbrigiadura... "

(op. cit. pag.64)

Il doppio registro linguistico richiama alla mente l'autore ed attore teatrale del '500 Ruzzante, definito da Fo "l'ultimo giullare, che in commedie come L'Anconitana, per sottolineare maggiormente lo stacco fra aristocratici e popolani, fa parlare i primi 'in lingua', i secondi in dialetto veneto. Nel Mistero buffo la differenziazione si situa all'interno di uno stesso dialetto, presentato in forma raffinata e popolare.

Altro elemento delle Nozze di Cana che richiama Ruzzante è la descrizione, da parte dell'ubriaco, del vino in cui Cristo ha trasformato l'acqua.

"Me n'han pasat una broca, g'ho pugià i lavre,
hu mandà giò un gut, boja!... Oh... Oh... bea
ti del purgatorio che vin!... Bucat apena, a-
mareul in tul fant, un frizzich frizzantin,
saladin in tul mezz, c'ol mandava stralùzz de
garanza, di barbaj da par tutt, senza fiur né
bave, tri an de stagiunadùra al manco, anata
d'ora! C'ul andava giò sluzigando par ul gar-
gozz a gorgnuà fin in dul stomigh, ul s'e spe-
nelava un pochetin, ul restava lì do rimpiazz,
peu, gnoch, ol dava un ribason, turnava indrè
a rutulun giò par ol gargozz, ol rivava fina
ai bôcc del nas, ol se spantegava in feura tutt
el parfum... che se passava vùn anca a cavalo,
de corsa, gniu... bl... 'A l'è primavera!
el vasava!"

(op. cit. pag.72)

Una descrizione la cui ricchezza verbale esprime tutta la voluttà dell'ubriaco, e che richiama molto da vicino un brano inserito in un secondo tempo in Miste-

ro buffo, il Grammelot dello Zanni. In questo 'pezzo' un villano affamato sogna un pranzo grandioso e mescola in un gigantesco calderone succolenti cibi immaginari; al risveglio si deve accontentare di mangiare una mosca, ma tale è il suo stato d'animo, oltre alla fame, che ne gusta ogni zampetta, e subito si sente ristorato.

Come lo zanni, tradizionalmente afflitto da una fame cronica, immagina pantagrueliche libagioni, così l'ubriaco delle Nozze di Cana sogna un paradiso in cui i beati sono immersi nel vino fino alle labbra, in modo da non dover neanche alzare il bicchiere per poter bere.

L'incessante desiderio di cibo, e in genere l'attaccamento alle gioie più semplici e materiali, è indice delle privazioni cui questi personaggi sono soggetti; sono spinti a cercare nel sogno una soddisfazione che nella realtà non riescono ad avere. E' un tema questo ricorrente spesso nella tradizione letteraria, da Rabelais, a Ruzzante, alla Commedia dell'Arte, in cui la figura dello zanni, trasformata in Arlecchino, conserva la caratteristica fame, ineliminabile in quanto retaggio di secoli di miseria.

Nei due brani i sentimenti pur molto simili dei personaggi sono resi in modo completamente diverso.

Nelle Nozze di Cana, come abbiamo visto, l'ubriaco fornisce una descrizione accuratissima dell'episodio, con estrema ricchezza e vigore di termini, non fermandosi al sapore, al colore ed alla "stagionadūra" del vino, ma presentandocene anche il passaggio dal "gargozz" allo stomaco e quello delle sue esalazioni da questo ai "bòcc del nas".

Nel caso dello zanni, Fo invece ricorre alla mimica, ed usa la voce solo per imitare i rumori, dal gorgoglio dell'acqua che bolle allo sfrigolio della carne nella padella, servendosi però di questi suoni anche per esprimere la voluttà del personaggio.

Il ricupero del mondo popolare viene quindi attuato con precise scelte espressive, riallacciandosi di volta in volta alla Commedia dell'Arte, alla letteratura colta o a testi popolari e cercando una continua rispondenza fra mondo rappresentato, linguaggio e mimica.

I vari personaggi di Mistero buffo, pur interpretati tutti dal solo Fo, si differenziano fra loro anche per il modo in cui sono presenti in scena.

- 1) Personaggi visibili sul palcoscenico che parlano in prima persona.
- 2) Personaggi non visibili sul palcoscenico, le cui battute vengono citate da quelli del primo gruppo.

3) Personaggi invisibili e silenziosi, cui quelli del primo gruppo si rivolgono o che affermano di vedere X

Al primo gruppo appartengono tutti i narratori ed i protagonisti, dal giullare a Bonifacio VIII, dal matto all'ubriaco. Si può notare che esiste una differenza strutturale fra i brani genericamente sulla vita di Cristo e quelli sulla Passione. Nei primi di solito è presente il solo narratore che, rievocando le vicende vissute, riporta le battute degli altri protagonisti non presenti in scena. Nei secondi, invece, la struttura dei testi è di tipo nettamente dialogico; i vari personaggi, tutti interpretati dallo stesso Fo, riconoscibili grazie a spostamenti dell'attore o a variazioni foniche, movimentano l'episodio con vivaci scambi di battute.

Non a caso Cristo e la Madonna, figure di primo piano, che costituiscono l'elemento di continuità fra i vari brani di Mistero buffo, non sono mai, tranne nei testi della Passione, presenti in scena.

Sono gli altri personaggi ad evocarli, citandone le battute o solo parlandone. Nella Moralità del cieco e dello storpio, l'artefice del miracolo viene visto dai due protagonisti solo in lontananza, in mezzo alla folla. Ugualmente nel Miracolo di Lazzaro Cristo è presente solo attraverso i commenti degli spettatori.

In Bonifacio VIII e nella Strage degli innocenti rispettivamente il Papa e la madre trasformano il loro monologo in dialogo rivolgendosi a Cristo nel primo caso e alla Madonna nel secondo, ambedue invisibili e silenziosi, facendone immaginare le battute dalle proprie risposte.

Nel brano di Bonifacio VIII, soprattutto, appare evidente questa particolarità. Il Papa è il solo personaggio presente in scena e parlante, e tuttavia non si tratta di un monologo; le battute e la minica presuppongono un continuo dialogo con invisibili personaggi, siano essi i chierici o Gesù.

"(Si rivolge a Cristo)

A te me ricognoset adess? A sont ol fiol de ti
... umile che mi ol so che fai pietà... Jesus
... varda, mi me inginöci davanti a ti... che
mi sunt gimai ingenugiat, che tütü me fa i...
Jesus... Jesus... dame a tra' un mument, orco!
Ma come, mi at parlo, e ti no me dait ascolto?
Benedeto, un po' de creanza, ecco!
Mi at disevo...

Mi?... mi...

(Si arresta come se Cristo l'avesse interrotto)

Co hait dito? che mi ho amazait i fraite?...
mi? che ho fait de mal?

No è vera!... I è de robe cative... i so de le
busie che trae intorna i malelengue par gelosia...

(Additandolo con foga)

Anca de ti m'han dito de robe... caro! Ma mi
no ghe credo miga! Benedeto, a i cativi, ti sa...

(S'inginocchia disperato)

Jesus! Jesus, vardame nei oggi, che mi te vojo
ben... che ai fraite? ma no, che ghe vojo ben,
mi g'ho sempre vorsudo ben ai fraiti.

