Dipartimento di Italianistica e Spettacolo
Sezione di Spettacolo

Università degli Studi di Roma
La Sapienza

Piazzale Aldo Moro 5. 00185 ROMA
tel. 06/49914118,49914113 fax 06/4456784
e-mail: <disp@axrma.uniroma1.ita> http://www_disp.let.uniroma1.it

Relazione sulla tesi di dottorato *in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo* (X ciclo), di

Maria Teresa Pizza:

AL LAVORO CON DARIO FO E FRANCA RAME. GENESI E COMPOSIZIONE DELL'OPERA TEATRALE

Il nucleo problematico della tesi è l'analisi del processo di composizione dell'opera teatrale di Dario Fo e Franca Rame. Nel biennio 1996-1998 la dottoranda ha svolto la ricerca sul campo, lavorando a stretto contatto con Fo e Rame. Ha potuto così osservare direttamente i due artisti in tutte le fasi del processo creativo: concepimento dell'idea, ricerche drammaturgiche, seminari, conferenze, didattica teatrale, fino all'allestimento degli spettacoli anch'essi esaminati e studiati nel corso delle diverse fasi di composizione: la scrittura, le prove aperte, la trasformazione e la fissazione del testo.

La dottoranda ha elaborato una rigorosa metodologia basata sulla osservazione e partecipzione, sull'uso delle tecniche audiovisive, sulla ricerca bibliografica e d'archivio. Accanto al diario di ricerca e alle fonti orali, raccolte e classificate in audiocassette, la dottoranda ha prodotto un'ampia documentazione audiovisiva attualmente depositata presso il Centro Teatro Ateneo (C.T.A.) della Università di Roma "La Sapienza". Ha svolto inoltre ricerche nell'archivio della Compagnia Teatrale Fo-Rame (C.T.F.R.), della biblioteca Ferrante, Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, e nelle videoteche di diverse Università italiane, a partire da quella del C.T.A.

La ricerca si compone di sei capitoli preceduti da una introduzione in cui, oltre a indicare gli obiettivi e il nucleo problematico della tesi, si dà conto della metodologia di ricerca e si riflette sullo statuto documentario delle diverse fonti.

I primi due capitoli sono dedicati all'analisi del lavoro quotidiano di Dario Fo e Franca Rame, attraverso l'osservazione delle loro tecniche di scrittura e di elaborazione del progetto teatrale. Si focalizza la divisione dei ruoli in quella che viene definita "la macchina teatrale" Fo-Rame. Nel secondo capitolo, in particolare, sulla base di una minuta osservazione di un seminario condotto da Fo, vengono messe in luce le linee fondamentali della poetica e della pratica teatrale di Dario Fo: dalla "inscindibilità" dell'arte teatrale, alle problematiche dell'arte dell'attore e della regia, dai tempi comici all'improvvisazione, dalle tecniche del racconto alla lingua di scena: i dialetti e il "grammelot". L'osservazione e l'analisi del seminario come spettacolo, consentono di cogliere la complessità metateatrale del discorso didattico dell'artista.

Queste tematiche vengono poi analizzate nei capitoli successivi, dedicati all'analisi della composizione: dalle prove aperte agli spettacoli prodotti dal 1996 al 1998: *La Bibbia dei villani*

Dipartimento di Italianistica e Spettacolo
Sezione di Spettacolo

Università degli Studi di Roma
La Sapienza

Piazzale Aldo Moro 5. 00185 ROMA
tel. 06/49914118,49914113 fax 06/4456784
e-mail: <disp@axrma.uniroma1.ita> http://www_disp.let.uniroma1.it

(1996); *Il diavolo con le zinne* (1997); la *Lettura* del Nobel (1997); *Marino libero, Marino è innocente!* (1998). L'analisi dello spettacolo diventa uno strumento per evidenziare i diversi momenti della "esperienza totale" del teatro che caratterizza il lavoro di Dario Fo e Franca Rame. Vengono prese in esame: le tecniche di ricerca drammaturgica, il processo di costruzione dei monologhi, il metodo iconografico e di scrittura (esemplificato nelle illustrazioni inserite nella tesi), le tecniche della regia, il lavoro sugli attori.

La diversità di genere delle opere prese in esame, consente alla dottoranda di trattare la ridefinizione della figura dell'attore, centrale nel teatro di Fo-Rame, e di evidenziare la nozione di "inscindibilità": l'arte teatrale appare non frammentabile in diverse tecniche e discipline, ma è considerata dai Fo come una "totalità".

La tesi è corredata di due interessanti appendici. La prima appendice, al capitolo IV, è dedicata alla schedatura della documentazione videografica, realizzata dalla dottoranda, delle prove per lo spettacolo *Il diavolo con le zinne*, e comprende due interviste a Franca Rame e Dario Fo sull'uso del documento audiovisivo nel processo di composizione. La seconda appendice, conclusiva, raccoglie la versione integrale iconografica della *Lettura* del Nobel, tuttora inedita.

In conclusione: La tesi appare solida nella sua base documentaria, attenta e aggiornata sul piano teorico. Si tratta di un lavoro pienamente originale che mostra come la costruzione di uno spettacolo, la composizione di un testo siano aspetti inseparabili di un unico processo la cui sorgente è il "corpo-mente" di una figura così complessa di attore-autore.

Il coordinatore
(Ferruccio Marotti)

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA

"LA SAPIENZA"

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA
IN
STORIA TEORIA E TECNICA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO
X CICLO

Maria Teresa Pizza

Al Lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e Composizione dell'Opera Teatrale

RELATORE
CH.MO PROF.
FERRUCCIO MAROTTI

ANNO ACCADEMICO 1997-1998

Indice

INTRODUZIONE

1. Una nuova ricerca sul teatro di Dario Fo e Franca Rame 1
2. Teatro e vita quotidiana: il diario di lavoro 2
3. Dalla vita alla scena: corpo dell'artista ed esperienza totale del teatro 6

I. AL LAVORO CON DARIO E FRANCA

1. A Milano dai Fo: il "grande falsario" 10
2. La casa-laboratorio di Sala di Cesenatico 22
3. Franca Rame: la sapienza del teatro 26

II. IL MAESTRO: TRE GIORNATE ALL'ACCADEMIA PAOLO GRASSI

1. L'inscindibilità dell'arte teatrale 39
2. L'arte dell'attore: ascolto, azioni fisiche e racconto 43
3. L'improvvisazione come azione motivata 46
4. I tempi comici 51
5. Tecniche del racconto: sintesi e situazione 54
6. La lingua di scena: dialetti e grammelot 57
7. Testo teatrale e realtà storica 60

III. LE SCRITTURE DELLO SPETTACOLO: *LA BIBBIA DEI VILLANI*

1. *Joditta e Aloferne*: un inedito "poer nano" 65
2. La ricerca drammaturgica: dalla Bibbia ufficiale alla Bibbia dei poveri 76
   2.1. Genesi di un monologo: il volo del maiale 80
   2.2. La costruzione del prologo e della struttura drammaturgica 87
3. La ricerca iconografica 92
4. La scrittura dei dialetti 107
5. La riscrittura: *I baccelli* 114
6. Dalla pagina alla scena: la trasformazione dei dialetti nel brano *La presunzione del maiale* 127
7. Indagini di repertorio 142
8. Scene di prova: il teatro e il suo spazio 146
9. La realizzazione di un vecchio progetto: *La cantata dei pastori* 154

IV. DALLA REGIA DELLA COMMEDIA ALLA COMPOSIZIONE DELL'OPERA: *IL DIAVOLO CON LE ZINNE*

1. Un "finto" Cinquecento: la commedia dialettale 162
2. Stesure del testo e realizzazione scenica 166
3. Attori e tecnici: le pause 171

4. Metrica gestuale e partitura ritmica: canzoni, musiche e luci 174
5. Prove generali: regista e attori 178
6. Dal quadro alla scena: bozzetti e disegni per la regia 187
7. I Atto: un prologo a sorpresa 192
7.1. L'antefatto 198
7.2. Tentazioni e minacce 201
7.3 L'intrigo 210
8. II Atto: cambio a vista 215
8.1. Complotti 219
8.2 Ruoli capovolti 221
8.3. Condanne 223
9. Testo e "fuori testo": un copione mai definitivo 226

APPENDICE AL CAPITOLO IV

1. Schede di documentazione videografica delle prove per la messa in scena del *Diavolo con le zinne* 232
2. Il documento videografico: intervista a Franca Rame e Dario Fo 248

V. LA VITTORIA DEL FABULATORE: IL MONOLOGO ALLA CORTE DEL NOBEL

1. Il mondo in casa 251
2. Un impegno sociale globale 257
3. Preparazione alla Lettura del Nobel: i disegni 261
4. La settimana di Stoccolma 266
5. La "Lettura" del Nobel 271
6. Nuovi impegni 275
7. Mostra multimediale 276
8. Dario Fo e il teatro nelle scuole 278

VI. L'INCHIESTA SUL CASO SOFRI: *MARINO LIBERO, MARINO È INNOCENTE!*

1. Il metodo dell'inchiesta e la scrittura lineare 280
2. La rappresentazione dell'inchiesta 292

BIBLIOGRAFIA

I Dario Fo e il suo metodo di lavoro 298
II La Bibbia dei villani 311
III Il diavolo con le zinne 311
IV Il Nobel 313
V Fo e il caso Sofri 326

APPENDICE:
IL DISCORSO ILLUSTRATO DEL NOBEL 329

INTRODUZIONE

1. Una nuova ricerca sul teatro di Dario Fo e Franca Rame

Il presente lavoro dà conto dei risultati di una ricerca sul teatro di Dario Fo e Franca Rame, condotta dal 1996 al 1998 ed è centrato in maniera sostanziale sulla ricerca sul campo condotta a stretto contatto con Fo e Rame, convivendo, in pratica quotidianamente, con i due artisti per lunghi periodi di tempo. Da giugno a ottobre 1996 e da maggio a dicembre 1997, ho avuto infatti modo di svolgere l'attività di collaboratrice alle ricerche drammaturgiche con Dario Fo e Franca Rame. Ho avuto così non soltanto l'opportunità di lavorare a fianco dei due artisti, ma anche di poter utilizzare la mia presenza in casa Fo come una occasione di osservazione ravvicinata del loro lavoro. Potevo assistere e partecipare direttamente al processo creativo, dal concepimento dell'idea alle ricerche drammaturgiche, fino all'allestimento degli spettacoli in tutte le fasi: la scrittura, le prove aperte, la trasformazione e fissazione, mai definitiva, del testo. Di fatto la mia posizione è stata, per lunghi mesi, quella di una osservatrice interna al contesto da osservare, quasi un "etnografa" in continuo rapporto intersoggettivo e collaborativo con gli artisti di cui intendevo studiare la pratica teatrale. Ho vissuto a casa Fo partecipando a ogni momento della loro giornata. Ho quindi fin dal primo momento tenuto un diario di lavoro quotidiano nel quale ho registrato tutti gli eventi legati alla mia attività e in generale alla mia permanenza a casa Fo-Rame. Concepito all'inizio come uno strumento di annotazione personale, il diario si è poi rivelato fondamentale non solo nel corso della ricerca, ma anche ai fini della

successiva elaborazione e presentazione scientifica dei materiali raccolti. In questo lavoro, l'analisi degli spettacoli, come quella dei documenti audiovisivi e delle fonti scritte, è stata quindi preceduta e accompagnata dalla scrittura del diario. Ritengo pertanto utile in questa introduzione evidenziare gli obiettivi fondamentali che la forma diaristica mi ha consentito di perseguire, e chiarire la potenzialità scientifica di questa tecnica metodologica[1].

2. Teatro e vita quotidiana: il diario di lavoro

La dimensione della vita quotidiana ha una rilevante importanza in questa ricerca. Come avevo già notato in occasione del mio primo incontro con Fo nel 1989, ormai dieci anni fa, nel raccontare di sé Fo rimane un fabulatore. "Il suo dialogare nelle interviste", scrivevo allora, "non era molto distante dal suo fabulare (...) la sua gestualità evocatrice nel raccontare le proprie esperienze, la ricostruzione attraverso la memoria e la parola, e i gesti che utilizzava non erano diversi da quelli del Fo in scena; a testimoniare di se stesso era un attore che non sembrava fare alcuna differenza tra il teatro e la vita"[2]. Intendevo così comunicare la mia percezione immediata della complessità di questa figura di attore-autore fin dal primo incontro. Ma tale intuizione dava allora luogo unicamente a una considerazione a margine dell'analisi storico-teatrale. Il tentativo attuale, invece, vuole essere quello di trasformare tale intuizione in principio euristico, che alimenti l'analisi e l'interpretazione dell'arte teatrale di Fo. Per questo un altro aspetto di approfondimento di questa ricerca è l'attenzione alla figura di Franca Rame, fondamentale non solo come prima attrice e manager del teatro di Fo, ma centrale nel processo di genesi e scrittura delle opere teatrali.

---

[1] Un esempio del valore descrittivo e interpretativo del diario di lavoro mi è stato offerto da Eugenio Allegri, che ringrazio per avermi permesso di studiare il suo quaderno di lavoro con Fo: cfr. Allegri, 1981-1982, [I]. Un esempio analogo è il diario della collaboratrice di Federico Fellini, Sonia Schoonejans: cfr. Schoonejans, 1980, [I]. Infine, sulla funzione del diario nel processo creativo in letteratura e nell'arte teatrale cfr. celebri volumi del *Diario di lavoro* di Bertolt Brecht: cfr. Brecht 1976, [I]. (Il numero tra parentesi quadra si riferisce alla sezione della bibliografia).

[2] Pizza, 1996a, [I], p. 23.

In sostanza il programma di questo lavoro parte dal tentativo di cogliere le motivazioni che sono alla base della genesi dell'opera teatrale. Ora, poiché tali motivazioni appaiono sostanzialmente incorporate, incarnate cioè nella stessa dimensione corporea dell'attore-autore[3], esse sono dunque osservabili non solo nel testo e sulla scena, né esclusivamente nel processo di composizione, ma anche nell'ordinario svolgimento della vita quotidiana, occupata in gran parte dalla divisione del lavoro o dal lavoro comune di Dario e Franca. A fronte di una simile esigenza di ricerca, il diario diventava centrale. E non solo su un piano esclusivamente tecnico. In genere i diari di lavoro definiscono una zona dell'esperienza personale del ricercatore che resta spesso estranea all'analisi e all'interpretazione e, soprattutto, viene esclusa dalla descrizione dei risultati della ricerca. Il mio scopo invece è utilizzare il diario per approfondire l'analisi e l'interpretazione e anche per rappresentarne i risultati in sede di stesura definitiva. L'osservazione dell'"organismo" Fo-Rame in azione nel quotidiano, nel lavoro creativo sulla scena di prova o di spettacolo, può quindi essere mirata a chiarire quei legami che collegano le scelte artistiche alla scena domestica quotidiana; a evidenziare gli elementi caratterizzanti la metodologia di lavoro o meglio di funzionamento di quella vera e propria "macchina teatrale" Fo-Rame.

Se si intende ad esempio descrivere i passaggi di ciascuna sequenza di ricerca occorrerà utilizzare la forma diaristica, non solo come scelta retorica, ma come modalità analitico-descrittiva che può dare conto, a partire dalla *occasione* quotidiana e dalla descrizione concreta del singolo esempio, delle modalità attraverso le quali si innesca ed è messo in opera il processo creativo che conduce all'opera teatrale. E' per questo che, nel corso del lavoro, si terrà conto dello spazio casalingo, poiché questo costituisce il primo laboratorio in cui Fo e Rame

[3] Sulla dimensione corporea dell'arte teatrale la bibliografia è molto vasta. Si veda tra gli altri il classico Artaud 1972, [I]; sul corpo comico e lo spazio cfr. Celati, 1976, [I]; Artioli 1978, [I] su Artaud; Giacché, 1997, [I] su Carmelo Bene; De Marinis, 1997 [I]. Sul corpo attoriale di Dario Fo cfr. Guinot e Ribes, 1968; [I]; Brunella, 1982 (a cura di) [I]; Fo, 1987 [I]; Mancini, 1984, [I]; Pizza, 1996a, [I].

progettano, e avviano la composizione dei loro lavori. Si noterà dunque la importanza dell'articolazione degli spazi domestici e, più in generale, dell'ambiente attraversato e strutturato dagli artisti (il laboratorio, la cucina, il salotto, il giardino, il circondario, le campagne, le camere da letto, l'albergo, la biblioteca, le librerie, i teatri ecc.), in cui si dispiega un *continuum* della esperienza creativa. L'importanza di tale esperienza è sottolineata anche nella continuità del lavoro di Fo-Rame in termini quantitativi: Dario e Franca lavorano più di quindici ore al giorno. Ma nella rappresentazione datane da Franca tale lavoro non è sospeso neanche dal tempo del sonno: "Dario lavora anche dormendo".

Non si tratta certo qui di stabilire le origini dell'atto creativo dal punto di vista delle teorie della personalità dell'artista, che focalizzano l'attenzione sulla formazione e l'attivazione della creatività in relazione alle funzioni e qualità genetiche e mentali. Né naturalmente di tornare al mito romantico dell'artista come genio la cui creatività è pura intuizione, trascurando ogni relazione con il processo e i contesti che la alimentano. Si tratta piuttosto di mettere in campo l'osservazione e l'analisi delle operazioni creative e del loro prodotto, che, nel nostro caso, è lo spettacolo teatrale [4]. E' in questa ottica che il contesto ambientale assume importanza. Lo spazio quotidiano è infatti laboratorio permanente di Dario Fo e Franca Rame: Fo, ad esempio, nell'arco di una giornata, attraversa tutti i luoghi della casa occupandoli con gli strumenti del suo lavoro: carte, colori, pennelli, tavolozze (e molto spesso tavolozze diventano anche i piatti del tè), si sposta continuamente dedicandosi per intervalli di tempo più o meno lunghi a diverse attività: scrittura, lettura, pittura, disegno, visione dei suoi documenti audiovisivi ecc.

Oltre alla casa, le biblioteche, le librerie e i teatri, sono i luoghi principali attraversati nelle diverse fasi della creazione artistica. E ciascuno di questi spazi

[4] Sulle diverse teorie della personalità creativa e della creatività come processo cfr. Pagnin, 1977, [I] e Melucci, a cura di, 1994, [I].

appare, per così dire, "personalizzato", esso viene cioè riplasmato dall'artista rispetto alla sua funzionalità convenzionale. Ne risulta che i percorsi di ricerca siano del tutto imprevedibili. Una biblioteca può fornire elementi diversi dalla consueta ricerca bibliografica: ad esempio la sua struttura architettonica, come nel caso della Biblioteca Malatestiana di Cesena, uno dei luoghi di ricerca più frequentati dai Fo, vicino alla loro casa-laboratorio di Cesenatico. La biblioteca diventa così un luogo di elaborazione creativa e non solo di consultazione.