(rivolto all'immaginario chierico)

Manda a torme un fraite, svelto!
(Al Cristo)
mi ghe voio ben...
(Al chierico)
dove ti va a trovarli i fraiti? Ma in preson,
che gh'è impiegnide!...
(Al Cristo)
Jesus, mi... Jesus, guarda un fraite, guarda
che bel.
(Mima l'abbraccio e il bacio, volta il viso
disgustato)
Che spussa!..."

(op. cit. pag.130)

Questa particolare scelta è motivata a livello sia ideologico che teatrale. Anche i giullari, nei loro spettacoli, evitavano di rappresentare i personaggi sacri, e soprattutto Cristo e Dio, in quanto ciò avrebbe necessariamente comportato un cambiamento del loro registro recitativo. Il pubblico popolare del medioevo era credente, e non avrebbe tollerato una presentazione di Dio con il ricorso ai lazzi ed alla mimica che caratterizzavano la recitazione dei giullari. In ossequio a questa esigenza, l'attore avrebbe dovuto sforzarsi, con una gestualità più composta ed un linguaggio più raffinato, di non cadere nella recitazione comica che gli era abituale.

Nel rappresentare la Madonna i problemi erano minori, in quanto il giullare si trovava di fronte ad un personaggio non divino che, sia pur entro certi limiti, poteva rendere come un qualunque essere umano; Maria,

infatti, sia nei testi medievali che in Mistero buffo, risulta fortemente umanizzata, identificata con la figura della madre.

Per quanto riguarda invece le figure di Cristo e di Dio, anche a Fo si presentano gli stessi problemi interpretativi; se il pubblico di oggi non è più rigidamente cattolico come quello medievale, permane tuttavia in esso, per tradizione culturale e forma mentis, una certa religiosità, cui ripugnerebbe una rappresentazione in chiave comica di tali personaggi. Anche Fo, quindi, dovrebbe mutare i propri moduli recitativi.

L'assenza, a parte casi rarissimi, di personaggi sacri in scena, è attribuibile, inoltre, a motivazioni di tipo ideologico. Fo vuole che sia il popolo che, come spesso egli afferma, "fa la storia", a raccontarla, attraverso le parole del giullare; i personaggi divini, quindi, pur presenti in Mistero buffo, come costante punto di riferimento, raramente intervengono direttamente. E' il popolo, ed è questo il motivo per cui il mistero è denominato 'buffo', che narra le vicende, viste finalmente secondo il suo punto di vista, e ne smantella le false interpretazioni fornite dai potenti e dalla Chiesa. Nel brano di Mistero buffo Le nozze di Cana, l'angelo e l'ubriaco, che si contendono il ruolo di narratore, rappresentano rispettivamente la Chiesa ed il popolo e, non a caso, è quest'ultimo a vincere e

a presentare la propria versione del miracolo.

Bisogna notare, a questo proposito, la funzione tendenzialmente laica del ricupero da parte di Fo della religiosità popolare. L'immagine di Cristo, visto più come un rivoluzionario che come un personaggio divino, si riallaccia al tentativo populistico, attuato soprattutto dal primo socialismo, di strumentalizzare la religiosità popolare.

In riferimento a questa operazione, il critico teatrale Italo Moscati, dopo aver apprezzato l'attualità e la vitalità di Mistero buffo, che risalta nel panorama dello "insopportabile teatro italiano", accusa Fo non solo di aver rielaborato piuttosto arbitrariamente i testi medievali, ma anche di averne dato un'interpretazione mistificata, ritorcendogli così contro le osservazioni che Fo a sua volta aveva rivolto ai critici.

"Se i padroni adoperavano la religione facendo una grave opera di mistificazione, non è minore la mistificazione che si accredita quando si afferma che la stessa religione può essere altrettanto rivoluzionaria, ricorrendo alla commovente disinvoltura della parlata popolare. E' la retorica semplicistica di Fo a indebolire la sostanza dello spettacolo e a dargli una scarsa attendibilità."

(I. MOSCATI, La libertà di consenso, in "Sipario", dicembre 1969, pag.92)

Il rapporto con la cultura popolare condiziona profondamente anche la scenografia di Mistero buffo.

Come abbiamo visto, la semplicità della soluzione scenica è riconducibile anche al concetto stesso di teatro di Fo, alla necessità di creare spettacoli di facile ed economica gestione.

A questo proposito bisogna però notare che, mentre altri testi del nostro autore sono stati portati in scena da vari gruppi teatrali, italiani e stranieri, questo è rimasto sempre riservato al solo Fo. La notevole difficoltà per un attore di sostenere da solo uno spettacolo per un tempo minimo di due ore, le doti mimiche e recitative richieste, ne rendono senz'altro impossibile la gestione da parte di non professionisti.

Il fatto che nemmeno attori dotati, ricchi di esperienza, materialmente in grado di emulare Fo, abbiano affrontato questa rappresentazione, è dovuto al legame profondo esistente fra lo spettacolo ed il suo interprete.

In Mistero buffo, in sostanza più un canovaccio che un testo vero e proprio, Fo esprime, oltre che la propria abilità di attore, una profonda umanità, ed una comunicatività con il pubblico continuamente sorrette dalle sue convinzioni politiche. Ormai questo testo, come lo erano i canovacci degli attori girovaghi, è troppo legato alla sua interpretazione perché qualcun

altro scelga di rappresentarlo senza cadere in una più o meno riuscita imitazione di Fo.

La scenografia di Mistero buffo, così come altri elementi dello spettacolo, si richiama visibilmente al teatro popolare, e ne adotta alcune componenti ideologicamente connotate.

Lo spazio scenico, ad esempio, è determinato dalla sola presenza corporea dell'attore. Nel teatro popolare, e Bogatyrev, nel suo saggio Semiotica del teatro popolare (in M. LOTMAN e B. USPENSKIJ, Ricerche semiotiche, Torino, Einaudi, 1973) cita numerosi esempi relativi agli spettacoli di piazza in URSS, non esiste una separazione fisica fra pubblico e palcoscenico, e sono gli attori, con i loro movimenti, a crearla.

Fo, prima di iniziare la rappresentazione, entra in platea e dialoga con il pubblico, cercando di stabilire un primo, sia pur necessariamente superficiale, contatto, allargando così lo spazio scenico all'intero edificio. Per incominciare lo spettacolo sale sul palcoscenico, ma senza che la presenza del sipario o un cambiamento di luci lo sottolinei.

Le fonti luminose concorrono ad abbattere la convenzionale "quarta parete"; almeno in alcune rappresentazioni le luci della sala rimangono infatti accese ed il luogo in cui Fo recita non è in alcun modo distinto dalla platea.

Le scelte scenografiche sono estremamente semplici; sul palcoscenico, per il resto completamente vuoto, campeggia un piano rialzato di legno, evidente richiamo ai palchi improvvisati costruiti dai giullari sulle piazze. L'abbigliamento di Fo è neutro, anonimo; indossa infatti maglia e calzoni neri, che conserva durante l'intera rappresentazione.

I capi d'abbigliamento, gli accessori, i vari oggetti usati dai personaggi, gli ambienti, sono evocati dalla mimica dello stesso attore; nel brano di Bonifacio VIII, quando Fo, con le spalle curve e le ginocchia piegate, mostra la fatica del Papa nel sollevare il pesante mantello, o quando, stendendo la mano, osserva gli invisibili anelli che la guarniscono con sguardi prima avidi, poi abbagliati, riesce a crearne allo spettatore l'immagine visiva.

Tali soluzioni teatrali, però, così come accadeva nel teatro popolare, richiedono, e Fo ne è perfettamente cosciente, una collaborazione di fantasia da parte dello spettatore.

"Che i giullari medievali realizzassero lo spettacolo da soli ce ne rendiamo conto dalle didascalie dei testi e dalle loro allusioni a sdoppiamenti. Le invenzioni dei giullari anche più abili richiedevano interpretazione del pubblico. Il gioco delle allusioni e la collaborazione del pubblico che le intendeva, raddoppiavano la carica di poesia e di comicità. Ecco che quella che chiamavi 'operazione dida

scalica', non lo è in realtà, se si pensa che il pubblico veniva addottrinato, ma stimolato nella fantasia: solo così poteva acquistare coscienza della sua origine, del suo passato, della sua cultura."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Lerici, 1977, pagg.139-140)

L'uso della mimica in Mistero buffo è riconducibile anche ad un'altra caratteristica degli spettacoli giullareschi. Nel medioevo le sacre rappresentazioni si svolgevano su un palcoscenico, con una, sia pur rudimentale scenografia, caratterizzata dai cosiddetti 'luoghi deputati', consistenti in stilizzate indicazioni sceniche e dall'adozione di complicate macchine teatrali che facilitavano l'interpretazione degli attori.

Lo testimonia Vincenzo de Bartholomaeis, autore di un testo fondamentale per la conoscenza delle origini del teatro italiano, descrivendo gli allestimenti fiorentini.

"Il palco era, di solito, coperto da una tenda nera. Esso doveva essere assai ampio, sì da contenere varj 'edifizj'. In alto, era costruito il 'Paradiso', con pezzi di tela e tavole 'annuvilate', cioè dipinte a nuvole. G'li 'edifizj' erano parecchi: il Monte delle Croci, ossia il Calvario, Bettonia, il Monte degli Agnili, il Monte Oliveto..... Il 'tribunale di Pilato' aveva quattro colonne tonde davanti e quattro 'mezze quadre' di dietro; aveva pure cielo, cornice e ogni altro fornimento..... Una ruota serviva a 'vòltare i lumi' del Paradiso, nel momento in cui questo d'im-

provviso s'illuminava. Né magazzini esisteva anche una certa ruota, chiamata la 'Rota della Resurrexione', che girava mediante un 'ver roccchio' sopra due perni di ferro. Mercè uno strumento di legno 'carrato' si faceva salire Cristo in Paradiso."

(V. DE BARTHOLOMAEIS, Le origini della poesia drammatica italiana, Bologna, Zanichelli, 1924, pagg.420-421)

In tali spettacoli, quindi, l'apparato scenografico rivestiva una funzione essenziale. Al contrario, i giullari si esibivano su un palcoscenico vuoto, servendosi solo di alcuni accessori indispensabili, e la mimica, assieme alle parole pronunciate, doveva compensare l'assenza di elementi scenografici, scultorei o pittorici.

Nel prologo al testo, o durante le rappresentazioni, erano loro stessi a descrivere il luogo in cui si sarebbe svolta l'azione, aiutandosi abbondantemente con la mimica.

La scelta di non servirsi di apparati scenici non era dovuta esclusivamente ai continui spostamenti dei giullari di città in città, e alla necessità quindi di limitare al massimo l'ingombro delle attrezzature, ma anche alla stessa struttura dei loro spettacoli. Il fatto che il pubblico radunato nelle piazze circondasse il palco, richiedeva infatti un allestimento fruibile da ogni punto di vista, cosa che uno scenario dipinto, col

locato alle spalle degli attori, avrebbe ovviamente impe-
dito.

La soluzione scenografica adottata da Fo è quin-
di direttamente riconducibile agli spettacoli medievali
dei giullari. La rappresentazione di Mistero buffo non
esige un particolare luogo scenico, può avvenire in
qualsiasi ambiente, dalla piazza, al palazzetto dello
sport, con l'unica eccezione, semmai, dei teatri tradi-
zionali, la cui struttura crea negli spettatori un abi-
to mentale che devia il messaggio di Fo.

I teatri ufficiali, infatti, hanno abituato il
pubblico ad un determinato modo d'intendere quanto av-
viene sul palcoscenico, e Mistero buffo, inserendosi in
tale spazio scenico, ne subirebbe il condizionamento.

Prescindendo da questo caso particolare, proprio
per l'estrema adattabilità di Mistero buffo, è diffici-
le esaminarne la struttura spettacolare, in quanto nel
corso di nove anni, è stato rappresentato nei luoghi
più impensati, come ad esempio una chiesa consacrata,
in situazioni diverse, a volte senza nemmeno microfo-
no o palco. Non esiste pertanto una versione 'ufficia-
le', definitiva, dello spettacolo, che varia a seconda
delle disponibilità ambientali.

Anche le reazioni del pubblico sono le più varie,
e oscillano, nel corso dello spettacolo, dall'immedesi-

mazione, nei momenti in cui l'abilità di Fo occupa completamente l'attenzione, allo straniamento, provocato dallo stesso attore con il prologo ai vari brani ed i numerosi "a parte".

"Mistero buffo, e d'altra parte tutti i nostri spettacoli, sono sempre affidati all'improvvisazione, anche perché il pubblico viene coinvolto e non assiste passivamente, perciò impone i suoi ritmi, provoca battute impreviste. Questo tipo di teatro si crea di volta in volta, ed è sempre diverso, non ripetitivo."

(D. FO, Sono tornato in TV, ma per quanto tempo?, in "La Repubblica", 24-25 aprile 1977, pag.20)

L'epicità di Mistero buffo, come risulta da questa 'intervista corale' rilasciata alla redazione romana di "La Repubblica" in occasione della trasmissione televisiva dello spettacolo, consiste nello stimolare una posizione attiva, critica, da parte dello spettatore. Per provocarla, oltre ad interrompere il flusso della narrazione con riferimenti a fatti d'attualità, Fo colloquia direttamente con il pubblico, commentandone le reazioni ed approfittando, come già facevano i giullari ed i comici dell'Arte, degli 'incidenti' che avvengono durante lo spettacolo (persone che arrivano in ritardo, risate particolarmente inconsuete) per tirate comiche e satiriche che sembrano, e talvolta sono realmente, improvvisate.

Già nel prologo a Mistero buffo e nel discorso introduttivo che precede ogni brano dell'opera, l'autore, partendo dagli avvenimenti politici più sentiti dagli spettatori in quel momento, stabilisce l'essenziale collegamento fra passato e presente, indicando la funzione politica di un recupero in chiave critica del passato. Presentando i brani, inoltre, Fo ne anticipa la trama, e in tal modo, eliminata ogni curiosità sull'esito della vicenda, l'attenzione del pubblico si può concentrare sul messaggio politico e sulle tecniche interpretative dell'attore.