Un altro esempio è quello delle passeggiate, in campagna o in città, sempre occasione di descrizioni narrative o evocative in dialogo con l'interlocutore, o di suggestioni artistiche, legate alla letteratura, alla storia dell'arte e ai colori del paesaggio. E' come se nella vita quotidiana l'artista adottasse una forma di straniamento che gli consente di "andare alla essenza delle cose". In relazione alle modalità dell'esperienza lavorativa quotidiana vanno anche osservati i passaggi trans-mediali che l'artista effettua da una forma di rappresentazione all'altra: dialogo, scrittura, pittura, gesto. La compresenza di tali tecniche espressive e creative, così evidente negli spettacoli di Fo, è una costante del suo lavoro quotidiano. Nel lavoro di Fo è spesso la scrittura che nasce dal racconto, e non viceversa. E sempre la scrittura ha una sua complessa dimensione fisica, pittografica. Come mostrano le bozze di testo o i manoscritti di lavoro, anche la sua scrittura alfabetica si avvicina al disegno, conserva cioè una vicinanza con l'immagine, con le scritture idiografiche. Egli non scrive mai al computer, ma a mano su grandi fogli o cartoncini bianchi, con pennerelli di diverso colore. E' come se la scrittura ordinaria di Fo, la sua grafia, conservasse la consapevolezza delle basi corporee della scrittura: scrivere ridiventa una tecnica del corpo, non l'operazione di una razionalità separata dall'azione corporea, finalizzata unicamente alla produzione testuale; ma una vera e propria *performance* quotidiana, attitudine incorporata di per sé generatrice di senso e di immagini: "se

mi dai la penna e un foglio anche se non scrivo... mi aiuta". Attraverso la scrittura il corpo-mente dell'autore-attore libera le immagini creative.

Lo stesso discorso vale, a maggior ragione, per il disegno e la pittura, cui Fo quotidianamente si dedica nei suoi laboratori. Scritture pittografiche, disegni, quadri e pitture sono oggetti materiali che stanno al cuore del processo creativo che conduce all'opera teatrale. Se al principio si tratta di strumenti di lavoro, spesso tali "opere" vengono poi consacrate sulla scena, non come "scenografia", ma come "personaggi" per la loro efficacia comunicativa e rappresentativa. Efficacia duplice, in quanto essi fungono da testi metateatrali che rivelano, in chiave più o meno esplicita, il meccanismo stesso del processo di composizione: il come e il cosa, il contenuto e la forma, il prodotto e il processo.

Ma la dimensione quotidiana registrata nel diario mostra un'altra importante attività: un confronto continuo con tutte le fonti possibili: libri, persone, memorie, paesaggi, racconti, attinti dalle diverse situazioni di ricerca e di vita e continuamente sottoposti a processi di trasformazione. Così anche i dialoghi quotidiani appaiono trasfigurati in narrazione, come se all'orizzonte vi fosse un lavoro di composizione mosso costantemente dall'esigenza di individuare le dimensioni più nascoste e i punti di vista più marginali.

3. Dalla vita alla scena: corpo dell'artista ed esperienza totale del teatro

A partire dallo studio dell'esperienza quotidiana dell'artista, il mio lavoro svilupperà l'analisi della composizione, delle prove aperte e degli spettacoli finali negli anni 1996-1998. Si darà inoltre conto delle attività seminariali svolte da Fo, quali ad esempio tre lezioni all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, o le mostre multimediali di Bergamo e Cesenatico. Gli spettacoli teatrali presi in esame sono quelli prodotti in questo biennio: *La Bibbia dei villani* (1996), per il quale ho collaborato direttamente con Fo alle ricerche drammaturgiche, *Il diavolo con le zinne* (1997), di cui ho prodotto la documentazione audiovisiva

delle prove e per il quale ho partecipato al lavoro della compagnia fino all'avvio della tournée; la *Lettura del Nobel*, di cui ho osservato la costruzione del canovaccio e la rappresentazione alla Reale Accademia di Svezia, nel dicembre 1997; e infine *Marino libero, Marino innocente* (1998), per il quale ho assistito alla realizzazione dell'inchiesta.

Si tratta di opere di diversa natura: una serie di monologhi, sul modello del *Mistero Buffo*; una commedia ripensata sul modello dell'opera buffa cinquecentesca e infine due eventi teatrali "aperti", l'uno dal carattere di conferenza, l'altro di inchiesta. Tale diversità di genere consente di osservare come attraverso forme diverse di studio e di rappresentazione emerga l'importanza del nucleo centrale dell'arte teatrale che per Fo e Rame è l'attore. La nozione di arte teatrale è per Fo e Rame inscindibile in diverse discipline o tecniche, è una totalità di cui l'attore è il garante. Certo una tale concezione conduce a una ridefinizione dell'attore, che non è solo interprete ma uomo totale di teatro.

Le diverse opere qui esaminate testimoniano tale esperienza totale dell'arte teatrale, e in ciascuna potremo osservare le modalità attraverso cui i diversi aspetti dell'opera teatrale si integrano nell'azione comune di Fo e Rame. Per ciascuna opera osserveremo l'aspetto che essa maggiormente consente di analizzare. La *Bibbia* ci offrirà l'occasione per esaminare soprattutto la scrittura e la recitazione; il *Diavolo* consentirà di osservare l'attività di regia e di improvvisazione, il lavoro sull'attore, la scenografia e i costumi, la messinscena; per il *Marino* il carattere di inchiesta, direttamente connesso a *Morte accidentale di un anarchico,* con la messa in scena degli elementi vivi e dei paradossi; e infine il *Nobel* in cui c'è un grande ritorno del fabulatore monologante.

Punti focali di questo studio sono dunque: operazioni creative quotidiane, la produzione dello spettacolo teatrale e il momento del "riconoscimento" del pubblico. Come ho mostrato altrove la comunicazione con il pubblico è infatti un

tratto costitutivo della poetica drammaturgica di Dario Fo[5]. Occorrerà dunque osservare ancora una volta Fo sulla scena per cogliere la continuità che si instaura fra vita quotidiana e scena teatrale, in relazione alla creatività di Dario Fo, un "cervello", su cui, con ironia e intelligenza, si è interrogato recentemente Lamberto Maffei, neurobiologo della Scuola Normale Superiore di Pisa:

> Gli studi di neurofisiologia più recenti indicano che la parola e il gesto rappresentano allo stesso tempo per il cervello un'uscita e un'entrata in un *feedback* che lo modifica funzionalmente e strutturalmente. Ho immaginato allora di poter fare un'analisi di *visual imaging* del cervello di Dario Fo con le tecniche più moderne [...] e ho fantasticato di studiarmelo con cura in diretta, durante uno dei suoi ineguagliabili monologhi. Come prevedibile, era in piena attività una ben estesa area di Broca, l'area motrice del linguaggio, con neuroni che guidano con grande precisione i muscoli di laringe, faringe e lingua dando vita a quelle fantastiche sequenze di parole ben orchestrate e armoniose che acquistano senso informativo a livello cerebrale dello spettatore al di là del valore delle parole stesse. Un cervello interessante, quello di Dario Fo. [...] Le ricerche di neurobiologia più avanzate ci parlano di un cervello modulare e lo sviluppo particolare di certi moduli porta a speciali prestazioni che possiamo chiamare forme di intelligenza. Si parla ad esempio di intelligenza pittorica, musicale, linguistica come quella del poeta [...] ma è a tutti gli effetti una forma di intelligenza anche l'intelligenza motoria [...]. Ho pensato che quello di Dario Fo era un cervello magnifico, che rallegrava lo sguardo solo a guardarlo, e che era soprattutto, dal punto di vista dell'osservatore neurologo, un cervello motorio, un fantastico cervello motorio. Mi sono rallegrato che finalmente un riconoscimento così importante arrivasse ad una grande mente a prevalenza motoria. Ho pensato che gli accademici svedesi che assegnano il Nobel per la letteratura dovevano essere ben informati anche sulle più recenti acquisizioni della scienza del cervello[6].

Queste note del neurobiologo mi riportano alla mente un racconto di Franca. Un giorno Franca Rame mi ha detto che "mamma Pina" (la madre di Dario) chiamava il figlio "El me' testùn". Con questa espressione amorevole Pina Rota mostrava il suo orgoglio per l'intelligenza del figlio. Anche il Nobel per la Letteratura fu pronosticato da mamma Pina quando nel 1975 comparve, per la prima volta, il suo nome nella lista dei candidati all'Accademia di Svezia. In effetti chi ha esperienza di vita quotidiana con Fo si accorge di come la sua intelligenza, la sua genialità corrano su una linea di pensiero veloce che a volte anche per lui è

[5]Sulla comunicazione con il pubblico nel teatro di Fo cfr. Puppa, 1978, [I]; Meldolesi, 1978, [I]; Pizza, 1996a, [I]; Klüver, 1998, [I]. Sulla funzione teatrale del pubblico cfr. Pradier, 1989, [I]; Giacché, 1991, [I].

[6] Maffei, 1997, [I].

difficile seguire. Si ha questa netta sensazione sia seguendo le sue lezioni (anche in video), sia lavorando al suo fianco quando pensa, organizza e sviluppa un'idea.

A tal proposito, parlando con Alfredo Muschietti, il montatore con il quale, per conto dell'università, ho recentemente collaborato al progetto di un video-libro sulle lezioni tenute da Dario al Teatro Ateneo negli anni scorsi[7], il professionista del montaggio mi ha esposto la grande difficoltà di lavorare a quel materiale, per gli incredibili salti tematici di Fo che ostacolavano il suo progetto di un montaggio per argomenti: gli argomenti trattati si intrecciavano, o se ne sospendeva uno per riprenderne un altro, a dimostrazione che l'arte del teatro è inscindibile, non la si può dividere per temi. Ciò provocava buchi nella ordinata scaletta del montatore che spesso osservava: "E' incredibile! Quando ascolti Dario Fo sembra che tutto ciò che dice segua un filo logico e tutto è convincente, quando poi rimani da solo a riorganizzare il discorso della lezione, all'improvviso sembra di trovarsi di fronte ad uno zibaldone di idee, concetti, riferimenti ed è difficile riordinarli".

Ciò accade perché le tecniche del montaggio video "ripuliscono" e "riordinano" un testo secondo le esigenze del proprio progetto di lavoro. Lavorando invece a stretto contatto con la fantasia del maestro si comprende quanto sia impensabile percorrere spazi mentali e reali insieme a lui senza i cosiddetti "salti" che gli servono per rincorrere il suo pensiero creativo. Bisogna quindi essere là, osservare con la voglia di capire e di partecipare ad un lavoro che, come un gioco interminabile, percorre luoghi, tempi e temi diversi mostrando come la produzione di uno spettacolo, di un testo, la stessa opera di composizione, non siano pensabili separatamente dalla loro sorgente: il corpo-mente dell'attore-autore.

---

[7] Ho svolto questo lavoro di assistente al montaggio nei laboratori del Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza", nei mesi di ottobre e novembre 1998, sotto la guida del prof. Ferruccio Marotti.

I. AL LAVORO CON DARIO E FRANCA

1. A Milano dai Fo: il "grande falsario"

Prima ancora che cominciasse la mia esperienza di collaborazione con Franca e Dario, ricordo che a Milano, a casa Fo, nell'aprile del 1996, Mario Pirovano[1] mi suggeriva, per la mia ricerca, di andare a Copenhagen a videoregistrare i seminari e la mostra di Dario Fo e Franca Rame[2]. Non andai in Danimarca ma fui convocata al loro rientro a Milano e da quel momento, anche senza telecamera ma solamente con l'avidità dei miei occhi e della mia memoria, ho cercato di fermare tutto, di raccogliere ogni istante vissuto con loro. La mia penna correva veloce sul quaderno-diario cercando di appuntare e fissare i momenti più importanti.

Mi accorgo subito che tutto diventa interessante, coinvolgente, con i Fo: dai puntuali racconti di Franca (l'arresto di Dario a Sassari nel '73, gli incontri con la gente del pubblico, i suoi ricordi di famiglia, gli incontri con personaggi storici della vita politica e culturale del nostro e di altri Paesi e il suo odio-amore per il teatro) alle ricostruzioni storiche di Dario, spesso criticate e corrette da Franca. Non ha importanza se quel che dice sia vero o no. Il fatto è che ciò che dice, per come lo dice, diventa immediatamente reale: Dario è davvero in grado di "fare cose con le parole"[3]. Anche nel quotidiano egli è un narratore, ingaggiando una continua negoziazione con Franca, che invece racconta la loro storia con precisione

[1] Attore e collaboratore di Dario Fo e Franca Rame dalla fine degli anni '70.
[2] In occasione della mostra, Dario Fo e Franca Rame hanno tenuto, insieme e singolarmente, seminari sull'arte del teatro.
[3] Cfr. Austin, 1987, [I].

di verità. A volte, quando Dario disegna, dice di sé: "Sono un grande falsario"; lo dice anche quando restaura i vasi di casa o finti reperti archeologici. Ma quando racconta, con continui salti temporali e riferimenti storici, figurativi, artistico-letterari, che sia un falsario non si vede affatto, anche se a volte lo si può intuire. D'altronde a me interessa proprio il suo modo di raccontare, di fare la storia, di "romanzare", come dice Franca, che in fin dei conti costituisce il suo bagaglio di riferimenti da cui sono nate e continuano a nascere i suoi progetti.

"Molte volte sono stato attaccato, aggredito, per la mia eccessiva libertà nell'usare i dialetti e comporre parole, suoni... mi han detto: tu non parli un dialetto vero... non raccontavano così... Si è vero, ho reinventato tutto ma perché mi interessava alla fine raccontare chiaramente, teatralmente e arrivare a prendere la gente nel racconto"[4]. Anche quando dipinge a volte usa un supporto fotografico o fotocopie di suoi dipinti o macchie di colore. Una tecnica ben nota anche a celebri pittori: "Ingres, Courbet, Degas, Monet, Cezanne, Corot a volte dipingevano sul supporto fotografico", scrive Valentina Valentini[5].

Il trenta maggio 1996, poco dopo le diciotto, arrivo in casa Fo-Rame a Milano. Dopo la prima, grande euforia dell'incarico di "Assistente di Dario nel suo lavoro di autobiografia", avevo un po' paura[6]. Ricordo che quando in aprile Franca mi aveva accennato di volermi affidare l'incarico di assistente di Dario io quasi non riuscivo a crederci; quando poi ho avuto la telefonata a Roma dell'amministratrice che mi confermava la cosa dicendomi, il giorno del mio arrivo a Milano: "Franca ti aspetta a Milano al suo ritorno da Copenhagen" sono stata veramente felice e allo

---

[4] Dario Fo in "Lezioni di drammaturgia" al Teatro Ateneo (VHS, montaggio 86/87/88, Di Palma), audiovisivo presso l'archivio del Centro Teatro Ateneo (d'ora in poi C.T.A.), Università di Roma "La Sapienza". I documenti audiovisivi dell'archivio vengono riprodotti in formato vhs per facilitare le numerose richieste di consultazione.

[5] Valentini 1987, [I], p. 196. Cfr. anche Gilardi, 1981, vol. II. *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976 a proposito del fotoritratto d'attore (da cui prenderebbe origine la stampa teatrale e cinematografica).

[6] Al principio Fo mi aveva contattato per collaborare a un suo progetto: la stesura di un'autobiografia a partire dalla sua infanzia: "I primi sette anni della propria vita sono quelli più importanti" sostiene Fo. L'autobiografia è ancora un progetto incompiuto.

stesso tempo preoccupata chiedendomi se sarei stata all'altezza della situazione. Sentivo di aver superato "l'esame di ammissione", ma ora chissà quanti altri "esami" avrei dovuto sostenere. Quando sono arrivata a casa a Milano, tutti erano occupati, ma come sempre Dario e Franca sono stati gentili e affettuosi. Dario mi ha ricevuta all'uscita dall'ascensore. Mentre pensavo a cosa dover dire Franca mi ha subito tolto d'imbarazzo superando tutti i convenevoli e, come se fossi già di casa, mi ha messo in braccio le lenzuola mostrandomi la mia cameretta. E così, sin da quel primo giorno, non c'era bisogno che qualcuno ti dicesse cosa fare, via via ci si aiutava a vicenda in quella casa-laboratorio.

Sono tante le cose da svolgere e continuamente si passa da un impegno all'altro: trascrivere al computer gli articoli di Dario per il Venerdì di Repubblica, smistare la posta che ogni giorno invade il tavolone dell'ingresso, rimettere a posto e schedare il materiale nei cassetti dello studio, appunti di Dario per nuove idee da sviluppare e scalette relative agli ultimi lavori svolti che dovranno essere poi trasferite nelle cartelle d'Archivio corrispondenti; soggetti e sceneggiature proposte a Dario e Franca; schedare il materiale video parcheggiato in soffitta in attesa dei nuovi armadi per la catalogazione all'Archivio di viale Piave.

Franca, sempre presente a tutto ciò che si svolge, dà il ritmo al lavoro mentre a sua volta è presa da altri impegni con case editrici, con richieste di spettacoli, faccende amministrative di teatro e di casa. Si occupa di tutto. La sua voluminosa agenda è una ricca fonte di notizie che periodicamente riordina per arti e mestieri con note di commento.

La casa, è davvero un laboratorio a cominciare dalla camera da letto dove Franca, quando non è al computer, si sistema sul grande letto bianco, alle prese con fogli, penne, giornali e telefono. Dario invece è di solito nello studio dove conserva una enorme quantità di colori nei profondi cassetti di un antico mobiletto in legno, fogli di tutte le misure sullo scaffale, mentre al tavolo da disegno c'è

sempre un lavoro che a vederlo sembrerebbe compiuto ma che lui, ogni volta che lo osserva, ritocca e modifica[7].

Gli alti scaffali bianchi raccolgono enciclopedie, libri, dizionari e cataloghi di ogni genere: dall' arte, alla storia, al teatro, alle tradizioni popolari, e in alto, su uno degli scaffali, ci sono alcuni libri di vecchi canovacci del repertorio della famiglia Rame su cui compaiono gli appunti scritti di "zio Tomaso e di papà Domenico". Anche una locandina della "Compagnia Famiglia Rame" è lì nello studio, insieme ai bellissimi ritratti di Franca (firmati Picasso per uno scherzo di Dario che li fece arrivare imballati a casa dopo che insieme avevano avuto un incontro proprio con Picasso). Scaffali di libri anche nel corridoio. Statue antiche, bassorilievi, vasi, una grande teca con cavallini di bronzo, terracotta e altre statuette, maschere di ogni tipo alla trave che divide le due zone salotto; tra le statue in pietra e in legno antichissime impera un maestoso leone in pietra posto nell'area dell'ingresso dall'aspetto tutt'altro che feroce, sembra che sorrida. Tutto nella casa è prezioso. Ogni ambiente è vissuto, niente è lì imbalsamato, tutto è molto funzionale, senza addobbi. La camera di Jacopo, oltre al letto e allo scrittoio, ha scaffali in legno pieni di libri su tutte le pareti. Anche la soffitta, oltre ad essere un bello spazio, è un grande archivio di disegni, foto e video di famiglia.

Ogni giorno il tavolo grande dell'ingresso viene invaso dalla posta e con Franca riordiniamo tutto dividendo gli inviti dalle richieste d'aiuto economico, dai romanzi, dai soggetti, e così via. Tra le tante proposte di interventi, spettacoli, collaborazioni, Franca e Dario hanno accettato l'invito a tenere una mostra sul loro lavoro in una chiesa sconsacrata di Bergamo-Alta (centro storico) in luglio[8]. Accettare la proposta di Bergamo implica anche tutto il lavoro di scelta, catalogazione del materiale e delle casse che, appena tornate da Copenhagen, dovranno essere riorganizzate per Bergamo dove si continuerà con l'allestimento e

[7]Il dipinto sarà titolato "Scherzo" ed esposto nelle mostre successive.
[8]La mostra si terrà dal 6 luglio al 6 agosto 1996. Dario Fo e Franca Rame, nella serata dell'inaugurazione, rappresenteranno lo spettacolo *Sesso e Mistero buffo*.

infine con lo smontaggio. Così, per il lavoro della mostra, oggi siamo stati in via Bordighera dove c'è un grande spazio, il Teatro/Magazzino, e abbiamo preparato le casse con i disegni, le locandine, i manifesti, le foto, i costumi, i pupazzi, le maschere.