Per quanto riguarda un altro mezzo di straniamento, gli "a parte", si nota che, ad esempio nella Nascita del villano, il discorso dell'angelo è interrotto da una lunga divagazione di Fo che, servendosi di uno spunto offerto dal testo, passa a discutere un argomento d'attualità. Si tratta del cronometraggio, attuato dalla Ducati di Bologna, dei tempi di permanenza degli operai nei gabinetti. Il tema, suggerito da una frase dell'angelo riferita all'abbigliamento del contadino ("Braghe spacà in d'ol mezo e dislazà/che n'ol debia perd trop el temp in d'ol pisà", pag.96) serve a Fo non solo per una denuncia politica, sempre attraverso la satira, ma anche per rompere il flusso dello spettacolo.

Qui lo scopo del doppio registro è quello di col

legare il lontano medioevo al presente, dimostrando che le condizioni di sfruttamento del 'villano' di allora non erano peggiori di quelle dell'operaio dei nostri giorni.

Tali "a parte" si possono apprezzare, ovviamente, solo assistendo allo spettacolo, dal momento che gli interventi estemporanei solo raramente, e questo è uno dei pochi casi, vengono riportati nel testo scritto.

Questa tecnica ricorda molto da vicino gli spettacoli di cabaret, sia per il rapporto diretto che presuppone con il pubblico, sia per la forma satirica in cui è presentato il discorso politico. L'arma del ridicolo, l'allusività di tipo sessuale, sono elementi cui Fo ricorre per trasmettere il suo messaggio, evitando il pericolo del comizio e dosando abilmente nello spettatore attenzione critica ed immedesimazione. Parlerà infatti, in un'intervista, di "pesca del riso", una tecnica consistente nel tenere continuamente viva l'attenzione del pubblico, cogliendone le reazioni e regolando quindi con l'inserimento nel discorso di battute più o meno esilaranti al momento opportuno.

Fo per primo utilizza con intenti politici le tecniche già sperimentate dai giullari e in seguito dai comici dell'Arte che, non immedesimandosi nei personaggi che interpretavano, uscivano spesso dal loro ruolo per rivolgersi direttamente al pubblico.

"All'origine l' 'a parte' era la distruzione della quarta parete. Che cosa significa? Significa che nel momento in cui l'attore diceva ad un altro attore qualcosa e immediatamente replicava il contrario al pubblico faceva il 'commentario', criticava dal di fuori il personaggio stesso, si staccava razionalmente dal personaggio, insomma lo recitava epicamente... e per di più, rivolgendosi al pubblico, lo provocava... tanto è vero che l'uso dell' 'incidente' per creare l' 'a parte' era fondamentale in quel teatro..."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Lerici, 1977, pagg.95-96)

Cambiando registro di recitazione Fo dà anche una sua particolare interpretazione dello straniamento brechtiano. Lo possiamo verificare nell'intervista già citata in cui, dopo aver espresso un giudizio negativo sulla recitazione di tipo naturalista, le contrappone quella teorizzata da Brecht.

".... tutto l'opposto di quello che insiste ad affermare Brecht sul recitare in terza persona. Che cosa significa? Significa andare continuamente in 'a parte', cioè parlare sempre col pubblico, e per parlare col pubblico di quello che avviene l'attore deve per forza scomporsi, deve uscire dal personaggio, mediarlo, rappresentarlo, indicarlo."

(E. ARTESE, op. cit. pag.99)

Questa è una versione dello straniamento indubbiamente condizionata dalle componenti 'popolari' dell' esperienza di Fo.

Brecht, infatti, quando parla di "recitazione in terza persona", si riferisce ad un atteggiamento che gli attori devono assumere nel corso dell'intero spettacolo, non solo in determinati momenti.

Gli interpreti brechtiani devono recitare come se riferissero le battute di un'altra persona, non immedesimandosi nel personaggio. Brecht esprime con chiarezza la propria teoria nell'esempio della "scena di strada", in cui il testimone di un incidente stradale rievoca gli avvenimenti di fronte alla folla radunata, con una narrazione che presenta tutti gli elementi della recitazione epica. Tale passante riporta il comportamento sia dell'autista che del pedone investito, senza immedesimarsi in loro e senza cercare di provocare emozioni negli ascoltatori. Il suo fine è semplicemente quello di rievocare i fatti, di mettere in risalto quegli aspetti del carattere dei protagonisti che possono aver concorso nel causare l'incidente. Nella sua narrazione egli si comporta da "dimostratore", non fondendosi mai con la persona di cui rievoca le battute ed il comportamento.

"Ogni volta che gli sembra possibile, il dimostratore della strada interrompe l'imitazione per dare spiegazioni. Nel teatro epico i cori e i documenti proiettati, la maniera degli at

tori di rivolgersi direttamente agli spettatori, sostanzialmente non assolvono una funzione diversa."

(B. BRECHT, Scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1974, pag.91)

Il coro, che nel teatro brechtiano si distacca dalla parte recitata con funzione di commento al testo, non costituisce l'unico elemento straniante delle rappresentazione. Tutte le componenti del fatto teatrale, sia per il modo in cui sono strutturate, sia per la contrapposizione che deve sussistere fra loro, concorrono alla creazione di un teatro non naturalistico.

In Fo, invece, lo straniamento è ottenuto esclusivamente attraverso questi "a parte" e le interruzioni che essi determinano nello spettacolo.

Mentre interpreta i suoi personaggi, pur avvalendosi di una recitazione molto particolare, non naturalistica, non applica i dettami brechtiani.

"Il teatro epico di Brecht è epico nella forma, non nella risultanza effettiva. Fa partecipare il pubblico attraverso il cervello, non attraverso gli elementi dello spettacolo: la risata, il fischio, il presentimento, il disagio. Il teatro epico di Brecht esige che i personaggi vengano rappresentati, piuttosto che interpretati, perché esige creare nei confronti di essi un distacco critico da parte del pubblico. Il nostro teatro comico rivela le tecniche, è vero, ma non ponendosi il proble-

na del distacco dell'attore dal personaggio:
il comico non può fare a meno di vivere la sua parte sulla scena (non parlo del ruolo)... se crede nelle ragioni della sua comicità, non può non identificarsi con le diverse situazioni comiche con cui le esprime."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Merici, 1977, pag.57)

Il Fo comico, quindi, prende coscientemente le distanze da Brecht, rivendicando la possibilità di ottenere la presa di coscienza degli spettatori anche attraverso la satira, lo stimolo della fantasia. Di fronte ad un teatro che "fa partecipare il pubblico attraverso il cervello", prevale la tradizione popolare, ed un modo di raggiungere lo straniamento non strettamente brechtiano.

Nella realizzazione dello spettacolo il diverso effetto di questi due modelli interpretativi si può verificare confrontando la recitazione di Fo con quella di Franca Rame. L'attrice, infatti, presenta un tipo d'interpretazione molto simile a quella di Fo, con la sola differenza che non introduce nel suo ruolo gli "a parte". Ne risulta che, nonostante la sua indubbia bravura, l'effetto epico viene notevolmente ridotto.