Dario osserva i disegni senza nome e cerca di titolarli e, da alcune targhette sul retro dei quadri, scopro che li ricorda benissimo. Una intera storia artistica passa tra le mie mani, mentre il maestro gira intorno in quello spazio alla ricerca di altri quadri o disegni da portare a Bergamo. Mentre osservo Franca e Dario che si muovono svelti e sicuri tra le varie sale, ecco che nella sala-teatro li vedo ritratti in due gigantografie all'epoca degli spettacoli alla Palazzina Liberty e allora all'improvviso sembra rimbombare in quello spazio l'eco di una storia di vita e insieme di teatro fatta di passioni, lotte, contestazioni, solidarietà e conquiste. Di fronte a ciò appare ancora più forte e comprensibile l'invito che ancora oggi il teatro di Dario e Franca rivolge alle nuove generazioni: l'impegno a lavorare per "un teatro che parli del proprio tempo". Continuo a girare per quegli spazi e mi soffermo tra costumi di scena e maschere, poi raggiungo i camerini e trovo Franca intenta a controllare i costumi e le parrucche. Mentre mi racconta dei progetti di ristrutturazione di alcuni ambienti, arriva Dario e mi mostra la sala dove spesso si svolgono i seminari, quelli di Jacopo o di altri a cui lo spazio viene fittato: un grosso salone tutto rivestito in legno, tetto basso e finestre che danno su un passaggio ferroviario tra il verde. Scendo le scale per ritornare nella prima stanza, dove si prosegue nella risistemazione dei quadri nelle casse, e incrocio il faccione sorridente di Lino Avolio[9], mentre scarica altro materiale dal camion giunto dalla mostra di Copenhagen.

Dario, insieme a Lino e Nuccio[10] ripulisce e sceglie i quadri da portare via. Guarda con soddisfazione tutto il suo patrimonio di disegni, ne esclude pochissimi:

[9] Dal 1973 Lino Avolio, dopo l'incontro a Napoli, è il tecnico della compagnia Fo-Rame.
[10] Amico di vecchia data e collaboratore di Franca Rame.

"Lo spazio della mostra è immenso, cosa vuoi che siano tre casse in più? E' meglio avere una scelta vasta", dice e il lavoro di catalogazione, a cui stiamo lavorando Franca, Marina[11], Mario e io, si allunga ma non importa, tanto una volta o l'altra lo si doveva pur fare, anzi lo si dovrà fare per tutto il materiale del magazzino, dice Franca. Si va avanti fino alle diciannove circa. A casa, Dario ai fornelli, come nel brano de "La fame dello Zanni", riesce a rendere prelibate anche delle pietanze semplicissime, soprattutto a base di verdura o pesce.

Quando può, Dario guarda tutti i telegiornali, segue anche molto lo sport, i programmi su natura e cultura nonché i film d'azione americani. Guardare con lui i programmi tv è una specie di lezione. Seguire ad esempio una partita di calcio vuol dire rilevare i tempi giusti e i fuori-tempo dei giocatori che: "come dei bravi mimi riescono, con il *desequilibre*, a spiazzare gli avversari e gli spettatori stessi". Dario osserva il dominio del corpo e i riflessi dei giocatori anche lasciandosi prendere dall'entusiasmo per una bella azione andata a segno, ma quello che noto ogni volta è che lui sembra sempre un osservatore acuto e distaccato delle cose, anche se nel contempo riesce a coinvolgere tutti gli altri in uno stesso clima, e allora, proprio come accade in teatro, dove lui con una risata muta riesce a far esplodere intere platee, quando è con gli altri nella vita di tutti i giorni, sembra sempre che stimoli e studi chi gli sta di fronte. Quando poi capita di seguire un film con entrambi, sia Dario che Franca, allora all'interesse per le loro osservazioni sul montaggio, sulla combinazione delle trovate, sulla recitazione americana rispetto al cinema italiano, si aggiunge il divertimento della loro gara a prevenire le trovate, gli sviluppi della sceneggiatura, gara in cui è quasi sempre Franca a vincere.

A volte capita che anche guardando la televisione Dario e Franca si soffermino in racconti e così, una sera, mentre guarda lo sport finisce per ricordare episodi della sua infanzia, quando era molto abile ad attraversare il lago in canoa. A proposito di canoa ricorda la barca costruita che non gli riuscì bene come invece i

[11] Marina De Juli, attrice e collaboratrice di Franca Rame dal 1991.

burattini. Infatti, grazie al papà ferroviere a cui spettava una certa quantità di legna che proveniva dalle assi della ferrovia, lui cominciò a costruire i suoi burattini. Tanti ne aveva visti passare lì nel suo paese che davano spettacoli dai carri dei burattinai ambulanti e magari proprio quello della "Famiglia Rame". Era molto ingegnoso:

> Da piccolo li costruivo io da solo i miei giocattoli, ricordo che ero molto bravo a costruire le eliche con le assi delle cassette di legno e poi le vendevo. Mia madre mi faceva andare in vacanza in colonia con 100 lire e io tornavo con 300 lire. Poi ero un gran bugiardo, molto convincente. Una volta riuscii a convincere tutti che mettendo un comodino sull'altro si potessero ascoltare le voci delle maestre della stanza a fianco e tutti cominciarono ad accatastare i comodini e tendervi l'orecchio, qualcosa si sentiva, perché c'erano i comodini che facevano da camera acustica forse, ma insomma![12]

Quando racconta di ricordi, gli piace parlare soprattutto della sua fanciullezza, cancellando immagini tristi della guerra: "Che tempi! - dice - Non voglio ricordare certe cose. E' stato un periodo di grande tragicità!" Allora seleziona dai suoi ricordi i lati positivi: "Quando ci fu la guerra lì sul lago Maggiore sono affluiti gli sfollati che per la maggior parte erano tutti cólti, medio-alta borghesia. Tutti i giovani si iscrivevano all'università. Queste amicizie mi hanno stimolato molto. Come l'innesto per un albero".

Gli innesti non possono che riportare alla memoria l'ormai famoso nonno Bristìn. Famoso non solo nella sua valle ai suoi tempi, ma anche a chi abbia almeno una volta sentito o letto Dario Fo a proposito, oltre che della sua infanzia, dei fabulatori e del loro "gioco della gestualità determinato nel rapporto tra racconto, spazio e via dicendo. Questo all'infinito". Ma quel nonno era famoso, anche fuori della sua regione, fino alle cattedre dell'università, per la sua grande esperienza e conoscenza nell'arte dell'innesto delle piante di cui faceva sorprendenti esperimenti. Così, anche mentre disegna, Dario racconta i suoi ricordi, di nonno Bristìn quando lo portava sul suo cavallo con il carro e gli faceva credere che fosse lui a guidare il cavallo:

---

[12]Dario Fo, 28, luglio, 1996, Sala di Cesenatico, in Pizza, 1996b, [I]. Nel corso del mio lavoro di ricerca ho prodotto materiale in audio cassetta (d'ora in poi R.P.), in video cassetta (v. qui, Appendice al cap. IV) e inoltre due manoscritti (Pizza, 1996b, Pizza, 1997) che riportano osservazioni e riflessioni di e su Dario Fo e Franca Rame.

In verità Bristìn mi suggeriva il comando da dare al cavallo e così facendo guidava me e il cavallo insieme. Per dire vai diceva "UA, vai" e così dava insieme il comando al cavallo che ubbidiva al tono della voce e a me. Bristin era famoso per le belle storie che raccontava e per come le raccontava. Una volta un vecchio signore, dopo avermi visto in scena, mi disse: "sei bravo, ma tuo nonno!" Era un vero fabulatore, era ortolano, era anche un genio degli innesti. Mi ricordo da ragazzo, a casa sua, nella bassa lombarda, rimanevo veramente basito, stralunato, perché c'erano innesti di piante incredibili, era riuscito a mettere insieme delle piante di diversa struttura anche. Lui raccontava come le piante, le verdure, i frutti, avessero simpatie e antipatie, che se per esempio tu mettevi dei garofani vicini a un mirto il mirto ne soffriva e piano piano si allargava per strozzare la pianta del garofano perché non accettava questo odore soprattutto quel tipo di colore. E poi faceva notare di come i colori cambiassero a secondo dell'appoggio che si dava. Per sempio, lui aveva provato a inserire delle fragole vicino a una pianta di pesche e pian piano queste pesche arrossivano un po' di più rispetto al normale. In verità le fragole perdevano un pochettino del loro rossore però si allargavano, si gonfiavano meglio. Ora queste storie sembrano favole, fatto sta che l'Università di Pavia l'ha chiamato e lui teneva delle dimostrazioni, dei corsi. Io ero bambino, avevo i miei cinque anni, e vedevo tutti questi ragazzi che venivano con i professori e lui faceva notare tutto l'andamento. Però lui non era uno tutto natura e conoscenza diretta. Io mi ricordo, nella sua camera da letto c'erano un quintale di testi che si faceva inviare da varie università. Era abbonato a tutte le edizioni, se le leggeva, e andava così sulla scenza, poi da parte diceva "no, è capitato così". Mascalzone, gli piaceva questo gioco della magia e di stordire gli studenti fingendo di essere un barlocco, ma i professori che lo chiamavano sapevano che studiava. Lui era un fabulatore eccezionale, saliva su questo carro immenso, per me poi, per il rapporto che abbiamo con gli spazi da bambini dove tutto ha dimensioni straordinarie, mi sembrava una nave, di fatti ne ho rivisto uno simile quando sono andato a Sartirana o Saltirana che era di otto metri di lunghezza con quattro ruote, due ruote immense, altre due ruote più piccole e su questo c'era caricato tutto, c'era la verdura per sfamare non so che cosa. Andava dai contadini a vender verdura, quindi andava da gente che se ne intendeva, e venivano le donne ad acquistare verdura e lui per tutto il tragitto, fin lontano dal paese, cominciava a gridare, non gridava mica della frutta o della verdura, gridava insulti, imprecazioni, ironie e sghignazzi alla gente del paese, o dello spazio, o della fattoria. C'erano fattorie dove vivevano dieci, quindici famiglie insieme, e tutti uscivano per sentire la novella, per sentire l'ironia, per sentire la cronaca. Naturalmente è stato in galera con il fascismo. Era il giornale parlato, era tutto, perché portava le notizie d'intorno, perché prendeva in giro i fatti politici. La gente comprava perché pagava quello spettacolo e tutto il suo gestire era legato agli oggetti, a quello che vendeva, alla forma, allo buttare per aria, allo spaccare, a tutte le allusioni sessuali che ogni frutto gli permettevano sia in femminile che in maschile e via dicendo[13].

A quelle sue prime amicizie di sfollati, Dario ha cominciato a trasmettere la cultura di quelle terre attraverso le sue storie per le quali anche i viaggi sul carro di nonno Bristìn gli erano stati preziosi. Infatti nel libro di Pina Rota Fo, la mamma di Dario, che racconta anche del suo papà Bristìn, si legge un'espressione che tanto ricorda un passo di uno tra i più famosi monologhi di *Mistero buffo*. A proposito dei fascisti che "arrivavano dai paesi vicini, armati di manganello e di pistole" per sedare gli scioperi dei contadini, è riportato un dialogo tra il veterinario e Bristìn, con un sarcasmo segnato dall'odio e dalla rabbia per quelle violenze gratuite:

[13]Dario Fo in R.P., 25 agosto, Sala di Cesenatico, 1996.

Mio padre rideva: - La terra è del padrone, ma non da sempre. Lui, il padrone, si è inventato da solo, e poi s'è fatto benedire dai preti. Il primo padrone è stato uno che si era svegliato presto al mattino quando la terra era ancora di nessuno, è andato a piantare i paletti-segnapertiche: "Da qui a qui è mio, da là a qua è ancora tutto mio: Dio me l'ha data guai a chi me la tocca, ci ho il contratto firmato proprio da Dio, con la croce! Guarda qui! E tu se vuoi campare lavora la mia terra, per Dio!" E 'sti obbligati della madonna, giù a schiena rotta![14]

Questa lettura mi ha riportato alla mente un brano de *La nascita del giullare*[15].

Fo è un fabulatore anche nella vita: i suoi ricordi si immergono in un'atmosfera di favola, come quello della sua casa che affacciava sul lago con decori in mattoni rossi attaccata a una torre rossa che, proprio come nelle favole, ora non c'è più. Da quando quella casa è stata abbattuta lui non passa più di là. Anche i personaggi sembrano fantastici come il carro di nonno Bristìn o lo zio che suonava il trombone, detto Trombone-Sparafucile, sposato alla sorella del suo papà, viveva in Svizzera e spesso lo portava sul sellino anteriore della bici. Spesso incrociando i bambini nelle sue passeggiate, ricorda con gioia la sua infanzia e anche quella del figlio e gli piace osservare tensioni che gli sembra di riconoscere come proprie nella nipotina:

Ricordo quando da piccolo andavo dai nonni. Quando mi mettevano a dormire, mi lasciavo andare sereno, cullato dalle voci nel cortile del "branco", della famiglia, e anche dagli animali. In quelle voci riconoscevo i toni, le cadenze. Questo ricordo è stato molto importante nel mio rapporto con la piccola Mattea. E' lei che me lo ha sollecitato quando, ancora in fasce, si sentiva al sicuro quando le ero vicino, anzi piangeva se mi allontanavo, se si allontanava la mia voce. Io, con gli stessi toni del papà Jacopo, le stesse cadenze, ero riconosciuto come una voce del "branco"[16].

Sembra che stia studiando tutto ciò che osserva. E' sempre molto interessato e affascinato dalle tecniche della comunicazione. Al mattino si scende a comprare il giornale: "la Repubblica", il "Corriere della Sera", qualche settimanale; "Il manifesto" invece arriva a casa in abbonamento, raramente compra "l'Unità". Ogni giorno, dopo ogni pasto, si passeggia per la città cercando di evitare il

[14] Rota Fo, 1978, p.57.
[15] Il brano è recitato da Fo nelle improvvisazioni della rappresentazione *La nascita del giullare*, dal *Mistero buffo*, anche se non è trascritto nel testo pubblicato da Einaudi, vol. V, 1977.
[16] Dario Fo, 17 settembre, 1997, Sala di Cesenatico, in M. Pizza, 1997, [I].

maleodorante traffico e allora si va per parchi, chiese, università, centri culturali, tutti luoghi dove poter ammirare l'arte. Dario spiega ogni cosa facendo notare preziosi particolari per rileggere l'interpretazione di un'opera. Spesso, durante queste visite, siamo seguiti da ammiratori e da curiosi soprattutto giovani. Durante una delle diverse passeggiate serali Dario ha detto che presto ricomincerà a lavorare all'autobiografia. Ho la sensazione che me lo dica come per prendere un impegno con se stesso che non riesce sempre a mantenere, perché ogni volta si lascia distrarre da suggestioni diverse, ed io divento così testimone di quell'impegno e in qualche misura responsabile se la promessa verrà evasa; infatti aggiunge: "Ricordamelo! Devi farmi studiare!" pur sapendo che non è facile indurlo a fare cose contro il suo piacere.

Durante la passeggiata Dario si ferma a prendere un caffè che, dice: "solo se è veramente buono mi fa starnutire!". Per le passeggiate del mattino si va sempre in cerca dell'ombra degli alberi e così dirige verso i parchi. Mi parla della Milano antica, famosa per la ricchezza di corsi d'acqua di cui oggi rimangono solo i navigli. Mentre racconta di questi paesaggi scomparsi, dirotta la passeggiata verso la città universitaria e qui, come sempre ovunque, per la sua ansia coinvolgente di ricerca e di scoperta, gli si aprono dinanzi anche luoghi normalmente chiusi al pubblico e allora visitiamo uffici e sale dove ci vengono mostrate testimonianze grafiche della antica Milano navigabile. La visita si conclude con l'omaggio di un ricco catalogo e, in compagnia di un gruppo di studenti che incuriositi si sono aggregati, lasciamo quegli spazi commentando quanto visto.

Così giorno per giorno visitiamo luoghi belli e interessanti che rivelano una Milano nascosta. "Milano è così -dice Dario- una bella signora che nasconde le sue bellezze" e allora si va per chiese romaniche, chiostri del Quattrocento, che gli piacerebbe usare come spazi teatrali o per allestirci mostre, antichi cortili, catacombe. Via via che racconta illustrando ciò che visitiamo, raccoglie gente intorno a sé pronta ad ascoltare. Una mattina di aprile in cui visitammo la chiesa e

le colonne di San Lorenzo, dove tra il sagrato e il colonnato corrono le rotaie del tram, Dario narrava la storia legata alla statua che domina il piazzale, coinvolgendo chi già gli si era fatto intorno per ascoltare, e ammirava il colonnato che di fronte alla chiesa dà la sensazione di un antico spazio teatrale. In quel momento giunse un tram per la sua solita fermata e dai finestrini i passeggeri si affacciarono sorridenti e incuriositi; qualcuno si avvicinò timido, mentre gli altri salivano e scendevano con lo sguardo rivolto verso quella lezione improvvisata da Dario in piazza, costringendo il conducente a sostare più del previsto. Rimasi lì a osservare come immediatamente quello spazio, anche se per poco, diventasse teatro per davvero fino a che Dario, con un ampio gesto del braccio, non portò a termine il suo intervento e, con passo leggero e deciso, uscì dal cerchio che gli si era creato intorno mettendo fine a quella magia.

"Camminare mi aiuta ad organizzare le mie idee" così mi disse Dario in una delle mie prime interviste e ora, passeggiando insieme a lui mi accorgo di quanto sia vero: Fo non contempla i paesaggi rurali o urbani, ma piuttosto vi si immerge completamente.

> Non capisco", dice, "quelli che si incantano davanti ai paesaggi, stanno lì inebetiti ad osservare. A me piace camminare, *andare verso*, forse perché sono nato su un treno, ma mi piace che la prospettiva si muova. Forse anche per la mia passione e professione dell'architettura, ma le cose preferisco guardarle da diversi punti di vista. Lo dico sempre: io concepisco attraverso un *alzato*, un *pianta*[17].

Durante le passeggiate si parla di tutto, della sua infanzia, di ciò che si osserva lungo il cammino, di attualità sociale e politica, di storia, dei suoi progetti, di un soggetto che vorrebbe scrivere per una messa in scena: "La battaglia di Alessandria", a cui pensa da diversi anni e che tratta dell'ingegno popolare contro le strategie militari per una battaglia combattuta tra acquitrini e terre insidiose. Dice che gli sarebbe piaciuto narrarla dal punto di vista di un personaggio meridionale, tipo giullare ma non in senso letterario, simile forse a un *Johan Padan*

[17]Dario Fo, 7 giugno, 1996, Milano, in M.Pizza, 1996b, [I].

napoletano. Dario pensa che magari la messa in scena potrebbe essere arricchita da marionette, manichini o attori pantomimi.

Mentre Dario elenca i vari progetti che ha in mente e pensando a quale di questi sia più opportuno intraprendere, gli giungono svariati inviti in diverse direzioni. Uno tra i tanti è un invito ad una festa in onore suo e di Franca per aver reso possibile, con l'offerta del ricavato di un loro spettacolo: *Ruzzante*, lo smantellamento di grossi contenitori industriali molto nocivi e per rendere omaggio gli organizzatori hanno dato il nome *Dario Fo* al vino locale dell'anno. Ancora un'altra proposta è quella di partecipare alla realizzazione di un film d'animazione italiano *La freccia azzurra*, di Enzo D'Alò, ad opera di un gruppo di giovani torinesi, dando la voce al personaggio cattivo: "Non mi era mai capitato di essere proposto per un ruolo da cattivo!" dice e intanto, insieme a Franca, rivede il progetto pensando di sostenere questa giovane iniziativa tutta italiana. Deciderà poi di fare il doppiaggio del personaggio *Scarafoni*.

Si lavora a tante cose diverse nello stesso momento con un ritmo continuo: lettura, scrittura, pittura amministrazione, ufficio stampa, pubbliche relazioni, catalogazione del materiale d'archivio, accentazione dei testi dialettali, correzioni e traduzioni. E' Franca che veglia su tutto questo. E' lei che continuamente passa ad occuparsi ora di una cosa ora dell'altra vigilando sul lavoro dei collaboratori: spesso mentre dice ad esempio di smistare la posta, dopo un po' è lei a farlo. E' lei che concerta il lavoro di gruppo per la preparazione del materiale da spedire per la mostra a Bergamo e allora incarica Eliao, uno dei suoi collaboratori che di mestiere fa il regista, di fotografare i quadri. Dopo il lavoro di risistemazione del materiale scelto nelle casse nello spazio in via Bordighera, mi occupo della trascrizione degli elenchi al computer mentre Dario continua a firmare e titolare i quadri.


IL BEL SOGNO DI CESENATICO

2. La casa-laboratorio di Sala di Cesenatico

Il 7 giugno Dario Fo viene ufficialmente invitato ad aprire il festival di "Benevento Città Spettacolo" in settembre, con un suo intervento sulla Bibbia di Carlo il Calvo del IX sec. riedita dal Poligrafico di Stato.

Con la sua presenza al Festival di Benevento, Dario dovrebbe promuovere l'iniziativa del Poligrafico di Stato: una costosissima operazione di riedizione della Bibbia dell'Imperatore Carlo il Calvo, completa di miniature di Tours del IX secolo, che si trova in S. Paolo fuori le mura a Roma. L'argomento Bibbia non è nuovo per Dario. E' a partire dal "Poer Nano" che le storie capovolte sono per la maggior parte ispirate a temi biblici[18]. Trattare oggi de la Bibbia dell'imperatore suggerisce a Dario nuovi argomenti. Si profila quindi l'idea non di un intervento di Fo per la Bibbia edita dal Poligrafico, ma di un suo nuovo testo su temi biblici al Teatro Romano di Benevento.

Immediatamente l'attenzione di Dario punta non già alla promozione dell'operazione di riedizione, quanto all'idea di messa a fuoco di due diversi punti di vista del divino: da parte colta e da parte villana, suggerimento che gli viene dal fatto di trovarsi di fronte a quella che gli hanno presentato come la "Bibbia dell'Imperatore". Dario viene omaggiato di un voluminoso commentario in rilegatura purpurea con allegate le tavole miniate realizzate dagli amanuensi e dai pittori di Tours del IX secolo. E' dalle miniature, dai colori, dallo stile, dall'espressione di quelle che Dario prende spunto e suggerimento per la sua ricerca. E' come se l'immagine gli parlasse più del testo scritto, mentre io gli leggo qualche passo dal commentario che spiega la storia di questa Bibbia, lui osserva le tavole miniate con la lente come ad entrare nelle pieghe di una "scrittura" che in qualche modo gli è più familiare, e allora mi mostra la raffinatezza di quei

[18] Oltre al *Poer Nano*, *Mistero Buffo*, le "altre storie" legate alla raccolta de *La storia della Tigre*, da non dimenticare è il *Diario di Eva* monologo per Franca in dialetto meridionale, in Fo, 1989, [I].

capolavori che rilevano, a suo dire, evidenti influenze greche e dei bizantini di Ravenna nei colori, nella cromatìa e nella sintesi grafica.

Le tavole miniate rappresentano diversi momenti biblici in una sintesi figurativa che ricorda i cartelloni narrativi dei contafòle. Si cominciano così a delineare le strade della ricerca: attraverso lo studio di commenti critici, di diverse edizioni della Bibbia, di miti e leggende, si dovranno individuare episodi biblici a cui corrisponda anche una versione popolare per una lettura della Bibbia diversa dalla solita presentazione e interpretazione anche riguardo la stessa figura divina. Dario, interessato alla presenza della donna nella Bibbia, indica la storia di Giuditta e Oloferne come primo episodio su cui lavorare. Jacopo, che è a Milano per realizzare un seminario su Joga Demenziale negli spazi di via Bordighera, suggerisce un altro episodio, quello relativo alla storia di Sodoma e Gomorra. Parallelamente alla ricerca e allo studio bibliografico, ci si impegna nello studio dei codici miniati, che, tra le mani di Dario, più di ogni altra fonte, raccontano della Bibbia e della sua storia:

> Il popolo - spiega - rispetto ai signori, ai padroni, vede sempre nella Bibbia l'allegoria della propria condizione, per cui i temi biblici narrati in quest'ottica rivelano una presa di coscienza e una volontà di accusa e di rivincita. Per quanto riguarda gli imperatori, invece, la Bibbia è soltanto la fotocopia corretta, e naturalmente storpiata, del potere, dove Dio non è altro che il curatore della sua potestà, è il garante, è quello che lo nomina. Anche in questa Bibbia, detta appunto dell'imperatore, nelle illustrazioni appare l'imperatore assiso al trono con tutti gli angeli, tutti i santi, e con Dio, il padreterno, la madonna che lo eleggono, rappresentazione tipica dei primi due, tre secoli, poi è andata avanti con un po' più di pudore e allora, invece di metterci Dio, hanno messo i suoi intermediari: i santi. Il papa è sempre stato il doppio dell'imperatore che molte volte era anche più umano rispetto al rappresentante di Dio, basti pensare a Bonifacio VIII. La Bibbia è il canto della ferocia, il tamburo e la tromba della prevaricazione sugli altri popoli, gli altri sono infami, tutti sono nemici, tutti sono da distruggere, chi non è col popolo di Dio è da far fuori. Anche verso le donne c'è disprezzo, il discorso della donna "impura" che in "quei giorni" non deve toccare niente altrimenti cibo, pane, tutto, si deteriora, c'è ancora oggi. Come racconta Franca, in quel periodo non si può fare la maionese, tutto questo proviene da quella cultura[19].

Dario sottolinea come sia più facile trovare suggerimenti e suggestioni dalle pitture che sono più legate al discorso popolare. Dalla serie di miniature del Poligrafico di Stato su questa Bibbia di Carlo il Calvo, Dario, nell'osservare la

[19]Dario Fo, "Lezioni all'Accademia Paolo Grassi", in R.P., 10 giugno, 1996, Milano.

sequenza della genesi, ha notato un Dio giovane che in prima persona caccia dall'Eden Adamo ed Eva e quest'ultima è visibilmente incinta, invece nella Bibbia non compare mai nessun riferimento a loro che fanno l'amore. Già durante gli incontri con gli allievi dell'Accademia aveva accennato a queste storie provando a raccontarle per meglio focalizzarle.

Raccolto in cartelle e vari scatoli tutto il materiale utile per la ricerca e lo studio di questo nuovo progetto: libri, immagini, dipinti, pennelli, colori e computer, si caricano le due auto. Dario preferisce il treno alle autostrade, a Franca piace guidare ma questa volta a Cesenatico arriveranno insieme in aereo da Roma dove al Campidoglio hanno ritirato il Premio Simpatia. Per il viaggio in auto da Milano ci siamo Marina ed io seguite da una giovane coppia di collaboratori domestici ingaggiata da Franca.

Si parte per la casa di Cesenatico, una grande, azzurra villa di campagna con giardino, piscina e soprattutto tanti tavoli di legno su cui si organizza tutto il materiale di lavoro. Ci sono tre verande comunicanti nella villa: in quella grande, dove c'è anche il camino, si sistema il computer e l'ufficio di pubbliche relazioni, nell'altra adiacente, con al centro un lungo tavolo di legno, con libri, cavalletti e colori è un vero laboratorio di pittura che spesso invade anche la terza veranda, aperta sul giardino da una zanzariera scorrevole, e l'interno della casa a seconda degli spostamenti di Dario. Il computer portatile e il materiale di cancelleria sono sistemati in un angolo della zona salotto, vicino alla veranda laboratorio.

Nonostante la disposizione ordinata del materiale da lavoro, via via, libri, cartelle, colori, dipinti, lettere, invadono la casa. Dario torna dalla spesa sempre con qualche libro o pennello, o colore in più, e così anche una bella panca in legno molto antica è diventata scaffale per libri d'arte. Franca, di sera tardi, quando ha deciso di staccarsi dal lavoro al computer, comincia a riporre libri disegni, colori, tavolozze, fogli, rimediando al disordine che, immersi nel lavoro, non ci si era resi conto di aver creato. Al mattino, tutto è in ordine e ognuno alla propria postazione

trova un pezzo di foglio con su i gentili ma categorici ammonimenti in penna rossa di Franca che invita all'ordine, alla razionalità e alla chiarezza nell'organizzazione e nello svolgimento dei lavori perché si possa fare meglio insieme.

Quando si esce, sia per passeggiate che per semplici commissioni, Dario, con la sua ansia di arrivare e il suo entusiasmo, coinvolge tutti e sembra si esca sempre per una gita. Andando per mercati Dario ascolta i linguaggi diversi della folla, le urla dei venditori, fa notare la caleidoscopica ricchezza di colori, e si ferma al banco dei cappelli; Franca, sorridente e curiosa, si dirige dritta dagli amici venditori di sempre dove trova le buone occasioni: dal banco di scarpe e sandali, a quello degli oggetti per la casa in midollino o vimini.

Una mattina, di buon'ora, un corriere, lascia a casa una serie di pacchi contenenti scaffali in plastica bianchi ordinati da Franca e finalmente, riempiti quelli con libri, colori e materale di cancelleria, si è liberata anche la bella panca in legno della veranda.

Alla casa di Sala di Cesenatico se non si esce con l'auto si può solo passeggiare per campi e tornare a casa con prodotti naturali offerti dagli amici contadini. Lì intorno, camminando con lunghe ombre, verso lunghi orizzonti, si visitano le vecchie case in ristrutturazione apprezzando chi si preoccupa di conservare l'antico stile con "l'occhio di guardia come sulle navi", i mattoni rossi e le tegole sul tetto spiovente. E così, nelle passeggiate, Dario racconta dell'origine di quei luoghi, le ragioni del nome: Sala. Dario ricorda che al museo di Cesenatico si testimonia la presenza dei greci. Franca e Dario raccontano inoltre di essere arrivati a Cesenatico da bambini, lei con la famiglia e lui con le colonie dei ferrovieri e lì, per la prima volta, hanno visto il mare. In questo luogo legato ai ricordi d'infanzia sono ritornati più tardi, prima in alberghi vicino al porto dove hanno composto, tra il '63 e il '65: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe; Settimo, ruba un po' meno; La colpa è sempre del diavolo*; poi finalmente sono arrivati in questa casa di campagna che loro hanno ristrutturato in maniera molto

sobria ed essenziale con tanta luce, tanto legno e i colori bianco e azzurro che dominano dando la sensazione di essere a due passi dal mare. L'ampia piscina che dal giardino guarda una grande distesa di campi, è un piacevole luogo di relax, di tranquille chiacchierate, di giochi, e di cure al particolare roseto. Spesso Franca passa in rassegna le piante del giardino potandole, innaffiandole e rientra poi in casa con grossi fasci di fiori, lavanda e soprattutto rose dai colori brillanti, persino una di colore arancio, che sistema nei grandi vasi mentre già tutta la casa profuma.

Una sera Dario racconta di come nel giro di appena tre anni la sua vita sia cambiata e compie un veloce giro panoramico di grandi eventi e di successi:

> Ho conosciuto Franca, mi sono innamorato. Ho lavorato con Parenti al successo strepitoso de *Il dito nell'occhio.* E' nato Jacopo. Ho fatto un film: *Lo svitato* che poi "fortunatamente" non è andato bene e allora, seguendo Franca nei suoi atti unici all'Arlecchino, mi sono addentrato ancora di più nel teatro con il fratello di Franca e lei stessa che mi raccontavano le chiavi, io che capivo la grande importanza dei temi e dei ritmi e ho scritto *Comica finale* che teneva insieme diversi atti unici tratti anche da antiche farse. Siccome c'era una tratta da Feydeau non mi lasciavano tranquillo e allora in accordo con Franca l'ho tolta. A Cesenatico lavoravo alla scrittura per la messa in scena e a volte scrivevo anche due opere per volta come: *Settimo ruba un po' meno*, scritto in contemporanea con *Piero d'Angera che alla crociata non c'era.* Il vero inizio mio come compositore di commedie è con il successo de *Gli arcangeli non giocano a flipper.* Era un periodo duro, si doveva stringere i denti per andare avanti e non mollare e allora ecco che il direttore dell'Odeon, persona anche forse di dubbia moralità, ci offrì la stagione al suo teatro e così, su una chiave datami da Frassinetti che a sua volta l'aveva avuta da Pasolini, scrivo *Gli arcangeli non giocano a flipper.* Forse è proprio questa l'opera a cui sono più legato, anche perché segna l'avvio al mio impegno scrio in teatro. Io sono uno che nella creazione artistica si lancia a scoprire cose nuove ma nella vita legata alle cose terrene, sono restìo ai cambiamenti. Oggi sono persino convinto che tutti gli insuccessi nella mia vita che mi hanno spinto verso il mio impegno al teatro siano stati propizi[20].

3. Franca Rame: la sapienza del teatro

A Cesenatico come a Milano, Franca continua ad essere impegnata alla scelta e catalogazione del materiale per la mostra di Bergamo; alla revisione dei testi da spedire alla Einaudi, di cui lei cura i tagli, la trascrizione dialettale con testo a fronte e l'impaginazione; e in mille altre faccende dalla gestione dell'immenso

[20]Dario Fo, 13 giugno, 1996, Sala di Cesenatico, in Pizza, 1996b, [I].

archivio di Milano a fatti amministrativi nonché alle richieste dall'estero di compagnie per il permesso a rappresentare le opere di Fo-Rame.

Nonostante il continuo lavoro, Franca, diversamente da Milano, a Cesenatico tra l'aria di mare, il gioco a carte con le amiche, la nipotina, le passeggiate all'aria aperta, apre lunghe e piacevoli parentesi in cui racconta episodi della sua "lunga avventura" nel teatro mentre si va dal parrucchiere, mentre prepara l'ottima giardiniera, mentre insieme si fa il bagno in piscina, o davanti a un bel gelato al cioccolato.

Gli aneddoti relativi al periodo delle loro rappresentazioni alle case del popolo, nelle fabbriche occupate tra operai in sciopero, sono tanti e tutti allo stesso tempo esilaranti e drammatici come quelli del periodo che l'ha vista impegnata al "Soccorso Rosso"[21] nelle carceri. Rimangono comunque affascinanti e preziosi i racconti legati al suo apprendistato al seguito della sua prima compagnia di teatro viaggiante: La Famiglia Rame che le ha insegnato l'antica arte del teatro insieme al grande impegno sociale. Tutti incitano Franca a fermare su carta le cose che racconta, preziose testimonianze che vanno dai tempi dell'antica arte del Teatro Viaggiante alle vicissitudini insieme al marito nell'impegno per un teatro fatto di lotta, di conquista, di censure e alti riconoscimenti.

Il figlio Jacopo ha raccolto in un Libro Rosso tutti i documenti e le testimonianze relative all'impegno di Franca Rame per il Soccorso Rosso. Un giorno lei mi dice che in realtà, a volte si sofferma a scrivere, per un suo progetto di biografia ancora in fieri, ricordi o, "associazioni di idee", ma che non fa mai leggere. Ed ecco una delle grandi sorprese che sa fare: qualche giorno più tardi, forse stanca delle mie domande o della mia curiosità, Franca stampa per me sette preziose pagine della sua "Libera associazione d'idee" che riporto qui di seguito:

---

[21]Franca Rame è stata responsabile per l'Italia dell'organizzazione "Soccorso Rosso" che si occupava negli anni '70 dell'assistenza legale ai detenuti politici di sinistra.

TEATRO FAMIGLIA RAME

QUESTA SERA

Grande serata in onore delle piccole attrici FRANCA e INES RAME

PERSONAGGI

Gino	*Franca Rame*
Cirieto	*Ines Rame*
Pier	*Emilia Rame*
Rosa	*Lina Rame*
Vincenzo	*Carla Frigerio*
Diaconino	*Lucia Rame*
Mastro	*Domenica Rame*
Conte Federico	*Carlo Verona*
Renzo	*Tomaso Rame*
Biagio	*Gino Lomazzi*
Nanfo	*Silvio Coso*

In valle d'Aosta e in Torino



I poveri spazzacamini della Valle d'Aosta

o AMOR DI MADRE

Capolavoro passionale del Dott. G. Sabbatini

3 atti di verismo umano



Il mercante di carne umana frustava i piccini e la madre dolorante aspettava il bambino che non tornava

Il povero martire riposava sfatto e annerito nel camposanto di Torino.

Segue la celebre comica

Battistone, Re dei mamaluccbi

Libera associazione d'idee. Note per biografia, 11.7.1993

Turbata con una gran voglia di piangere. Corro indietro velocemente lungo la mia vita: rabbia, paura, angoscia, commozione, meraviglia, furore, amore, solitudine, felicità piccole e grandi... inaspettate, inaudite, così i dolori, ma in questa gamma di sentimenti, sensazioni, quello che sto provando ora, non c'è.

Rossella (tra le moltissime donne incontrate è un'amica che non ho perso per strada) m'ha regalato un libro "Le lettere del mio nome" di Grazia Livi, "è importante, leggilo!".

Il titolo così ermetico non mi sollecita.

Leggo in contro-copertina la presentazione dell'editore: "Il tema appassionato di questo romanzo-saggio è il divenire della donna". Mi blocco. Oddio, ci risiamo. La solita "menata" femminista socialpolitica, scritta dalla solita intellettuale per altre intellettuali, quasi tutte saccenti, esibenti, compiaciute dello sfoggiar "cultura", usanti un linguaggio da casta per "quella" casta, senza la minima preoccupazione di essere capite da chi aveva (sto parlando degli anni 70 in cui la donna cercava di crescere e di "liberarsi") la necessità urgente di capire, protese a correre una più dell'altra per essere lì, pronte a "brancarsi" il primo posto, dirigere, liderscippare un po' arroganti o troppo offensivamente accondiscendenti, che gridavano "siamo sorelle" e in nome della sorellanza alla prima occasione ti fregavano. Esagero?

Si.

Ma ho visto e conosciuto molte donne troppo simili all'uomo nel loro modo di essere, parlo delle intellettuali, che esprimevano comportamenti che ho sempre rifiutato.