Essendo l'intero spettacolo imperniato sulla figura dell'attore, tale ruolo risulta estremamente impegnativo. Nel Miracolo di Lazzaro, ad esempio, Fo deve

creare l'immagine di una folla, interpretando da solo quindici o sedici personaggi presenti contemporaneamente in scena, e la differenziazione è ottenuta esclusivamente con l'uso della mimica ed i cambiamenti di posizione. In brani come Le nozze di Cana, poi, Fo riporta il dialogo fra l'angelo e l'ubriaco delineando le due figure con rapidi spostamenti dal lato sinistro al destro del palcoscenico e cambiando contemporaneamente linguaggio e tono di voce. Analogamente, nella Strage degli innocenti il dialogo fra i due soldati è reso addolcendo o inasprendo il tono di voce nel cambio di personaggio. Per interpretare il ruolo della madre, sempre nello stesso brano, Fo non parla in falsetto, ma addolcisce e rende più sommessa la cadenza; inserisce nella parte frasi cantilenanti come quelle che le madri spesso rivolgono ai neonati, termina la scena cantando una ninnananna.

L'uso della mimica, fondamentale in Mistero buffo e, in generale, in tutti gli spettacoli di Fo, risente delle varie componenti dell'esperienza del nostro autore. Il richiamo alle forme espressive dei giullari, infatti, non esclude il rapporto della sua gestualità con quella dei mimi della scuola francese. La collaborazione con Lecoq, all'inizio della sua carriera, ha contribuito a creare in Fo la volontà di superare at-

traverso la mimica una comunicazione linguistica ormai usurata. In seguito, però, con l'accostamento al teatro popolare ed alla stessa tradizione degli attori italiani, le sue tecniche gestuali si sono sviluppate in una diversa direzione.

La mimica degli attori francesi, infatti, è basata su un'analisi minuziosa dei gesti e delle espressioni del viso, e suscita negli spettatori soprattutto ammirazione per la tecnica esportissima, sentita come qualcosa di misterioso. La mimica di Fo si potrebbe definire più 'popolare', in quanto esprime, sia pur esasperandola, la gestualità stessa degli spettatori.

Assistendo a Mistero buffo l'attenzione del pubblico non è rivolta alla pur notevolissima perizia tecnica di Fo che serve solo come strumento per trasmettere un determinato messaggio. Le indubbie capacità di Fo, dovute ad un rigoroso tirocinio e ad una continua messa in discussione dei propri mezzi e del rapporto con il pubblico, vengono a volte ostentate con giustificabile compiacimento, ma non sono mai fini a se stesse.

Fo, sbarrando e roteando gli occhi, muovendo ininterrottamente il corpo snodato, riproducendo, senza emissione di voce, risate clamorose, evidenzia i caratteri dei suoi personaggi, deformandoli al massimo. L'impiego delle proprie doti recitative e mimiche rimane

sempre strettamente legato al discorso politico che vuol comunicare agli spettatori.

Oltre alle difficoltà di ordine interpretativo presenti in Mistero buffo, bisogna anche notare il fatto che Fo si esibisce spesso di fronte a migliaia di persone, cui la lontananza dal palcoscenico impedisce di percepire la mimica in tutti i dettagli.

La trasmissione televisiva di Mistero buffo, è risultata, a questo proposito, estremamente positiva. Le telecamere, senz'altro per suggerimento dello stesso Fo, durante gli "a parte" riprendevano, oltre allo attore, l'intera sala, le reazioni degli spettatori cui il discorso era diretto. Quando però Fo passava al l'interpretazione dei brani, l'attenzione era rivolta esclusivamente a lui; la TV evidenziava perfettamente la mimica e, nei momenti di maggiore espressività, rapi di primi piani ne diffondevano l'immagine del volto e soprattutto il sorriso, definito da un critico teatrale "canino".

E' questo uno dei rari casi in cui il mezzo televisivo si dimostra adatto alla trasmissione di un evento teatrale, perlomeno dal punto di vista tecnico, non essendo naturalmente riproducibile quel rapporto che lega Fo agli spettatori materialmente presenti in sala.

Il ritorno di Fo in TV nel '77, oltre ad aver creato quasi uno scandalo nazionale, ha dato luogo a

serrate polemiche fra i critici. Si è discussa la validità di Mistero buffo, la sua connotazione colta o popolare, ma i dibattiti si sono concentrati soprattutto sul rapporto con gli spettatori. Alcuni critici hanno visto in Mistero buffo uno spettacolo destinato ad un pubblico ristretto, in grado di capirne il messaggio e l'operazione culturale in tutte le sue sfumature. I milioni di spettatori televisivi, sempre secondo costoro, hanno apprezzato la trasmissione solo per i suoi lati più polemici e provocatori.

Pur se tale affermazione risulta in parte rispondente alla realtà, la responsabilità non va certo addebitata al solo Fo; lo spettacolo doveva evidentemente essere preceduto da alcune informazioni relative sia all'evoluzione artistica dell'autore che alle sue concezioni politiche e culturali. Comunque, questo è un discorso valido in generale, non solo per Fo. Bisogna inoltre notare che, pur ammettendo che il pubblico non fosse preparato per assistere a Mistero buffo, questa non sarebbe stata una valida ragione per non presentarlo alla televisione.

L'ignoranza dello spettatore medio è sempre rimasta tale anche a causa della mentalità paternalistica dei dirigenti della TV, che hanno diffuso per anni e continuano a diffondere spettacoli di bassissimo livello culturale ed artistico con il pretesto che il

'popolo' non sarebbe in grado di seguire operazioni più elevate.

Mistero buffo, comunque, pur essendo indubbiamente fruibile a vari livelli, a seconda della preparazione culturale di ogni spettatore, trasmette un messaggio di fondo universale, grazie sia alla validità del testo che agli interventi chiarificatori di Fo, che dirigono abilmente l'interpretazione dei vari brani.

L'indiscutibile successo di pubblico ottenuto non solo dal Mistero buffo televisivo, ma anche dagli spettacoli portati, nel corso di nove anni, in varie città d'Italia, pone alcuni interrogativi sulle motivazioni di tale riuscita.

Mistero buffo, infatti, risulta completamente diverso dalle rappresentazioni cui gli spettatori sono abituati.

In Italia l'arte del mimo, se si escludono gli spettacoli di cabaret, è scarsamente diffusa. I cabaret, inoltre, sono frequentati da un pubblico piuttosto ristretto, per motivi sia pratici, come la limitata capienza dei locali, che culturali, dal momento che si tratta di spettacoli che richiedono uno sforzo interpretativo e presuppongono determinate basi conoscitive.

La televisione trasmette spesso esibizioni di imitatori, come Noschese, che assumono l'identità di per-

sonaggi celebri adottandone la voce, l'aspetto e le componenti più caratteristiche della gestualità, accentuando a scopo satirico oltre che per un più immediato riconoscimento da parte del pubblico.

Nello spettacolo di Fo, invece, la stessa immagine connota personaggi diversi. Il cambiamento di ruolo, come nelle rappresentazioni giullaresche, è sottolineato esclusivamente da spostamenti del corpo o del solo busto, accompagnati dall'adozione di un diverso tipo di mimica.

Scelte teatrali profondamente innovative, come quelle di Fo, dovrebbero rendere Mistero buffo difficilmente comprensibile ad un pubblico di massa; in realtà gli spettatori, ancor oggi, affollano le sale, gli stadi, le piazze per assistervi, e riescono a seguire il discorso dell'autore. I testi che richiedono un maggiore sforzo interpretativo, soprattutto quelli in 'grammelot', vengono ampiamente spiegati nel discorso introduttivo; Fo, inoltre, interrompe spesso la recitazione con i già citati "a parte" per spiegare ulteriormente, oltre che per commentare, l'azione che si sta svolgendo.