Parto a leggere indifferente e diffidente. Qualche pagina e poi smetto, mo dico. E invece no, qualche pagina e ci sono dentro. Ma questa chi è? La conosco? Non lo so. Conosco tanta gente, ma i nomi non me li ricordo, di molti non li ho nemmeno saputi.

M'ha tirato dentro la chiarezza, né facile, né semplicistica, seppur colta in cui ti racconta la vita, le scelte, le fatiche la crescita di un personaggio-donna, come te lo ripropone tutto, secca e piena, leggera, meticolosa e delicata, mai invadente, umile, poetica quel tanto che non disturba, è una magnifica scrittura, priva di elucubrazioni intellettualistiche, priva di fronzoli, con una gran sintesi.

Di ogni donna di cui parla, ti presenta le più remote sensazioni. ogni personaggio è da lei scandagliato nel profondo, c'è tutto quello che hanno detto gli altri e quello che ne hanno scritto, i sentimenti, i dolori, le insicurezze, le certezze e molto altro che ora non mi riesce di esprimere. Poche pagine te ne dà l'essenza. Ecco Simone De Beauvoir. Non mi è mai stata completamente simpatica. A volte m'è capitato di giudicare qualche sua scelta egoista. Il suo evidente essere una intellettuale aristocratica me l'ha sempre allontanata. In casa di Sartre a Parigi, dopo un girar di chiavi nella toppa ce la siamo trovata davanti: borsa della spesa in mano, fazzoletto in testa. Ha lanciato un "pas fumée" a Sartre e si è ritirata in cucina. Dario ed io ci siamo guardati interdetti, "e questa chi è?" Sartre, come un bambino scoperto a rubare la marmellata, ha spento la sigaretta o il sigaro, non ricordo, "Simon...", ha mormorato. Ah, era lei! Dario meno, ma io ci sono rimasta un po' male, forse credevo che il fatto di essere una donna mi desse il diritto ad un saluto. Ma ora, la Simon, del ragionato-Livi è una donna che capisco e ammiro di più. Altre biografie di donne. Leggere, conoscere, approfondire, passare il tempo con loro, con la loro forza, la loro caparbietà persistenza, lucidità, intelligenza, sapere, donne che sono riuscite ad emergere dallo sterminato femminile sommerso, in un mondo al maschile, mi costringe ad interrompere la lettura e a ragionarmi addosso. Il mio "dentro" s'è messo in movimento e non riesco a bloccarlo. Mi sento come se queste signore abbiano espresso, pensieri miei, situazioni mie; insicurezze, certezze, domande, scelte mie. Mi sento "loro", e allo stesso tempo le sento discoste da me, lontano, in alto, irraggiungibili. Sono confusa. Confusa, a disagio, turbata, scombussolata. Di colpo mi sento come se non avessi mai pensato. Non ho visto, non ho notato, non ho desiderato. Mi sento addosso il peso di non essermi mai sentita in lizza con nessuno, non perché mancasse la gara, figuriamoci!, ma perché ero certa di non averne i numeri, le capacità per poter partecipare. Mi sembra di essere passata tra le cose senza emozione. Sono certa di non aver mai voluto con forza, qualcosa per me. Già arresa, prima di essere vinta. Mi sento come se in questa mia frenetica vita non avessi vissuto. Mi sento inutile, banale, vuota come un libro rilegato con nelle pagine bianche solo il numero in calce. I giorni della mia vita: 22.630, sessantadue anni. Quanti! Appresso, nessun bagaglio. A 'sto punto mi hai scombussolata cara Grazia Livi. Possibile? E' così. Sento l'esigenza di esprimermi, di puntualizzarmi, di cercarmi. Oh mio dio, cos'è che sto

cercando, me stessa?... Il mio io?... Ci ho tanto ironizzato sopra nei nostri spettacoli... Ma ora qualcosa di concreto mi urge. Devo fissare qualche punto.

Me ne sto a guardare fuori dalla finestra con il cervello completamente vuoto, come se per tutti questi anni, e sono tanti, non avessi vissuto, lavorato, incontrato gente, parlato, riso, fatto all'amore, pianto. Niente. Non mi viene niente. Ho la testa pressata da pensieri confusi, suoni, rumori, parole, facce, e fra tanto disordine non riesco a trovare la parola giusta, il ricordo giusto che mi dia modo di iniziare con un minimo di coerenza. Forse potrei partire dalla prima grande emozione che ricordo.

25 settembre 1945. La guerra è finita; sono arrivati i "liberatori". Li avevamo visti sui camions il pomeriggio, intorno per la città. Erano arrivati anche nella mia strada. Ci buttavano cioccolato e sigarette. Arrossisco al pensiero di essermi buttata con gli altri per tentare di raccogliere qualcosa. La sera, nel cortile di casa mia, una gran festa. Un giradischi, e ballare e ridere. Poi guardo su, verso la finestra buia del primo piano, casa mia. Più che vederla, l'intuisco: mia madre è lì, ci sta guardando. Conosco i suoi pensieri, il suo tormento: mio fratello deportato in campo di concentramento in Germania, non dà notizie da oltre due anni. In un attimo le sono vicina vergognandomi della mia allegria. Mi stringo forte a lei. E due mesi dopo vedo lei che grida, grida seduta su di un gradino della scala di casa nostra, perché le gambe non la reggono. Si stringe addosso il figlio, pallido, magro, impolverato che si è fatto centinaia di chilometri a piedi. Quel gridare intenso che esprimeva gioia, l'ho sentito identico molti anni dopo (1973) in circostanza ben diversa, per dolore e drammaticità. Ancora seduta, su di una sedia, ora con la testa buttata all'indietro, grida senza controllo, come allora, dopo che ha indovinato più dalla mia faccia che dalle mie reticenti parole che mia sorella Lina era morta.

Mi vedo a 15 anni ad un banco del Liceo (che non ho terminato) di Varese, con i fascisti che entrano in classe, in silenzio ci guardano a una a una. Poi mi chiamano, dicono proprio il mio nome, e mi portano nello studio del preside. Non so di che colore fosse la mia faccia, ma avevo paura che tutti potessero sentire il battito del mio cuore. Pensavo, ora mi portano a "Villa triste"... Villa triste era una villetta all'inizio della strada che portava alla mia scuola, dove, tutti in città lo sapevano, venivano interrogati e torturati i partigiani. Ma io, non sapevo niente, non c'entravo niente con loro, non avevo fatto niente. "Stai tranquilla, mi dicevo, stai tranquilla" Poi di colpo, alla prima domanda ho capito tutto. E il cuore a battere più forte. "Forse muoio", "Conosci Enrico Mazzucchetti?" "Si", "Dov'è?" "Non lo so". Enrico, detto Bubi, era il mio amore dei quindici anni: il primo. "Non lo vedo da un po'", sapevo che era andato nei partigiani, ma qualche giorno prima l'avevo visto, era venuto sotto casa mia a darmi dei baci. Dio mio, che era successo? "Allora?" Erano minacciosi. "Non lo vedo più, ci siamo lasciati da un sacco di tempo". Lì, nello studio del preside mi hanno frugato in tasca. La mia aria innocente li aveva convinti. Poi mi hanno lasciata andare. Non ricordo altro. Mi sono ritrovata in classe con la testa staccata dal corpo e le mani sudate. "Sei una incosciente, sei una disgraziata. Se lo viene a sapere tuo padre ti ammazza e fa bene". E con il cuore mi accarezzavo il biglietto piegato in quattro che avevo stracciato prima di passare davanti a "Villa triste", dopo essermelo imparato a memoria la mattina andando a scuola. Incoscienza, più che coscienza politica.

I giornali

Nei primi 18 anni della mia vita, non ho mai letto un giornale. E questo che c'entra? Nulla. Sto cercando di tirar fuori fatti lontani, che disordinatamente affiorano al mio cervello vuoto.

Non ho mai letto i giornali. Lo dico con meraviglia. Possibile? In casa mia c'erano, la mia era una famiglia socialista quando esserlo costava qualche cosa. Si pagava, senza ricevere nulla in cambio: con quella tessera in tasca allora carriera o posti di comando, non ne ricevevi. I giornali c'erano, li toccavo quando li raccoglievo da terra dopo che mio padre li aveva letti, (incredibile quanto mio marito assomigli a mio padre: anche lui, li butta per terra!) per riporli o buttarli, ma io sono sicura di non averne mai aperto uno fino ad un certo giorno, cioè quando sono andata a sbattere con la mia bicicletta addosso a una Topolino (in realtà gli ho sfiorato il parafango). La reazione del "guidante" è terribile e immediata e assolutamente fuori posto/ "Ecco chi rovina l'Italia!" "No, guardi io.." "Silenzio! Voi giovani che delegate. Delegate e non leggete i giornali!". Allibita, senza parole. E' da quel giorno che dei giornali leggo tutto... dalle inserzioni agli annunci mortuari. Grazie isterico signore della topolino. Grazie.

Forse ora posso correre all'inizio della mia vita.

1932 - "E' ora che Franca incominci a recitare." E' mia madre che parla. La prima parte che ho imparato a memoria me l'ha insegnata lei, "bocca a bocca", così si diceva a casa mia, mot-a mot, parola per parola. Non sapevo leggere. Avevo tre anni. Aveva deciso (era sempre lei che prendeva le decisioni importanti in famiglia) che avrei fatto un angiolino di supporto all'angelo vero, che veniva recitato da mia sorella Pia in "La passione del Signore" atto V, orto dei Gezzemani. "Pentiti Giuda traditore che per trenta monete d'argento hai venduto il tuo Signore! Pentiti! Pentiti!" dovevo gridare di quando in quando. La parte non era lunga, non ci devo aver messo molto ad impararla. "Ripeti!" e ancora e ancora "Ripeti" diceva la mia mamma paziente mentre pelava le patate per il minestrone. "Ripeti!" Mia madre per i suoi figli era ambiziosissima. Per l'occasione mi aveva cucito un bellissimo abito bianco da angelo, con due grandi ali bianche e oro appoggiate sulle spalle, seppur credente non andava mai in chiesa ma aveva uno zio prete. Lei lo sapeva benissimo che gli angeli non erano vestiti così! Mio padre, ormai entrato nel gioco, mi mise in testa una coroncina di lampadine. E' ora d'andare in scena e tutti: "ma che bell'angiolino! Ma che bel vestito!" La mia mamma faceva andare la coda. Non avevo fatto nessuna prova. Sapevo solo che ad un certo punto avrei dovuto seguire mia sorella Pia nell'entrata in scena ad ad un segnale della mia mamma sistemata in quinta avrei dovuto gridare "pentiti Giuda" e quel che segue. Il guaio, l'imprevisto, che più imprevisto di così non si poteva immaginare, fu che il personaggio di Giuda era interpretato da mio zio Tommaso, un uomo che avevo sempre visto calmo, sorridente, che mi raccontava storie bellissime, mi regalava un sacco di divertimenti, al quale volevo molto bene e vedermelo lì, proprio vicino vicino, con una parruccaccia nera in testa, gli occhi che lanciavano saette tra un tuonar e lampeggiar minaccioso, che disperato gridava: "Possano i corvi divorarmi le budella, le aquile strapparmi gli occhi!" e altri animali che non ricordo "mi divorino un pezzetto alla volta ad incominciare dalla lingua", mi fece un terribile effetto. Mamma mia che spavento! Cosa stava capitando?! Ero stravolta, me lo ricordo benissimo. Ma quello che mi buttò completamente fuori, fu il vedere mia sorella, solitamente rispettosa ed educata, che per nulla intimorita gliene stava dicendo di tutti i colori! Una sfuriata in piena regola e che trascinavano il nostro povero zio in una disperazione sempre più nera. "Ma cosa sta capitando? Perché lo zio Tommaso fa così?" Il groppo che mi sentivo in gola stava per scoppiare; Mia madre dalla quinta mi faceva gesti più che perentori. Giuro che avrei potuto parlare, ma non me la sentivo proprio di rincarare la dose. "No, io no, allo zio Tommaso non dico proprio un bel niente! Non so cosa gli sia capitato. Forse è impazzito." Anzi, a piccoli passi, camminando come pensavo camminassero gli angeli, seppur spaventatina, gli sono andata vicino, lui era in ginocchio e gridava più che mai. Dio che paura! Senza dire una parola mi sono arrampicata al suo collo e l'ho abbracciato, tempestandogli la faccia di baci. Insomma cercavo con i mezzi che avevo a disposizione, di calmarlo e piangevo nel silenzio che era calato in palcoscenico. Pia s'è ammutolita. In quinta mia madre faceva segnali che non prospettavano niente di buono. Lo zio-Giuda si blocca per non più di tre secondi, lo giuro, e poi con voce profonda (intanto con la mano mi solleticava la mia e con gli occhi mi rideva per tranquillizzarmi) dice: "Dio, sei grande! A QUEST'ORRENDO PECCATORE MANDI IL CONFORTO.. un piccolo angelo..mi tendi la mano..No, no, non me lo merito!- e dal momento che lo spettacolo doveva pur terminare, taglia corto- M'impicco!". Deve usare un po' di forza per liberarsi da me che proprio non ne voglio sapere di lasciarlo andare. Grida: "L'albero più alto.. dov'è l'albero più alto..Lasciami andare angiolino..Lasciami.." e con un urlo agghiacciante esce di scena. Mia sorella (l'unica volta nella sua vita, credo) non sapendo più che fare, camminando anche lei sulle punte, immediatamente lo segue. Grande applauso. Tutti mi chiamano in quinta con grandi cenni. Non so se la paura d'essere sgridata o il "senso del dovere" che maledizione da che sono nata è lì, a spingermi (a pigiarmi) la coscienza, fatto si è che dopo un attimo di silenzio con voce chiara e mesta quel tanto che serve dico: "S'impicca! Non s'è pentito.. Giuda traditore che per trenta monete d'argento ha venduto il suo Signore.. Non s'è pentito!" e via che esco.. Ce l'avevo fatta: l'avevo detta tutta! Da allora in poi, "la passione del Signore" ha sempre avuto due angiolini, con il più piccolo che abbraccia Giuda a mostrare la grandezza di Dio. E tutti giù a piangere. A 5 anni: "gli spazzacamini della valle d'Aosta". Com'è che succedeva? Come arrivavo la prima volta in scena con un personaggio che non avevo mai interpretato prima? Non me lo ricordo, ma so con certezza di non aver mai provato prima di un nuovo spettacolo. La parte come sempre fino a che ho imparato a leggere, me la insegnava la mia mamma, la imparavo velocissimamente, era come se la sapessi già. Anzi, la sapevo già. Quante volte mi ero addormentata nella cassa dei costumi, o nella bara di Giulietta, quella di Romeo, o in qualsiasi altro posto che mi permettesse di addormentarmi, mentre i miei recitavano una sera dopo l'altra?

"Gli spazzacamini" un drammone. Gino, (io), il protagonista, figlio di una povera ma bella incintata e poi abbandonata dal figlio del conte.. vengo, a causa della miseria in cui nascono quasi sempre quelle incintate dai "contini", nonostante la tenera età, affidato ad un "mercante di carne umana!", un delinquente che specula sui bambini che gli vengono affidati, mandandoli spesso a morire nel tentativo di pulire, in quanto smilzi e denutriti (quanto piangeva la gente!) la cappa di un camino. E' quando la mia mamma, che per fortuna era venuta a trovarmi a Torino col mio nonno sennò chissà come avrebbe mai fatto a tornarsene a casa, crede che il suo Gino sia morto nella cappa del camino "Oh che tremendo doloree!" e via che impazzisce. La ragazza in questione era proprio sfigata. Ma il suo Gino quel giorno lì, in quanto ammalato, era stato sostituito nel lavoro da un compagno, certo Carletto, che muore al suo posto. (Mai essere generosi!) Questa è per Gino una giornata davvero fortunata. Il vecchio conte è schiattato nel frattempo, ed il contino, vale a dire il suo papà, decide in quanto sempre innamorato della mia mamma, di riparare al malfatto e di sposarla. Ci sono un po' di problemi per far rinsavire la povera ma onesta sfigata, ma alla fine tutto finisce in gloria tra lacrime e singhiozzi e applausi. 5 atti, con la comica finale per non mandare a casa la gente con il magone.

Il nostro era un teatro realmente e totalmente "all'improvviso" che si basava su trame semplici e stringate, TEATRO POPOLARE appunto, nella tradizione della COMMEDIA DELL'ARTE, completamente opposto al teatro letterario e naturalista messo in scena dalle grandi e illustri compagnie che agivano nelle grandi città e imitato in tutto il suo negativo dalle piccole compagnie, come la nostra, che agivano in provincia. Il nostro successo stava tutto in questa differenza. Il nostro repertorio era vastissimo: dalle più famose tragedie di Shakespeare ai drammoni ottocenteschi, alle commedie di autori moderni a quei tempi: Niccodemi, Giacosa, Rosso di San Secondo, alle comiche finali. Il tutto senza aver mai studiato una parte a memoria su di un copione. Non esistevano copioni di testi teatrali veri e propri, ma una specie di canovacci e per molti testi non esisteva nemmeno il canovaccio. Ce li avevamo nella testa da sempre. Eravamo bravi? Non lo so. So solo che i teatri eran sempre pieni, che si lavorava tutti i giorni, si riposava solo il venerdì santo, e il 2 dei morti, a novembre. O se c'era il funerale di un defunto importante del paese: il prefetto, il sindaco, il dottore, il prete, il farmacista. E quando in un paese avevamo fatto tutto il nostro repertorio, (replicato 6 sere la Giulietta, 6 la passione, "il povero fornaretto di Venezia" e non mi ricordo più quali altri drammoni avessero successo) mio padre o mio zio, si leggevano un romanzo, ci riunivano e ce lo raccontavano. "Tu fai questo, tu questo e tu questo...", e via che il giorno dopo si andava in scena. sulle quinte laterali, in bella calligrafia, la scaletta dei punti chiave, il susseguirsi degli avvenimenti.

"L'assassino del corriere di Lione". Scena PRIMA:

la ragazza s'incontra col padre, che non aveva mai conosciuto, partito povero, tanti anni addietro, torna ricco, riempie la ragazza di doni, ma lei non riesce a sentire nulla per lui, anzi solo repulsione.

Manifestare freddezza e imbarazzo. Ricordarsi che la madre è morta.

Scena seconda: un uomo (lo stesso attore che interpreta la parte del padre) languisce in una cella, è un innocente caduto in un errore giudiziario terribile. Accenni all'assassinio di un corriere a Lione. Accenni alla moglie morta e alla piccola bimba lasciate al paese. Saranno ancora vive?

Solo nel V atto tutto si risolverà: il buono premiato con la libertà e l'onore restituito mentre il cattivo (fratello gemello del buono), smascherato da una collana rubata al corriere di Lione, sarà punito con la forca. Gaudio e felicità. Ricordarsi della madre morta.