Anche la lingua usata in Mistero buffo è resa maggiormente comprensibile con la commistione di vocaboli appartenenti a vari dialetti ed il sapiente uso di sinonimi, oltre che di termini onomatopeici.

Chiarito quindi il significato del testo, il suo messaggio, l'attenzione del pubblico non si esaurisce. In molti 'pezzi' di Mistero buffo si nota l'appartenenza di Fo a quella tradizione di grandi attori italiani che comprende i vari Zacconi, Petrolini, De Filippo. Tutto lo spettacolo è, infatti, incentrato sulla figura dell'attore; l'abilità sia mimica che vocale di Fo in alcune occasioni giunge ad ipnotizzare il pubblico, che viene avvinto dai suoi rapidi movimenti e dall'inarrestabile flusso sonoro del 'grammelot'.

Mistero buffo risulta la rappresentazione più riuscita proprio perché in essa Fo riesce ad esprimersi compiutamente sia come autore che come attore, esplicitando a livello testuale il proprio intento politico e culturale ed adottando contemporaneamente la chiave interpretativa che gli è più congeniale.

I critici, trascurando, a torto, i testi di Mistero buffo, si sono maggiormente soffermati sulla recitazione, da tutti ritenuta l'elemento fondamentale dello spettacolo. Non mancano momenti, nel corso della rappresentazione, in cui l'attore alla ricerca del consenso del pubblico prevale sull'uomo politico, spinge al massimo le proprie capacità comiche e sfrutta gli spunti offertigli dal testo per esibirsi in apprezzati virtuosismi; Fo, tuttavia, a posteriori, nega questi aspetti

della propria attività, riconoscendone e sottolineando ne solo la matrice ideologica.

"Le mie risorse personali di comico riesco ad esprimerle perché credo nella funzione giullaresca del mestiere di comico... E' sentire di dover armare tutti i poveri cristi del mondo di rabbia ribelle, è questo che stimola il comico di oggi a farsi giullare, che gli fa guizzare la lingua in bocca e muovere il cervello e le gambe andare da sole, e lo costringe ad andare in piazza a chiamare la gente perché 'faccia satira' con lui."

(E. ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo, intervista, Cosenza, Lerici, 1977, pag.140)

La buona riuscita di Mistero buffo è dovuta, in conclusione, non tanto alla maggiore o minore originalità delle singole componenti, dalla recitazione, alla soluzione scenica, alla scelta dei brani, quanto alla capacità da parte di Fo di fonderle in un unico, coerente discorso politico. L'autore utilizza elementi di altre forme spettacolari, come il cabaret, mescolando la sua personale interpretazione dello straniamento brechtiano con le tecniche dei comici dell'Arte e riuscendo, grazie soprattutto ai frequenti "a parte", a collegare i vari testi, mantenendo viva, per tre ore o più, l'attenzione del pubblico con la sua sola presenza sul palcoscenico spoglio.

B I B L I O G R A F I A

Testi storici

AAVV, L'Italia contemporanea (1945-1975), Torino, Einaudi, 1976.

LEGNANI Massimo, Profilo politico dell'Italia repubblicana (1948-1974), Napoli, Morano, 1974.

TEODORI Massimo, Storia delle nuove sinistre in Europa (1956-1976), Bologna, Il Mulino, 1976.

Saggi e studi sul teatro

a) testi di carattere generale

CHIAROMONTE Nicola, Scritti sul teatro, Torino, Einaudi, 1976.

IACOBBI Ruggero, Guida per lo spettatore di teatro, Messina-Firenze, D'Anna, 1973.

POLI, Gianni, Contenuti e tecniche del teatro contemporaneo, Messina-Firenze, D'Anna, 1974.

b) testi su argomenti particolari

AAVV, Socialismo e teatro, Bari, Dedalo Libri, 1971.

- BOGATIREV, Semiotica del teatro popolare, in AAVV, Ricerche semiotiche, a cura di Jurij Lotman e Boris A. Uspenskij, Torino, Einaudi, 1973.
- CALENDOLI Giovanni, L'attore. Storia di un'arte, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959.
- CASTRI Massimo, Per un teatro politico, Torino, Einaudi, 1973.
- DE CHIARA Ghigo, Ettore Petrolini, San Casciano, Cappelli, 1959.
- DI STEFANO Carlo, La censura teatrale in Italia, Bologna, Cappelli, 1964.
- GRABHER Carlo, Ruzzante, Milano, Principato, 1953.
- LAZZARI Arturo, L'età di Brecht, Milano, Rizzoli, 1977.
- MAZZUCCO Roberto, L'avventura del cabaret, Cosenza, Lerici, 1976.
- MEJERCHOL'D Vsevolod E., L'Ottobre teatrale 1918-1939, Milano, Feltrinelli, 1977.
- PANDOLFI Vito, La Commedia dell'Arte, Firenze, Ed. Sansoni Antiquariato, 1957.
- QUADRI Franco, Il teatro di regime, Milano, Mazzotta, 1976.
- QUADRI Franco, L'avanguardia teatrale in Italia, Torino, Einaudi, 1977.
- RASI Luigi, I comici italiani, Firenze, Bocca, 1897, vol.I.
- RIPELLINO Angelo Maria, Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia, Torino, Einaudi, 1959.

RIPELLINO Angelo Maria, Il trucco e l'anima, Torino, Einaudi, 1965.

SEGRE Cesare, Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana, in Lingua, stile e società, Milano, Feltrinelli, 1974, ed. 2^a.

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, Roma, Ed. Le Maschere, 1954-1962 (Avanspettacolo-Barrault, Jean Louis-Commedia dell'Arte -Giulleria-Marceau, Marcel-Maschere-Mimo-Pantomima-Petrolini, Ettore-Rivista-Rivista da camera).

STREHLER Giorgio, Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati, attuati, Milano, Feltrinelli, 1974.

c) testi sul teatro medievale

CHAMBERS E.K., Medioeval Stage, Oxford, 1903.

COHEN Gustave, Le théâtre en France au Moyen Age, Paris, Les Editions Rieder, 1938.

COHEN Gustave, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age, Paris, Librairie Honoré Champion, 1951.

CONTINI Gianfranco, Il teatro religioso nel medioevo fuori d'Italia, Milano, Bompiani, 1949.

CONTINI Gianfranco, Poeti del Duecento, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

D'ANCONA Alessandro, Le origini del teatro italiano, Torino, Loescher, 1891.

- DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo, Le origini della poesia drammatica italiana, Bologna, Zanichelli, 1924.
- DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo, Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, Firenze, Le Monnier, 1967.
- FARAL Edmond, Les jongleurs en France au Moyen Age, Paris, Librairie Honoré Champion, 1964.
- GALANTE GARRONE Virginia, L'apparato scenico del dramma sacro in Italia, Torino, Rosenberg e Sellier, 1935.
- LEVI Ezio, L'ultimo re dei giullari, in "Studi medievali", nuova serie, Torino, Loescher.
- MONTEVERDI Angelo, Letteratura italiana dei primi secoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- PAGLIARO Antonino, Poesia popolare e poesia giullaresca, Bari, Laterza, 1958.
- SICILIANO Italo, Il teatro medievale francese, Venezia, Montuoro, 1944.
- TOSCHI Paolo, Le origini del teatro italiano, Torino, Boringhieri, 1967.
- VISCARDI Antonio, Le origini della tradizione letteraria italiana, Roma, Studium, 1959.

e) scritti teorici o testi di autori teatrali

- ADAMOV Arthur, Paolo Paoli, Torino, Einaudi, 1961.
- BRECHT Bertolt, Il signor Puntila e il suo servo Matti, Torino, Einaudi, 1977.
- BRECHT Bertolt, L'opera da tre soldi, Santa Giovanna

dei Macelli, L'eccezione e la regola, Madre Courage e i suoi figli, in I capolavori di Brecht, Torino, Einaudi, 1963, ed.4^a.

BRECHT Bertolt, Scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1975, ed.2^a.

IONESCO Eugène, Note e contronote, Torino, Einaudi, 1965.

MAJAKOVSKIJ Vladimir, Opere, Editori Riuniti, 1958.

TEATRO POLITICO DELL'ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA, Compagni senza censura, Milano, Mazzotta, 1970.

TEATRO POLITICO DI NUOVA SCENA, La parola nel pugno, Rimini, Guaraldi, 1972.

Testi o riviste sulla cultura popolare

BOSIO Gianni, L'intellettuale rovesciato, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975.

CLEMENTE Pietro, M.Luisa MEONI, Massimo SQUILLACCIOTTI, Il dibattito sul folklore in Italia, Milano, Edizioni di Cultura Popolare, 1976.

GRAMSCI Antonio, Letteratura e vita nazionale, Editori Riuniti, 1975.

"La musica popolare", Milano, Edizioni di Cultura Popolare, Anno I, inverno 1976 ed estate 1977.

LOMBARDI SATRIANI Luigi M., Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna, Rimini, Guaraldi,

di, 1974.

MORTEO G.R., Il teatro popolare in Francia, San Cascia
no, Cappelli, 1960.

"Il Nuovo Canzoniere italiano", a cura di Roberto Leydi
in collaborazione con Fausto Amodei, Cesare Ber-
mani e Michele L. Straniero, Milano, Edizioni A-
vanti!, luglio 1962, gennaio 1963, settembre 1963,
aprile 1964, febbraio 1965.

STOPPATO Lorenzo, La commedia popolare in Italia, Pado-
va, Draghi, 1887.

Gli spettacoli di Dario Fo

1953 Il dito nell'occhio. Autori Durano, Fo, Parenti.

Debutto: Milano, Piccolo Teatro, giugno 1953. Te-
sto in corso di pubblicazione presso Bertani, Ve-
rona.

1954 I sani da legare. Autori Durano, Fo e Parenti. De

butto: Milano, Piccolo Teatro, giugno 1954. Testo
in corso di pubblicazione presso Bertani, Verona.

1958 Ladri, manichini e donne nude

- L'uomo nudo e l'uomo in frack
- I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano
- Gli imbianchini non hanno ricordi
- Non tutti i ladri vengono per nuocere

Autore Dario Fo. Debutto: Milano, Piccolo Teatro,

giugno 1958. Testi in Teatro comico di Dario Fo, Milano, Garzanti, 1962.

1958 Comica finale

- Quando sarai povero, sarai re
- La Marcolfa
- Un morto da vendere
- I tre bravi

Autore Dario Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Torino, Teatro Stabile, autunno 1958. Testi in Teatro comico di Dario Fo, Milano, Garzanti, 1962.

1959 Gli arcangeli non giocano a flipper. Autore D. Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro Odeon, settembre 1959. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974, vol.I.

1960 Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri. Autore D.Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro Odeon, settembre 1960. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974, vol.I.

1961 Chi ruba un piede è fortunato in amore. Autore D. Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro Odeon, settembre 1961. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974, vol.I.

1963 Isabella, tre caravelle e un cacciaballe. Autore D. Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro Odeon, settembre 1963. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974, vol.II.

- 1964 Settimo: ruba un po' meno. Autore D.Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro Odeon, settembre 1964. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974, vol.II.
- 1965 La colpa è sempre del diavolo. Autore D. Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro Odeon, settembre 1965. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974, vol.II.
- 1967 La signora è da buttare. Autore D. Fo. Compagnia Fo-Rame. Debutto: Milano, Teatro di via Manzoni, settembre 1967. Testo: D.Fo, La signora è da buttare, Torino, Einaudi, 1976.
- 1967 Ci ragiono e canto. Gruppo Il Nuovo Canzoniere Italiano. Testo: Ci ragiono e canto, Verona, Bertani, 1972. Testo e musiche in "Dischi del Sole", DS 119/21.
- 1968 Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi. Autore D. Fo. Compagnia Nuova Scena. Debutto: Milano, Camera del Lavoro, ottobre 1968. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1975.
- 1969 L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone. Autore D. Fo. Compagnia Nuova Scena. Debutto: Genova Porto, novembre 1969. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1975 e in Compagni senza censura, a cura dell'As-

sociazione Nuova Scena, Milano, Mazzotta, 1970, vol.I.

1969 Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso.

Autore D. Fo. Compagnia Nuova Scena. Debutto: Genova, Teatro della Gioventù, novembre 1969. Testo in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1975 e in Compagni senza censura, a cura dell'Associazione Nuova Scena, Milano, Mazzotta, 1970, vol.I.

1969 Ci ragiono e canto n.2. Compagnia Nuova Scena. Debutto: Milano, Camera del Lavoro, aprile 1969. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1972. Testo e musiche in Ci ragiono e canto, LP, La Comune, LC 5 e 6.

1969 Mistero buffo. Autore D. Fo. Debutto: Cusano Milanino, Casa del Popolo, ottobre 1969. Testo pubblicato da Bertani, Verona, nel 1973; in edizione a cura di Franca Rame, con traduzione in francese, nel 1974; in edizione ampliata con i testi televisivi nel 1977. Il testo è presente anche in Compagni senza censura, a cura dell'Associazione Nuova Scena, Milano, Mazzotta, 1970, vol.I, e, parzialmente, in Il teatro politico di Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1977.

1970 Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente. Autore D. Fo. Collettivo Teatrale La Comune. Debutto: Milano, Capannone di

via Colletta, ottobre 1970. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1970 e in Compagni senza censura, a cura del Collettivo Teatrale La Comune, Milano, Mazzotta, 1972, vol.II.

- 1970 Morte accidentale di un anarchico. Autore D. Fo. Collettivo Teatrale La Comune. Debutto: Milano, Capannone di via Colletta, dicembre 1970. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1970 e in Compagni senza censura, a cura del Collettivo La Comune, Milano, Mazzotta, 1972, vol.II.
- 1971 Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?. Autore D. Fo. Collettivo Teatrale La Comune. Debutto: Varese Belforte, Casa del Popolo, marzo 1971. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1971 e in Compagni senza censura, a cura del Collettivo Teatrale La Comune, Milano, Mazzotta, 1972, vol.II.
- 1971 Morte e resurrezione di un pupazzo. Autore D. Fo. Collettivo Teatrale La Comune. Debutto: Milano, Capannone di via Colletta, dicembre 1971. Testo pubblicato da Sapere, Milano, 1972 e in Compagni senza censura, a cura del Collettivo Teatrale La Comune, Milano, Mazzotta, 1972, vol.II.
- 1972 Fedayn. La lotta del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni. Autore D. Fo. Collettivo La Comune. Debutto: Milano, Capannone di

- via Colletta, gennaio 1972. Testo pubblicato da Sa
pere, Milano, 1972 e in Compagni senza censura, a
cura del Collettivo La Comune, Milano, Mazzotta,
1972, vol.II.
- 1972 Ordine per Dio.ooo.ooo.ooo. Autore D. Fo. Collettivo
La Comune. Debutto: Milano, Capannone di via
Colletta, ottobre 1972. Testo pubblicato da Berta
ni, Verona, 1972.
- 1972 Pum! Pum! Chi è ? La polizia! Autore D. Fo. Collettivo
La Comune. Debutto: Roma, Circolo La Comune,
dicembre 1972. Testo pubblicato da Bertani, Verona,
1973.
- 1973 Guerra di popolo in Cile. Autore D. Fo. Collettivo
Teatrale La Comune. Debutto: Bolzano, Palazzetto
dello Sport, ottobre 1973. Testo pubblicato da Ber
tani, Verona, 1973.
- 1973 Ci ragiono e canto n.3. Collettivo Teatrale La Co-
mune. Debutto: Genova, Teatro della Gioventù, feb-
braio 1973. Testo pubblicato da Bertani, Verona,
1973. Testi e musiche in Ci ragiono e canto, LP,
La Comune, LC 12 e 13.
- 1974 Non si paga, non si paga! Autore D. Fo. Collettivo
La Comune. Debutto: Milano, Palazzina Liberty, otto-
bre 1974. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1974.
- 1975 Il Fanfani rapito. Autore D. Fo. Collettivo La Co-
mune. Debutto: Milano, Palazzina Liberty,

1975. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1975.

1976 La marijuana della mamma è la più bella. Autore D. Fo. Collettivo La Comune. Debutto: Milano, Palazzina Liberty, marzo 1976. Testo pubblicato da Bertani, Verona, 1976.

Testi critici o articoli su Dario Fo.

ARGENZIANO Bruno, Dario Fo paragonato a Chaplin, in "Sipario", gennaio 1963.

ARTESE Erminia, Dario Fo parla di Dario Fo, Cosenza, Letterici, 1977.

BINNI Lanfranco, Attento te!, Verona, Bertani, 1975.

BINNI Lanfranco, Dario Fo, in "Il Castoro", Firenze, La Nuova Italia, 1977.

BRUSATI Carlo, Dario Fo. Politica, provocazione, arte, appendice n.4 del periodico "Il quaderno del Sale", Milano, CUMI, 1977.

CAPRIOLO Ettore, recensione a La signora è da buttare, in "Sipario", ottobre 1967.

CAPRIOLO Ettore, Dario Fo e il nuovo impegno, in "Sipario", dicembre 1969.

CHESNEAU Jean, La censura fallita, in Il teatro politico di Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1977.

DE CHIARA Ghigo, recensione a Gli arcangeli non giocano a flipper, in "Sipario", settembre 1959.

GROSSI Giorgio, Nuova Scena; il teatro della cultura, in "Sipario", febbraio 1970.

GUGLIELMINO G.M., recensione a Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?, in "Sipario", maggio 1971.

LANOCIRA Arturo, Liberazione di Milano e ritorno di Dario Fo, in "Il Giornale", 23 aprile 1977.

"La Repubblica", Sono tornato in TV, ma per quanto tempo?, intervista a cura della redazione romana, 25 aprile 1977.

LAUDADIO Felice, Un clownesco Attila, in "L'Unità", 24 aprile 1977.

LAZZARI Arturo, recensioni a Settimo: ruba un po' meno, La signora è da buttare, Mistero buffo, in L'età di Brecht, Milano, Rizzoli, 1977.

MAZZUCCO Roberto, op. cit.

MONTICELLI Roberto de, Il Medioevo inventato da Dario Fo, in "Corriere della Sera", 23 aprile 1977.

MOSCATI Italo, Teatro e politica, in "Sipario", febbraio 1969.

MOSCATI Italo, La libertà di consenso, in "Sipario", dicembre 1969.

PANDOLFI Vito, recensioni a Il dito nell'occhio, Gli arcangeli non giocano a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, Isabella, due cara-

velle e un cacciaballe, in Storia universale del teatro drammatico, Torino, UTET, 1964.

PUPPA Paolo, Tutti insieme! Tutti uniti! Ma scusa, quello non è Dario Fo?, in "L'erba voglio", aprile 1972.

QUADRI Franco, introduzione a Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1976, ed. 3^a.

RAME Franca, introduzione a Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1975.

REBORA Roberto, recensione a Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, in "Sipario", ottobre 1961.

REBORA Roberto, recensione a Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, in "Sipario", ottobre 1963.

REBORA Roberto, recensione a Settimo: ruba un po' meno, in "Sipario", ottobre 1964.

REBORA Roberto, recensione a La colpa è sempre del diavolo, in "Sipario", ottobre 1965.

"Sipario", numero speciale sul cabaret (comprende anche dichiarazioni dello stesso Fo), dicembre 1963.

"Sipario", numero speciale, Rapporto sull'attore, dicembre 1965.

VALENTINI Chiara, Il Fanfani rapito, in "Panorama", 12 giugno 1975.

VALENTINI Chiara, La storia di Dario Fo, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1977.

VALENTINI Chiara, Con rispetto parlando, polemica fra Dario Fo e Fortebraccio, in "Panorama", 9 agosto

1977.

VALENTINI Chiara, Torno e spacco tutto, intervista con
Dario Fo, in "Panorama", 15 marzo 1977.

VEGLIANI Franco, Dario Fo teatralmente compromesso, in
"Sipario", settembre 1964.

VERCELLONI Isa, Radiografia di uno show, in "Sipario",
novembre 1962.

VIOLA Sandro, Sequestro di un attore, in "La Repubblica",
26 aprile 1977.

I N D I C E

Capitolo I

DAL CABARET AL TEATRO POLITICO pag.1

Capitolo II

L'ESPERIENZA CON L'ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA pag.25

Capitolo III

VERSO UN TEATRO POLITICO E POPOLARE pag.41

Capitolo IV

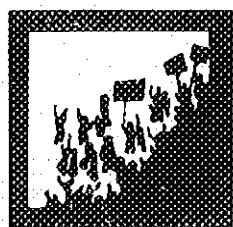
MISTERO BUFFO pag.74

TEATRO DELL'ANCIFAP - Piazzale Valmaura 3

Filovie: 10 - 19 - 20 - 21 - 22

Giovedì 19 febbraio - ore 20

L'ARCI e



NUOVA
SCENA

presentano

MISTERO BUFFO

giullarata popolare in lingua padana del '400

di **DARIO FO**

INGR

Le
si pos

Coordinatore
Piazz

Circolo "Largo

Circolo "

Circolo I

La Capp

Circolo "

ETLI-CG

Circolo I

da