Comica finale. Non c'è personaggio nel repertorio della mia famiglia che a secondo dell'età non abbia interpretato. Neonati (8 giorni in braccio alla mia mamma in la Genoveffa di Brabante), bambini o bambine, ragazzini, signorine, giovanotti, suore, cortigiane, prostitute. Una volta ho fatto persino, il cuciniere Dracco. La storia nel ricordo, mi fa ancora ridere. Ero cresciuta e la Genoveffa (che dio la maledica, quanto ho odiato sta noiosa!) ora la facevo io. Giovane e bella moglie del re alla guerra, sola nella reggia viene insidiata da Golo, un primo ministro della situazione, che lei respinge furente e offesa. La giovane donna decide di inviare una missiva al marito tramite il cuciniero Dracco: l'unico che a corte le sia rimasto fedele, per avvertirlo del tradimento del suo braccio destro. "Torna o mio dolce sposo, torna! che quel maialone del Golo vuole fare con me, proprio quella cosa là!" Golo che è sempre lì a origliare, scopre tutto e zak!, pugnala il poveraccio e manda a dire al re che Genoveffa è incinta del cuciniero. "Ti ha tradito o mio re, che vergogna con un cuciniero!" Il re ci casca, fuori dalla grazia di dio "un cuciniero no!" ordina il taglio della testa della fedigrafa e anche del bambino nato nel frattempo. (TRANQUILLI

CHE POI TUTTO, COME SEMPRE, FINISCE IN GLORIA) Arriviamo sulla piazza e ci rendiamo conto che ci manca l'attore che avrebbe dovuto interpretare il cuciniero. D'accordo, sono due parole che si possono anche tagliare, ma fisicamente deve essere in scena. Ci ragioniamo sopra un attimo per vedere come risolvere. Bene. Ci siamo. Facciamo così. Al momento cruciale, vado alla quinta di destra. Il perfido Golo mi spia dalla quinta di sinistra. Parlo, guardando fuori scena, con il cuciniere che non c'è, fingo di consegnargli il messaggio e poi, affranta, esco. Velocissima mi mettono sulle spalle un mantellaccio con cappuccio che mi copre dalla testa ai piedi. Rientro in scena con la missiva bene in evidenza in mano, faccio qualche passo come se ora io parlassi a Genoveffa, Golo si precipita su di me, "muori, spione di un cuciniero!" E via che mi pugnala. Cado morta. Golo mi trascina fuori scena a sinistra, cioè dalla parte opposta da cui sono entrata. Mi tolgono il mantello, mi raddrizzo la parrucca bionda dalle lunghe trecce, corro velocissima dall'altra parte. Rientro in scena e vedo Golo che pulisce il pugnale assassino nel mantellaccio che indossavo fino ad un secondo fa. "L'avete ucciso! Assassino!!" Ansimo un po', per via della corsa, ma sono perfettamente in parte e nessuno s'è accorto di niente.

Noi eravamo in grado di andare in scena senza prova alcuna, con un testo nuovo allestito di sana pianta. Arrivavamo ad esempio in una piazza nel giorno in cui in paese si festeggiava la santa patrona, ebbene, debuttavamo con la storia di quella santa sulla quale mio padre e mio zio avevano giorni prima letto e ascoltato dalla gente, vita, morte e miracoli. Avevano riunito la compagnia, raccontato a sommi capi l'intreccio, distribuiti i ruoli se i costumi adatti non c'erano si rimediavano, e via che si debuttava. Senza prove. Se si confronta con i 90 o addirittura i 180 giorni di prova delle compagnie di oggi... Ma certo che allora, sovvenzioni ministeriali o regionali o provinciali o comunali, non ce ne erano, quindi giocando sui soldi tuoi, ti dovevi sbrigare eccome!

L'unico posto, luogo dove io mi senta a mio agio è il palcoscenico. No, non per via: ama la polvere del palcoscenico. No. Sono allergica alla polvere, alle banalità, alla rettorica. Sto bene in palcoscenico perché è casa mia. In qualsiasi città mi trovi, quando sono in teatro sono a casa. Entrando nella hall di un teatro non mi è mai capitato di dovere chiedere "scusi, dov'è il palcoscenico?" Conosco automaticamente la strada, dove sono i camerini, il gabinetto. "Ma ci sei già stata qui?" "No, è la prima volta" "Non ti credo" "Si, forse ci sono già stata." Sto bene nei camerini anche se squallidi. No, non li addobbo con sete colorate. L'ho fatto qualche volta... senza accorgermi andavo dietro all'onda, voglio dire alle usanze deghli attori... ma erano 100 anni fa. Poi ho scoperto che non mi ci trovavo con quegli addobbi intorno, non sentivo il bisogno di ricostruirmi il "salotto" di casa mia, anche se il camerino era un cesso. E DIO sa quanti camerini "cesso" trovano gli attori nei teatri e nei cinema di casa nostra. L'unica cosa alla quale non rinuncio è la luce. "Lino!! (è il tecnico delle luci) La luce" Lino arriva e mi piazza certi 500 da accecare. Io ci sto bene. La luce e il mio baule, ora i miei bauli..Mi piacciono i miei bauli. E' un classico baule armadio d'attori, verde fuori a fiorellini l'interno. Ci sono i cassetti e nei cassetti di tutto: golf, libri, fogli, macchina da scrivere-computer, pennarelli, lettere e cianferi d'ogni genere. Il primo baule della mia vita l'ho comperato a rate nel 51, non appena arrivata in compagnia primaria. Dentro non c'era quasi niente, ma quel sacramento, che si apre all'impiedi dividendosi in due e diventa un armadio, con cassetti e reparto per i cappotti, con tanto di targhetta in metallo con il mio nome, mi dava una gran sicurezza. Per la verità era una sicurezza del tutto speciale: la sicurezza di avere anch'io il baule come tutti gli altri. Credo che quella sia stata l'unica sicurezza di quegli anni e per molti anni dopo. Credo anche di essere la persona più insicura che io conosca. Il mio baule, il suo contenuto, il camerino, il palcoscenico: sono a casa. Io non mi considero un'attrice. Sono "anche" un'attrice. In casa mia ho imparato tutto quello che può servire per poter fare questo lavoro: attrice, elettricista, fonico, costumista, trovarobe, direttore di scena, servo di scena, piazzare le luci, suggerire, sarta, vendere i biglietti, truccare, pettinare, ballare, cantare (sono un po' troppo timida, seppur molto intonata! Me l'ha detto 10-14 Giovanna Marini, e se lo dice lei...) la ricerca delle piazze, l'amministratore, fare un borderò, (ora è però diventato difficilissimo) I miei avevano addirittura una propria tipografia dove si stampavano i manifestini, insomma i volantini di adesso. Avevamo centinaia di scene bellissime, dipinte da un pittore della Scala, Lualdi che veniva a passare le sue vacanze da noi, ogni tanto le rinfrescavamo tutti insieme. Ogni giorno cambiavamo piazza (dico piazza per dire paese, non recitavamo in piazza ma in locali chiusi, teatri, cinema, oratori, quindi ogni giorno si dovevano montare scene e luci. Anche i nostri costumi erano belli. Figuriamoci! Mio padre, tramite l'amico Lualdi, li comperava in blocco dal Teatro della Scala. E se per un nuovo testo mancava qualche

costume, ce lo facevamo in quattro e quattrotto. Mia madre, maestra diciottenne, figlia dell'ingegnere del comune dove risiedeva (Bobbio) e di una casalinga si era innamorata di questo "girovago marionettista" che un giorno era passato di lì, e con grande scandalo dalla famiglia (povera come l'acqua, ma di una classe sociale superiore a quella di mio padre) e del paese se l'era sposato. Mia madre, era bellissima e quando dico bellissima voglio proprio dire "bellissima" senza artificio alcuno.

Nessuno di noi, quattro figli, pur assomigliandole, s'è avvicinato a tanto; Bellissima, giovane, innamorata, aaiuta Domenico (il marito) e Tommaso (fratello del marito) e Stella (sorella del marito) in tutto quello che può. Cerca con tutte le sue forze di adeguarsi alla nuova vita, tanto diversa da quella che aveva condotto sino a quel giorno. Non sa manovrare le marionette, ma si ingegna a vestirle. Poi, più avanti, dirà qualche battuta. Con l'avvento del cinema (1920) i due fratelli intuiscono che "il teatro delle marionette" sarà presto messo in crisi, sibissato, da questo nuovo fantastico mezzo di spettacolo. Decidono un cambiamento radicale (con grande dolore del nonno Pio, un amante di Garibaldi, l'unico ritratto in nostro possesso lo raffigura vestito e somigliante all'eroe!) "Entreremo in scena noi, al posto delle marionette, reciteremo noi i nostri spettacoli" Così mio padre con la propria famiglia aggiunta alla famiglia di mio zio Tommaso si sostituiscono ai pupazzi di legno, vere e proprie sculture, tre delle quali sono esposte al Museo del teatro della Scala di Milano. E quando inizieranno a recitare di "persona", a portare loro stessi in palcoscenico i testi, i personaggi che avevano fino allora interpretato muovendo e doppiando pupazzi di legno, lei, la mia mamma, diventa la prima attrice della compagnia. Un'attrice che di giorno tirava su i figli, li faceva studiare, si occupava della casa, e come una più che provetta casalinga (a tutti gli effetti) teneva l'amministrazione della compagnia come fosse quella di un normale menage familiare, si occupavadei costumi, aveva imparato pure a cucire, e alla sera, via! E Giulietta, e Tosca, e la Suora Bianca, e la Fantina dei Miserabili, tutti ruoli che via via, abbiamo interpretato anche noi filglie e le cugine Ines e Lucia. Percorro così l'apprendistato dei teatranti interpretando via via che cresco, tutti i ruoli maschili e femminili adatti alla mia età. Il vantaggio della compagnia di mio padre rispetto alle altre compagnie di giro, (così si chiamavano le piccole compagnie di provincia) è l'invenzione di impiegare tutti i trucchi scenici del teatro magico delle marionette, nel "teatro di persona": montagne che si spaccano in quattro a vista, palazzi che crollano, un treno che appariva piccolissimo lassù nella montagna e che man mano che scendeva s'ingrandiva fino ad entrare in scena con il muso della locomotiva a grandezza naturale. Mari in tempesta, nubi che solcavano minacciose il cielo tra lampi e tuoni, gente che volava, scene in tulle in proscenio, che illuminate a dovere ti facevano vedere come era il paradiso. Insomma tutti gli espedienti tecnici dell'antico teatro seicentesco dei Bibbiena, che viveva ancora, dentro la scenotecnica delle marionette, soltanto che in quel teatro tutto era stato miniaturizzato, si trattava adesso di eseguire un'operazione da Gulliver alla rovescia: da minuto che era ingrandire ogni oggetto, aggeggio, marchingegno, fino a renderlo identico alla realtà. In questa nuova veste "il teatro di persona" la compagnia di mio padre realizza un successo insperato. Si lavora come sempre a tempo pieno. Mio padre, il capo, con il ruolo di primo attore, manager P.r., lo zio Tommaso nel ruolo dell'antagonista, del comico-brillante a secondo dei testi e di drammaturgo-poeta di compagnia; le mogli, i figli, gli attori scritturati; i dilettanti gli amici componevano la nostra compagnia. Giravamo cittadine, paesotti e paesini del nord Italia su di una corriera che chiamavamo "Balorda" a causa del comportamento bizzarro che aveva, che più che al suo cattivo carattere andava attribuito agli anni. In certi paesi nei quali ad una certa ora del giorno si passava, nei turnichè particolarmente ripidi, c'erano sempre dei ragazzi che ci aspettavano. Ci spingevano fra tante risate, poi la sera ci raggiungevano ed entravano a godersi lo spettacolo a gratis. "Siamo quelli che abbiamo spinto" "Passate" Mio padre amava la Balorda, e zingarone com'era, gioiva tutto nel vedersela rilucente di colori sgargianti. Mia madre, ogni volta che lui le cambiava colore: "non sposeremo mai le nostre figlie!" "Hai ragione Milietta... domani le cambio colore" E l'indomani quando "Emilietta" si affacciava in cortile, ecco la Balorda ridipinta: d'argento! "Non sposeremo mai le nostre figlie!" Arriva la guerra, finisce la guerra. Bombardamenti non ne avevamo avuti. Qualche bomba sulla fabbrica di aerei: la Macchi, lontana dal centro, alla periferia di Varese, a Masnago. Ricordo a proposito di questo paese, una sera che si tornava a casa dopo lo spettacolo veniamo fermati, sia noi che tutti quelli che passavano per quella strada dopo di noi, da un gruppo di fascisti e S.S. Ci hanno fatto entrare in un cortile, (era quello dove abitava uno dei nostri dilettanti, chiamato Luigino cassa da morto, perché suo padre le fabbricava) dove siamo stati per ore bloccati. Solo all'alba ci hanno lasciati andare. Non è stato

per niente drammatico. L'aria, nonostante i tedeschi, era di festa a causa della inconsuetudine dell'avvenimento. Si sà, i giovani trovano sempre la maniera di superare le tensioni. Sarebbe però, tanta allegria finita in tragedia se quell'alba avesse portato la notizia di una missione tedesca andata male. Ci avrebbero fucilati tutti, l'abbiamo saputo qualche giorno dopo. Per fortuna l'abbiamo scampata. Altre volte, capitava che ci fermassero dei partigiani. Non dicevano "siamo partigiani" ma erano in borghese con i mitra "Signor Rame ci dà un passaggio?" Li facevamo salire. Più avanti capitava d'incontrare picchetti fascisti che ci fermavano. Ci conoscevano. Avevamo un permesso specialee per il coprifuoco. "Buona sera Signor Rame, com'è andata?" "Benissimo!" "Buona notte" Ce ne andavamo nonostante il buio, sicuramente pallidi. Si riprendeva a cantare con più forza di prima. E anche i partigiani cantavano. Gridavano più di tutti. (ricordarsi inserire malattia-corso infermiera-morte del padre).

A 20 anni, seguendo l'esempio di mia sorella Pia e mio fratello Enrico, lascio la nostra compagnia e inizio la mia carriera nel mondo "ufficiale" dello spettacolo[22]. Si possono immaginare le difficoltà di una simile scelta in quel periodo del dopoguerra, siamo negli anni 50 e quindi alterno momenti neri a buone scritture nelle compagnie di varietà più famose. E' proprio in una di queste compagnie che conosco il Dario Fo.

Leggo di filato quel ricco flusso di ricordi che, come pensavo, raccolgono preziose testimonianze. Leggo e mi sembra di starla ad ascoltare come quando racconta piano sdraiata sul divano azzurro. La sua scrittura, così fluida e diretta, conserva la leggerezza del suo umorismo d'attrice e di donna, ricorda la cadenza semplice con cui ti dice le cose più esilaranti o anche le più drammatiche senza tradire emozioni. Stati d'animo la portano a ricordare emozioni dei tempi più lontani che, proprio per associazioni di idee, passano a collegarsi ad esperienze e sentimenti più recenti ma sempre, parlando di sé, il filo rosso, è il teatro, "è la mia casa" dice. Franca mi mostra un antico volume dedicato in larga parte a "I Rame, una famiglia di girovaghi" con foto (La famiglia Rame in automobile, Gallarate, 1915); documenti (Dichiarazione rilasciata dal marionettista Domenico Razzetti al suo garzone Pio Rame al momento che questi decise di alzare un proprio casotto nel 1876); e gli appunti a mano libera dello zio Tomaso (Schizzi dell'album dei Rame: Serie di disegni schematici di Tomaso Rame dopo aver assistito ad una rappresentazione delle Marionette francesi Hovard al Teatro Eden di Milano, la sera del 22 agosto 1924 e in occasione di altre recite marionettistiche).

[22] Pia Rame è da sempre proprietaria della Sartoria Teatrale che porta il suo nome, a Milano e cura la realizzazione dei costumi di scena per la Compagnia Fo-Rame in cui, per le prime commedie, ha talvolta partecipato come attrice.

Leggo così del capostipite della famiglia, il nonno Pio Rame, le cui tournée sono documentate in un libricino dove venivano apposti i bolli, marche e firme per i permessi di agibilità e i resoconti di buona condotta da parte delle autorità locali per ogni sua tappa. Tale documentazione raccoglie un arco di tempo che va dall'8 aprile 1876 al 20 ottobre 1901[23].

Al nonno segue il papà di Franca, Domenico Rame, che col tempo porterà in scena come attori anche e soprattutto i componenti del nucleo familiare sostituendoli ai burattini, le cosiddette recite "in persona". Mi soffermo a leggere il saluto in memoria del nonno Pio da citazioni di diversi giornali del tempo che lo dicono "sosia di Garibaldi" e che celebrano le sue doti di artista burattinaio; due note di quegli elogi mi appaiono come sintomatico patrimonio che la famiglia Rame ha conservato fino oggi con Franca: "Esplicò la sua azione artistica [...] lasciando ovunque tracce del suo passaggio per le serate benefiche date a prò delle molteplici opere di carità. Restio ad onori e pubblicità, modesto nelle sue pretese artistiche, era solo preoccupato del suo buon nome di padre e di cittadino..."[24]. Eppure quando si parla di teatro con lei dice di odiarlo, che vorrebbe smettere ma poi è sempre con lo stesso entusiasmo e lo stesso impegno che si accinge a nuovi lavori. Spesso la osservo mentre lavora alla correzione dei testi con le sue penne colorate a punta fine.

Vedendomi incuriosita a osservare quella punteggiatura dove spesso la virgola segue un punto esclamativo o interrogativo, mi dice che si tratta di un modo per segnare la ritmica teatrale nella lettura, si tratta di una "punteggiatura teatrale" per "recitare le intenzioni e non le parole. E' una punteggiatura sui fiati e sulle pause: dà il tono di voce al pensiero scritto. E' difficile da spiegare - dice - mi riesce più facile farlo che dirlo. Io non sono brava a parlare, Dario lo è".

---

[23]Il materiale riguardante la sua Famiglia: libri, recensioni, appunti, canovacci, manoscritti, foto, burattini e altro, è raccolto e catalogato nell'Archivio della Compagnia Teatrale Fo Rame (d'ora in poi C.T.F.R.) curato da Franca che ora è impegnata a trasferire tutto in internet.
[24]Leydi-Mezzanotte 1958, pp.378-379.

Mi dice questo, non per falsa modestia, ma perché in realtà la sua sapienza d'attrice è un sapere incarnato del quale non ha mai avuto bisogno di spiegarsi i perché o i percome. Quando mi è capitato di vedere Franca guidare i suoi allievi dei seminari romani, superato qualsiasi preambolo retorico, lei puntava immediatamente alla pratica con la tecnica del corpo dell'attore in scena in relazione al testo e alla scenografia il più delle volte invisibile che proprio per questo esigeva doppia attenzione all'attore impegnato a crearsi intorno una realtà da presentare come tale al pubblico. E lei andava avanti così, mettendo gli allievi di fronte ai loro stessi errori e per poter ricominciare da lì perché è il corpo insieme alla mente che deve capire e imparare:

> Non bisogna imitare i toni, non bisogna recitare, non si deve essere freddi, ma l'importante sono le intenzioni e il comunicare con il pubblico e ci si può arrivare solo, individuate le intenzioni, facendo proprio il testo che si va interpretando. Né si possono tenere insieme tutte le trovate comiche o ironiche che siano, rompono il ritmo, non si può appiccicarle ma ad ognuna serve il suo respiro. Il comico è un'arte di precisione matematica. Se il pubblico, che bisogna ascoltare sempre, non risponde, non ride ai momenti dovuti, allora bisogna stringere, tagliare, correre, anche lì direttamente in scena perché è lì che ogni volta si misura il testo e la sua efficacia[25].

E proprio parlando del suo ultimo monologo: *Sesso? Grazie, tanto per gradire* Franca mi spiega come gran parte di questo sia nato sulla scena con il pubblico arricchendosi giorno per giorno di tutte le notizie che le venivano dai giornali e dalla gente che chiedeva di incontrarla per confidarsi e avere consigli. Intanto, questo spettacolo, che ha riscosso grande successo, viene riproposto in una nuova formula *Sesso e Mistero buffo* che vede alternarsi in scena Dario e Franca in brani del *Mistero buffo* e Franca soprattutto impegnata in una rielaborazione del suo spettacolo *Sesso? Grazie tanto per gradire.*

Questa nuova formula già presentata a Milano al teatro Smeraldo, sarà riproposta il 6 luglio, in occasione della serata d'inaugurazione della mostra di Bergamo, e ottiene un successo strepitoso che impegna Dario nel bis con *Caino e Abele* e Franca nel bis con *Lo stupro*: il pubblico, entusiasta oltre a battere le mani

[25]Franca Rame, in R.P., 30, giugno, 1996.

applaude battendo anche i piedi e un forte coro di lunghi applausi invade tutto lo spazio del quadriportico della chiesa di S. Agostino dove è stato allestito il palco[26].

Franca, mentre rivede il copione di scena con pennarelli ed evidenziatori sgargianti, mi dice che ne ha bisogno perché con tutti gli impegni non trova mai il tempo di provare e poi soprattutto perché ogni volta cambia dei passaggi. Di solito è in auto che si riesce a parlare con Franca senza che lei si lasci prendere da altro. Allora, proprio nel viaggio fatto insieme verso Bergamo con lei alla guida, ascolto i suoi racconti sull'impegno sociale del loro teatro, degli spettacoli tenuti per gli operai in agitazione, della grande fantasia delle masse, gli scontri con i fascisti alla rappresentazione di *Tutti uniti, tutti insieme, ma scusa quello non è il padrone?* E anche degli scontri nella sinistra che lei, con l'autorità che le veniva riconosciuta dai compagni perché iscritta al partito, riusciva sempre a placare: fu proprio lei a far visita a Berlinguer per riaprire le piazze che erano state negate alla sua compagnia. All'epoca gli spettacoli venivano rappresentati alle Camere del Lavoro e ogni volta era un'avventura riuscire ad adattare lo spazio.

Uno degli episodi che Dario e Franca ricordano spesso è quella volta che per rimediare una buona acustica della sala in una Camera del Lavoro, Dario pensa di cucire tutti insieme i contenitori di uova e attaccarli al soffitto e alle pareti. Franca e gli altri tutti lì insieme a cucire, e non era neanche tanto facile: «Sembrava non si finisse più - racconta Franca - Passa uno dei compagni e guarda noi lì che cucivamo con il sangue alle mani e mi fa: ma ci vogliono aghi grandi! E io: lo so! e allora lui chiama gli altri e dice: Ehi, avete raggi di bicicletta? Fatene degli aghi. E così tutti ad aiutarci a cucire. Quando alla fine abbiamo cercato di attaccarli, sono cascati tutti».

Poi Franca, grande giudice degli scritti di Dario, racconta della volta in cui lui, si rifiutò di accettare le sue proposte di taglio in una scena di *Zitti stiamo*

[26] Nell'archivio C.T.F.R. è conservata la registrazione video dello spettacolo: *Sesso e Mistero buffo*, Bergamo, 6 luglio 1996, 2 VHS, divise in I e II tempo.

precipitando, nonostante anche lui avvertisse una certa durezza nel pubblico, e allora lei, decisa a non far passare quel pezzo, lo taglia direttamente in scena in uno scontro di battute a soggetto con il marito davanti al pubblico.

Franca è sbalorditiva per quanto riesca ad essere oltre che attrice disinvolta, anche autrice direttamente in scena per cui se ritiene che un passaggio non funzioni lo cambia seduta stante. Così sono state sancite modifiche ai testi di varie commedie come *Quasi per caso una donna, Elisabetta*. Eppure, quando mi parla della sua fanciullezza di quando faceva l'attrice in compagnia con genitori e famiglia, ricorda quanto allora fosse difficile rientrare in quel ruolo di non felice reputazione. La "condizione della donna" è un argomento che ha sempre toccato la sua sensibilità e che l'ha guidata nelle battaglie sociali.

E' proprio in ricordo di questi suoi impegni che ancora oggi tanta è la corrispondenza che le giunge con richiesta di aiuto, sostegno e solidarietà per situazioni difficili. Ancora, nel maggio del '95 la vedevo in scena su un palco improvvisato da donne operaie in agitazione che l'accoglievano con entusiasmo tendendo lunghi striscioni a lei dedicati. Franca tornando a casa raccontava la sua emozione di fronte a quel pubblico e smorzando i toni diceva: "Ho fatto tutto lo spettacolo con sirene e ambulanze di sottofondo che il povero Lino diventava pazzo!". Anche nel teatrino di una piccola chiesa in una frazione di Bergamo, invitata direttamente dal prete che inaugurava l'apertura del teatro per i ragazzi, Franca ha portato il suo spettacolo con successo: tra il pubblico il giudice Caselli, la signora Antiochia, il magistrato milanese Jelo e lo studioso Flores D'Arcais. Essere attrice e autrice al fianco del marito, essere Franca Rame e moglie di Dario Fo: "non è un vivere facile" racconta "La più bella critica, il più bel complimento l'ho avuto paradossalmente da una stroncatura a Tampere dove in una recensione a un mio spettacolo si legge: la Rame era ferma, immobile, senza enfasi, senza gesti, eppure la gente applaudiva! Ma che bel complimento che mi ha fatto quello lì se pensi oltretutto che il teatro era strapieno!".

II. IL MAESTRO: TRE GIORNATE ALL'ACCADEMIA PAOLO GRASSI

1. L'inscindibilità dell'arte teatrale

A fine maggio una proposta molto interessante viene dall'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano per tre giornate di incontri con gli allievi. Si tratta di lezioni sulla recitazione e sul teatro in generale che Dario ha tenuto già diverse volte. Così il primo giorno di lezione di Dario all'Accademia viene fissato per il quattro di giugno. Quella mattina la passeggiata ha una meta precisa, Dario parla poco, cammina a passo lungo, si ferma solo per un caffè, non compriamo i quotidiani. "Siamo arrivati" dice, e entriamo dal giardino nell'istituto dove un folto gruppo di allievi comincia a circondare Dario che viene accompagnato in una piccola sala-teatro buia e calda. Sul fondo della sala si nota una scenografia di stoffe colorate, come delle lenzuola stese. Dario preferisce fare lezione sotto il portico che dà al giardino interno, e così tra il cinguettio degli uccelli, in una bella giornata di sole, comincia la lezione che viene videoregistrata da un incaricato della scuola[1]. Circa un centinaio di allievi si sistemano con le sedie o sui gradini, sotto il porticato dove viene sistemato anche un cavalletto con fogli e pennarelli per Dario.

Dario Fo non ha in realtà preparato la lezione, non ne ha bisogno, lui adotta a lezione lo schema che segue in teatro o si potrebbe dire anche l'inverso visto che i

[1] I documenti audiovisivi delle tre giornate (4, 6 e 10 giugno 1996) sono conservati nell'Archivio dell'Accademia in 2 Hi8 per un totale di 2hca di registrazione. Ho personalmente documentato gli incontri in tre audiocassette C90 (R.P. "Lezioni all'Accademia Paolo Grassi"), da cui, nel presente capitolo, trascrivo momenti salienti delle lezioni di Fo.

suoi lavori, così come le sue lezioni, puntano alla comunicazione[2]. Quindi Fo apre con l'*antiprologo* che lo vede impegnato a seguire e suggerire la disposizione degli allievi in quello spazio mai usato prima per una lezione[3]. Fo si rivolge a tutti con una domanda per conoscere il loro indirizzo artistico: regia, drammaturgia, recitazione, organizzazione e prende così l'abbrivio per il suo *prologo* su le scuole di teatro:

> Sono stato a Copenhagen un mese, con Franca ho recitato, ho tenuto delle lezioni. L'anno scorso sono passato anche per la Svizzera, per la Germania, e sono stato a tenere un corso internazionale a Firenze. Eravamo una quindicina tra registi, attori di tutta l'Europa e a turno, ogni 10 giorni, entravamo in contatto con questi ragazzi che erano attori, scenografi, costumisti e registi. Uno dei pericoli credo è creare delle dicotomie, degli scomparti non legati uno all'altro, fra gli attori, i registi e via dicendo. In quasi tutte le scuole, quelle di grandi esperienze, e che hanno un rapporto diretto con la produzione, come per esempio le scuole tedesche legate quasi tutte ai teatri direttamente e ci sono degli allievi che già recitano nel teatro e nello stesso tempo continuano a frequentare la scuola anche quando sono nella professione da dieci anni. A Copenhagen la maggior parte degli attori al mio corso erano professionisti, cercavano così di arricchire la conoscenza. Invece in Italia quando si è all'ultimo anno della scuola, si è già capito tutto, non si ha più interesse a frequentare una lezione, a incontrarsi.

Già la forma del racconto tende a raccogliere l'attenzione di chi ascolta, tanto più quando riguarda esperienze vissute dello stesso narratore che, così facendo, avvicina ulteriormente a sé il suo interlocutore. Fo cattura l'attenzione degli allievi accennando al suo apprendistato:

> Io ho avuto una grande fortuna, non ho fatto scuole e quindi quando ho cominciato a fare l'attore direttamente, convinto di essere molto ignorante, continuavo a frequentare tutte le situazioni di vantaggio per apprendere qualche cosa. Molte volte mi infilavo dietro le quinte o in piccionaia a seguire le messe in scena a vedere tutte le realizzazioni, le bestemmie, gli insulti, le liti fra i registi, lo scenografo, la prima attrice, il primo attore, le isterie. Insisto nel cercare di legare molto di più la conoscenza, tanto degli attori, tanto dei registi, e degli scrittori, con l'altro mondo che poi bisognerà affrontare. Io non credo che uno scrittore sia di grosso livello se non sa recitare le cose che scrive. Ho conosciuto grossi scrittori che non erano assolutamente attori ed erano ottimi lettori delle cose che scrivevano.

---

[2]Ferruccio Marotti, interviene a tal proposito in una lezione di Dario Fo agli studenti: "Una delle maggiori caratteristiche del teatro di Fo è che appunto tende più alla comunicazione che non alla, come dire, alla costruzione del bello spettacolo. I suoi spettacoli sono assolutamente belli dal punto di vista formale, estetico, ma il nucleo di fondo del suo teatro è sempre l'interazione con il pubblico, cioè la comunicazione nel rapporto a due vie con il pubblico. Il grammelot è un esempio tipico di comunicazione non logica.", in "Lezioni di drammatugia", 1986 al Teatro Ateneo, documento audiovisivo, C.T.A. Nell'incontro alla televisione svedese, dopo il Nobel (vedi oltre cap. V), Fo osserverà: "E' importante in teatro fare respirare con te chi ti ascolta. E' il *cardios* dei Greci. Il *cardios* era un tamburo usato per imporre un ritmo alla rappresentazione uguale a quello cardiaco".

[3]Su *antiprologo* e *prologo* cfr.: Pizza, 1996a, pp.85-86 e 121.

Il teorema che Fo espone e dimostra ogni volta nelle sue lezioni, è relativo alla inscindibilità dell'arte del teatro: non la si può, né la si deve dividere in discipline, tutto è indispensabilmente collegato: lettura, scrittura, regia. Lo stesso insegnamento impartito agli allievi di Università e Accademie sia in Italia che all'estero. All'università di Roma "La Sapienza" Fo, per due anni, ha tenuto corsi sulla scrittura drammaturgica presso la cattedra di Storia del teatro. Il Centro Teatro Ateneo diretto da. Ferruccio Marotti, ha minuziosamente documentato tutte le lezioni che sono disponibili alla consultazione di studiosi e studenti. Proprio lì, a Roma, tra teoria e soprattutto pratica, fatta di improvvisazioni e dimostrazioni, ha organizzato le lezioni portando gli allievi dalla lettura di un testo classico, alla rielaborazione scritta di questo, fino all'improvvisazione per la messa in scena del proprio scritto, rompendo i confini dei ruoli tra aspiranti attori, drammaturghi, registi, per una sana interdisciplinarietà tanto più necessaria nell'arte teatrale.

Tre giornate all'Accademia Paolo Grassi non sono molte, ma Fo riesce comunque a sintetizzare, in efficaci dimostrazioni pratiche, temi fondamentali partendo dal presupposto che nel teatro bisogna davvero conoscere il massimo possibile di tutto:

> Una cosa che mi aveva sorpreso nella scuola di teatro in Germania è che tutti imparano a fare le maschere, a impiantare una scenografia, che cos'è ad esempio una struttura portante, dove si piazzano le luci, cos'è un westing house, che cos'è una struttura di taglio, un controluce a basso, freddo, o di taglio, come si realizzano i passaggi. Io ho tentato di realizzare qualche cosa che muovesse lo studio a leggere, a recitare, al produrre la conoscenza di quello che si è scritto, agli altri, a Roma per due anni consecutivi dove ho tenuto la cattedra di scrittura per il teatro. La cosa straordinaria è che di tutti questi allievi, i migliori che poi hanno continuato a scrivere, erano degli attori che hanno imparato l'importanza di scrivere e ad andare a fondo in quello che si recita. Insomma uno che impara a scrivere è uno che recita meglio anche se poi non scriverà più o scriverà poco. Lo stesso è anche per i registi. Il regista stonato, il regista che non riesce ad impostare la voce a sé, difficilmente riuscirà ad impostarla agli altri, difficilmente insegnerà agli altri a prendere i fiati, i respiri, a usare il proprio corpo, oppure quando c'è bisogno di usare il proprio corpo chiama il mimo. Per cui c'è il regista, il maestro di dizione, poi c'è quello di movimento, poi c'è l'acrobata e via dicendo, e lui, il regista, coordina ma normalmente non vengono fuori cose straordinarie.

Fo spiega e sembra che reciti. Ciò che dice è senza dubbio importante ma è il modo in cui lo dice che è di gran lunga più interessante: è quella in fondo la vera lezione. Via via che racconta inserisce esempi interpretando ogni volta la situazione che va a proporre e allora usa toni, ritmi e timbri diversi. La platea di allievi si rende conto quanto sia proprio lui l'espressione vivente del teorema esposto. Dario Fo vive l'arte teatrale. Lui racconta e ogni volta riflette in sé tutte le tecniche e le abilità che via via individuerà analiticamente. Una di queste è "recitare l'incidente". Prima ancora di accennare a questa tecnica, gli è capitato di metterla in pratica mentre, nella seconda lezione, riassumeva agli allievi la chiave de *La Venexiana*[4] per un esercizio sull'improvvisazione: mentre Fo parlava, si è sentito un cane abbaiare e lui subito: "Di che scuola è?". Sulle risate degli allievi ha ripreso il racconto e dopo un po' si è sentito il cane lamentarsi e ancora lui lo ha usato da commento: "No, non è commovente a questo punto!"[5].

---

[4] Lavoro drammatico del XVI sec. Di autore ignoto.

[5] Quando poi Fo affronta l'arte di "recitare l'incidente", racconta un episodio: A proposito della situazione e gli effetti dell'immaginazione che si sostengono anche agli incidenti, anzi fanno tesoro degli incidenti che possono accadere: Molière e la compagnia della commedia dell'arte, furono legati in uno stesso teatro, il teatro del re. Molière era andato a recitare dal re, aveva avuto grosso successo e il re, non avendo la possibilita di offrirgli un teatro tutto per lui, chiamò il capocomico dei teatranti, che tra l'altro conosceva già Molière, era stato il suo maestro, e gli fece la proposta di dividersi in due quello spazio. Recitavano un giorno a testa o due giorni di seguito per ciascuno, andavano daccordo e ogni tanto l'uno stava a vedere come recitava l'altro. Dopo un certo tempo che erano insieme, non c'era Moliere e non c'era il capocomico, c'erano soltanto gli attori, e uno degli attori di Molière dice: "Vi abbiamo visto recitare, sono tanti i lazzi che mettete dentro, le improvvisazioni, che ad un certo punto andate fuori dal testo, dal contesto reale e non ci si raccapezza più. Quando rientrate è già passata la logica, i ritmi, devo dire però che certe volte riuscite a fare delle cose straordinarie. Però io credo che sia necessario avere un rispetto maggiore per il testo, il testo anzi dovrebbe essere fondamentale. Noi per esempio non sbagliamo mai, per noi una sera è uguale all'altra, cambia di poco, ma non facciamo delle serate a schifio, come fate voi, che sono veramente la vergogna del mestiere dell'attore". Il vice capocomico dei comici dell'arte dice: "Hai ragione, noi ogni tanto siamo degli zozzoni. Noi ogni tanto ci lasciamo prendere dalla gioia dell'improvvisazione, da quello che succede, dagli incidenti. Perdiamo veramente il contatto con il contesto generale dell'opera e per una battuta roviniamo i ritmi, i tempi, sbraghiamo, rompiamo. Però c'è un particolare, questo voi non lo raggiungerete mai" - "Esagerato!" - "Ebbene, facciamo un esempio, state recitando, ad un certo punto succede che trema la volta del teatro, vengono giù i calcinacci e c'è il pericolo che crolli giù tutto, voi cosa fate?" - "Beh, sipario, andiamo a casa tutti con calma senza calpestarci" - "E se per esempio la vostra prima attrice, che mi pare sia già incinta..." - "Sì, tre mesi"- "Ecco, appunto. Ammettiamo che tra qualche mese, mentre lei recita, le arrivino le doglie e si capisce che sta facendo il figlio in scena mentre recita magari la parte di una vergine, cosa succede?" - "Beh, sipario! Mica vuoi farlo nascere lì in palcoscenico! Sipario e tutti a casa, ci vediamo un'altra volta" - "Ecco, vedete? Gli incidenti vi interrompono, ma se a noi succede che cade la volta o che la nostra attrice comincia a partorire, è lì che noi cominciamo a recitare sul serio!".

Oltre a passare dal racconto all'interpretazione e viceversa, il maestro riesce sempre a rendere familiare, ad adattare, qualsiasi tema alla sua platea abbattendo l'aura di sacralità in cui vengono spesso immersi argomenti e personaggi legati al mondo ufficiale della storia artistico-culturale. Così Fo, viaggiando da un capo all'altro nella storia, tira in causa i più grandi nomi del teatro e mette a confronto la loro arte, rende viva la loro poetica, non già per dimostrare come si faceva allora ma come bisogna fare oggi rielaborando gli stili dei grandi maestri:

> Brecht, come ho potuto vedere da una ripresa, sul palcoscenico era un attore straordinario. Lui ha cominciato proprio come attore nel teatro di varietà, che è considerato come la più bassa forma di teatro nei gradini di una scala di valori che ancora esiste. Eppure è dal teatro cosiddetto leggero che sono usciti i più grossi attori italiani, anche registi e scrittori del teatro italiano. Ricordo che tutto il teatro napoletano proviene dal cosiddetto varietà, dai più grandi. Bisognerebbe togliere l'idea della sacralità di un certo teatro, soprattutto pensare che alla testa di tutti i valori c'è il teatro drammatico, quello tragico, poi si va verso la commedia seriosa, poi verso la pantomima, poi, naturalmente il clown è qualcosa che si può fare da giovani tanto per divertirci ma non è cosa tanto seria. Dove c'è la serietà, la tragicità, lì c'è anche la serietà degli intenti e dei valori, il ridere invece non è considerato una cosa tanto seria. E pensare che tutti i grandi, da Shakespeare, a Moliére, dove si vede l'alto valore e il peso è nell'ironia, nel sarcasmo, nel riuscire a inserire situazioni comiche là dove occorre un fiato, un respiro e un rilancio della situazione generale della tragicità. Questo è un problema fondamentale.

2. L'arte dell'attore: ascolto, azioni fisiche e racconto

Dall'introduzione sull'importanza di imparare tutto ciò che è legato al fare teatro, tenendo sempre presente i vari passaggi dalla scrittura alla regia, Fo passa a trattare gli elementi primari di cui si compone l'arte dell'*attore* che, in quanto tale, è sempre legato ad un *referente* che si identifica tanto nel compagno di scena quanto nel pubblico. Si affronta così il peso dell'*ascolto* da parte dell'attore e quanto lo si possa anche già impostare in fase di scrittura. Quindi, analizzando in parallelo i due elementi in cui si divide un dialogo, o meglio una *situazione*: l'*ascolto* e la *narrazione*, si dimostra come questi siano strettamente connessi al linguaggio della gestualità. Tutto questo viene reso con il racconto di un aneddoto e, ancora una volta, Fo spiega e contemporaneamente, con la narrazione, dimostra. L'esempio

---

Siccome di mezzo c'è la situazione reale, c'è quello che accade, c'è la vita insomma, ecco che lo stare attenti a queste cose non ti porta fuori quando succede qualcosa che sembra essere fuori dalla logica".

legato al valore della non-parola si pone al centro del suo insegnamento per proiettare una maggiore coscienza del corpo dell'attore in favore di una sapienza del gesto:

Mi ricordo di aver visto una messa in scena in Francia di un Molière e mi ero guardato il testo prima di andare a vederlo e mi ero reso conto che c'era un pezzo dove due attori entravano e dovevano parlare sottovoce per non farsi sentire, quasi a gesti. Però nel testo c'erano le indicazioni delle parole, e io guardavo dicendo: sono inutili queste parole, chissà forse le hanno aggiunte, questo è da fare in silenzio. Vado a vedere la regia e infatti il regista aveva tagliato tutte le battute di Molière e poi gli ho detto: "Mi fa piacere, abbiamo avuto la stessa idea, che lì ci volevano i gesti, soltanto il silenzio, che le battute bisognava cacciarle via." e lui dice: "A dir la verità non ho inventato io da solo, avevo trovato soltanto una nota" - "Dove?" - "Sul testo del cognato di Molière il quale aveva scritto: Per sola indicazione di azione." Cioè le battute servivano soltanto per indicare l'azione, cioè sostituivano i gesti. Per non mettere "alza il braccio in segno di...", metteva solo "attento!" e "attento!" era poi il gesto da realizzare, come ancora: "Vieni avanti che là non c'è nessuno!" Ma poi il tutto era la gestualità. Ecco il capire il valore della non-parola, della gestualità, e il peso che molte volte ha il gesto anche quando ci sono le parole. Ci sono delle situazioni in cui uno chiacchiera per mezz'ora e la cosa importante è l'azione dell'altro che ascolta. Quello che parla è soltanto un bla bla che serve alle tre battute più importanti dell'attore che usa il gesto. Insomma la *chiave*. Le situazioni sono a monte, poi dentro c'è lo svolgimento delle chiavi. Questo poi nel teatro comico esiste in centinaia di situazioni.

Un attore, al contrario del mimo, nelle azioni deve saper accompagnare l'essenzialità e la pulizia del gesto alle parole, con grande sapienza di sintesi, facendo del gesto quasi un "meccanismo estraneo alla memoria": mentre l'attore è proiettato a raccontare, i gesti devono avvenire come in secondo piano, quasi al di fuori[6]. Da qui l'efficacia del "discorso a frammenti" che lascia capire la *situazione*:

Nella lettura di un testo, quando si prepara un adattamento scenico, spesso capita che certi registi dicano: "No!, tagliamo!, è noioso!"e portano via interi brani; invece bisogna realizzarli e solo quando sei sulla scena capisci l'importanza di quello sproloquio che all'apparenza è inutile ma è un suono importante nel respiro dell'andamento. Quante volte non è nemmeno importante capire quello che si va dicendo, quello che si deve capire in tutto il discorso è l'aria, è la *situazione*. Lo sproloquio dell'avvocato che convince a fare querela e a metterci dentro soldi in gran quantità, più è sbiascicato, distrutto, masticato, e arriva a frammenti, maggiore è nello

[6]Così Fo spiega come ha assunto l'abilità della non-memoria del gesto teatrale: "Si chiama esercizio di manipolazione ed è alla base del mimo. Io lo facevo insieme a Lecoq al Piccolo Teatro, lo si faceva addirittura raccontandoci delle storie per esercitarci a non far mente locale direttamente." Fo in "Seminario: Dario Fo", 1982, documento audiovisivo all'archivio C.T.A. Intorno a un confronto fra gestualità mimica e gestualità dell'attore cfr. fra gli altri il classico testo dei fratelli Coquelin, 1884; [I]; Celati, 1986, [I]; De Marinis, 1980; 1997, [I]; Pizza, 1996, [I]. Sulla funzione comunicativa del gesto in generale cfr. Cocchiara, 1932, [I]; Critchley, 1979, [I]; sulla storia della gestualità cfr. De Jorio, 1832, [I] per la mimica degli antichi e Schmitt, 1990, [I] per il Medioevo.

stordimento la situazione di appoggio dell'attore e soprattutto il pubblico che si immette dentro la situazione dell'attore[7].

Ad ogni puntualizzazione, Fo ribadisce la centralità del concetto di *situazione* nello studio e nella pratica del teatro:

Insisto su *la situazione* che, posso dire, è una base fondamentale di una disciplina fondamentale che viene da Mejerchold, va a finire ai grossi registi francesi a Brecht. Tutti hanno insistito sempre sulla differenza enorme che esiste fra due modi di concepire il teatro: teatro di situazione e teatro di parola. La situazione ti impone di usare anche la gestualità al posto delle parole, tempi, ritmi, cantilene, cadenze. Sospendere delle parole per sostituirle a musica, frastuoni, rumori e via dicendo; con le parole si dà valore massimo soltanto esclusivamente o quasi al valore di quello che vai dicendo, cioè allo scritto, e lascia da parte il significato della reinvenzione e quindi anche dell'improvvisazione.

A sottolineare l'importanza dell'*attenzione* da parte dell'attore per una *presenza scenica cosciente*, Fo riferisce di un suo curioso incontro:

Davanti ai testi, altro problema, è non approfondire, per se stessi. Non bisogna aspettare che ti dica tutto il demiurgo, il regista che invece ti racconta quello che vuole che tu sappia e niente di più. Io mi ricordo, tanto per dire la condizione in cui si trova il nostro teatro, un "Re Lear" molto discutibile ma c'era l'attore che era eccezionale, aveva dei ritmi, degli andamenti, la malinconia giusta, con distacco, non scaccolava, non faceva le sviolinate, si capiva che era cosciente di quello che andava dicendo. E quando è finita la rappresentazione, sono salito in camerino da lui, ci conosciamo da tanti anni, gli dico: "Guarda, stupendo, finalmente un attore che capisce tutto, che si è letto e ha guardato e sa storicamente ciò che è di dietro, e poi il significato succube della situazione, di non recitare il primo attore ma di essere al servizio degli altri, gli altri sono davvero il primo attore, ma poi alla fine sei tu che vieni fuori con tutta la tua modestia." E lui: "Come! Modestia? Ma il primo attore sono io!" - "Sì, sì, ma tu vai al servizio, non prevarichi, non vieni su, non scaccoli, non bruci, non ti metti a urlare su di loro pur di fare effetto, non vuoi essere ad ogni costo al di sopra e volare alto, tu voli basso." - "Non volo basso io!". E' arrivato dentro il regista, a momenti mi uccide, perché: "Adesso quello non funziona più - mi ha detto - ho impiegato un mese a tenergli nascosta la situazione, lui non deve sapere, se sa, se pensa, è rovinato".

Quindi, centrare la *situazione* che regge l'andamento del testo consente di riuscire a spiazzare il pubblico. Questa è una tra le cose più importanti che deve apprendere un attore, così come lo scrittore o il regista. A tal proposito fa

[7]Questo stesso concetto è reso, sempre da Fo, attraverso un confronto con l'arte della pittura durante una delle lezioni romane e il parallelo tra *lettura del segno* e *lettura della parola* è uno dei punti di maggiore importanza per lo studio della sua opera teatrale.

l'esempio da *La storia della tigre* che è divenuto un classico poche volte sostituito dal momento del lazzo della mosca in *La fame dello zanni*[8]:

> Uno dei guai maggiori è quello di permettere al pubblico di sbragarsi, scivolare pian piano sulla sedia, è un segnale spaventoso. Io lascio sempre dei riflessi di luce in sala che permettano di individuare il pubblico e di seguirlo cercando di evitare che si metta comodo, non per seguire con attenzione ma per riposarsi e ascoltare passivamente. Importante è cercare di proiettare il pubblico addirittura sul palcoscenico, di fargli usare quella che si chiama la telecamera dello spettatore. Ognuno di noi, anche quando guardiamo le cose intorno, abbiamo delle messe in evidenza di spazi piccoli o larghi; il nostro occhio ci permette di fare delle aperture spaventose o di stringere, di strizzare, di arrivare addosso o di guardare soltanto dei particolari. Questa azione è determinata dall'attore, è l'attore che sviluppa questo discorso. Vi voglio fare un piccolo esempio, l'esempio di un passaggio: La tigre è il racconto preso dal reale, io l'ho visto recitare in Cina [recita l'incontro del soldato con la tigre] Ho realizzato dei passaggi: del passivo e dell'attivo, cioè dell'oggettivo per quanto riguarda certi momenti e invece di quello che è il mio personale "clima" di paura, di terrore e via dicendo. Vi obbligo a immaginare a un certo punto dei controcampi, come in una struttura di messa in scena cinematografica quasi: prima sto per morire, e sono io, poi proietto l'immagine dall'altra parte e vi descrivo quello che è contro me, e quindi voi, proprio nella chiave di indicazione, siete portati a vedere e venire dietro di me, scambiate la vostra posizione, venite appresso a me, vi mettete sulle mie spalle a guardare con me quello che succede. Per cui succede che la posizione, l'atteggiamento degli spettatori cambia coralmente, conquistata l'attenzione, si ha una costanza del movimento. Questo dev'essere cosciente nell'attore, deve avere la coscenza della trasposizione continua che provoca nello spettatore.

Seguo e registro le lezioni tenute all'Accademia che si svolgono come un veloce ripasso dei punti fondamentali della tecnica e della poetica del teatro di Dario Fo e Franca Rame. Osservo Fo insieme agli allievi e la lezione-spettacolo assume via via il clima di un grande gioco dalle regole ben fisse. Mi accorgerò più avanti come in realtà, ogni volta Fo imposti il lavoro come un gioco, sia per il piacere e l'entusiasmo con cui prende a realizzare un progetto, sia per il rigore e la meticolosità nel seguire le regole precise. E comunque il motto è sempre: divertirsi.

3. L'improvvisazione come azione motivata

Dario comincia a impostare delle situazioni in cui far agire gli allievi: "Vi assicuro che risulta divertente se lo fate!". Prima situazione, ormai classica nei suoi seminari, è l'incontro e la conoscenza in un vagone ferroviario tra passeggeri e poi tra questi e il controllore. "Vagone ferroviario: due ragazzi e una ragazza o

[8]Cfr. in Fo, 1987, [I], p.64 e in Pizza, 1996, [I], pp. 186-189.

viceversa. Parliamo di situazioni in tempi molto serrati. Bisogna sempre trovare una chiusura, è determinante". La situazione è sempre la stessa, saranno gli allievi che, di volta in volta, o anche per alcuni interventi del maestro che inverte i ruoli o pone un elemento nuovo, andranno avanti per improvvisazione e allora: "Attento a come ti muovi, ci deve sempre essere un motivo, una ragione, tu ti muovi nello spazio ed è come se scrivessi ogni tuo passaggio, quindi attento anche a disegnare lo spazio con il tuo corpo". Il maestro, con la sua nota veloce e sintetica, insiste su tre elementi fondamentali: motivazione - scrittura - disegno, e li coniuga insieme sintetizzando tutto nel corpo dell'attore. In questa prima esercitazione diretta, con la quale si dimostra quello che abbiamo indicato come teorema dell'inscindibilità dell'arte teatrale, gli allievi sono chiamati a interpretare una situazione improvvisando. Non si tratta però solo di improvvisazione come prova di interpretazione. L'attore si rende conto che nello stesso tempo deve elaborare la chiave di una situazione data (motivazione); deciderne lo sviluppo (scrittura) e, con l'agire del suo corpo, delineare gli spazi dell'azione (disegno) con la stessa attenzione che impiegherebbe se li disegnasse[9].

Fo corregge e indirizza gli allievi, impegnati negli esercizi pratici, facendo ruotare i gruppi nelle varie situazioni date:

> Molte volte il problema è proprio di vedersi, e sostituirsi uno all'altro nel gioco del recitare. E' determinante. Con questa tecnica ho messo in scena "Storia di un soldato" realizzandolo, invece che con 5 persone recitanti come era nell'originale, con ben 32 persone dove importante era il ricambio di tutti i personaggi. Uno stesso personaggio veniva eseguito da dieci altri nel giro di quindici giorni e l'uno cambiava rispetto all'altro. Vedendo il personaggio proiettato da un altro, ognuno correggeva i modelli, gli atteggiamenti, gli ascolti.

---

[9] Come vedremo più avanti nel nostro studio (capitolo III paragrafo 3), in realtà Fo considera il disegno e la scrittura due linguaggi complementari.
Il disegno ha assunto nel lavoro di Fo un'importanza predominante che, come linguaggio del segno, sollecita immagini plastiche ma che ancor più, come gesto incorporato, suggerisce e stimola immagini letterarie. Più disegna, più scrive, e più è costretto a "tagliare" per dare un giusto ritmo al lavoro che, soprattutto in questa fase, vede l'intervento e la collaborazione di Franca Rame.

Sfruttando questa tecnica, per cui per uno stesso esercizio ruotano più attori, Fo propone un'altra situazione che meglio mette in luce il problema di gestire l'*ascolto*: come seguire e appoggiare l'attore. La situazione è per due attori e spiega così il gioco di spalla cambiando via via di chiave e situazione in modo da puntare su racconto e attenzione nel rispetto dei tempi. In tal modo viene evidenziato il rapporto tra ascolto e attenzione. Le coppie di attori si alternano e, per ognuno, Dario insiste sul "non strafare, avere i tempi, essere di appoggio e capire i momenti in cui devi prevaricare". Ascoltare non vuol dire solo attendere il tempo della propria battuta ma andare insieme, "mai recitare da soli", anzi ricordarsi sempre che, come il compagno di battuta, c'è soprattutto il pubblico di cui bisogna saper misurare l'ascolto:

> Il peggior attore è quello che non ascolta il pubblico ma che va per studio astratto quasi, di quella che è la battuta e non sente il pubblico. Il pubblico è il tuo commentatore, il tuo regista, il tuo sollecitatore, è quello che ti dirige, attenti a non essere succubi del pubblico perché il pubblico ti porta anche alla rovina, al massacro. Può essere un pubblico eccitato, come è successo in certi pezzi, per il godimento non tanto delle battute ma nel vedere il proprio compagno che normalmente agisce in un altro modo, travolto in un'altra situazione, vederlo sotto un'altra dimensione, un'altra figura, un'altra veste, allora quello è un falso divertimento che c'entra poco e bisogna toglierlo, selezionarlo.

La situazione proposta per l'esercizio a due attori è raccontare una barzelletta in tre chiavi diverse: uno dei due non ha voglia di ascoltare; l'altro non ha voglia di raccontare; entrambi si divertono come matti solo al ricordo e, nel tentativo di raccontare, finiscono per riferire, tra risate e spintoni, una versione ingarbugliata della storiella. Fo li segue facendo a volte da compagno ora all'uno ora all'altro a dimostrare come il ruolo di spalla possa essere determinante. Ricorre poi a un testo classico per un parallelo tra scrittura e messa in scena, o potremmo dire tra lettura e individuazione della chiave di situazione:

> In Giulietta e Romeo ci sono dei momenti in cui Romeo ascolta ed è più importante di Giulietta che agisce come nell'invocazione al balcone di Giulietta dove dei registi incompetenti nascondono quasi Romeo nel buio altri capaci, che lo pongono in primo piano, rivolto al pubblico in quanto in quel momento Romeo sente parlare di sé, capisce la disperazione e la sente nella stessa maniera, di annullarsi come persona, individuo che è contro la famiglia che determina la

tragedia e questo è importantissimo, per cui un Romeo in primo piano, a questo punto, col pretesto di stare nascosto in ascolto e ogni momento dell'ascolto è caricato dalla sua disperazione, dalla sua malinconia, dalla tragedia che ha addosso, è lui che determina il contraltare e il commento di quello che la ragazza dice, senza il suo rapporto, senza il suo sostegno, le parole di Giulietta non hanno valore. L'aiuto grande è insieme del regista.

I giorni di lezione non sono consecutivi. Fo ripiomba nella folla quotidiana di impegni, appuntamenti, lavoro di pittura e scelta delle opere per la mostra. Dopo due giorni dalla prima lezione con gli allievi dell'Accademia, di sera, seduto sul divano, dice che per il prossimo incontro lavorerà alla fabulazione e allora, presa carta e penna, cominciamo ad appuntare diversi brani che di solito usa in questi incontri-lezione: *Lo stercorario*; *Il mito della Primavera* [foglio manoscritto].

La mattina del sei giugno ci incamminiamo verso l'Accademia per la seconda lezione. Ci fermiamo prima per un caffè e Dario elenca i personaggi delle storie che vorrebbe sottoporre agli allievi. Poi dice: "Forse ne aggiungerò un'altra". Arrivati alla scuola, sono già tutti pronti ad attenderlo. Mi dice di segnare sul cartellone lo schema dei personaggi delle storie appuntate.

Il maestro sollecita gli allievi all'improvvisazione. Mentre un gruppo si allontana per qualche minuto per preparare l'improvvisazione su una situazione data, ne viene assegnata un'altra ad un altro gruppo. Ognuno osserva la realizzazione dell'altro e insieme si commenta. Alla coppia di ragazzi, che poi si alternerà con altri, viene assegnato un momento de *La Venexiana*: "Il problema è la difesa della "roba" e del potere in una società mercatale in cui, come quella di oggi, (pensate al clima di oggi dove il possedere roba, il possedere denaro, potere, investe anche la famiglia), bisogna che tutto resti nella famiglia, non dar fuori roba, non disperdere"[10]. Fo passa a correggere la prima prova dei ragazzi su *La*

[10] Fo riassume la chiave del brano citato: *La Venexiana* è un testo del Cinquecento. E' la storia di due mercanti che scoprono che le figlie si stanno innamorando, una di uno studente, l'altra di un capitano. Capiscono che questi si vogliono amare il giorno di carnevale. Disperati commentano il fatto e pensano di fare loro da amanti alle proprie figlie; poi si rendono conto della gravità della cosa, si insultano. Infine si convincono e decidono di scambiarsi le figlie a carnevale sostituendosi, con il gioco del costume, ai due giovani che intanto pensano di far arrestare. Eccitati si raccontano che cosa sarà il rapporto con la figlia dell'altro, poi le gelosie. Tutta la disputa, astratta ma concreta nei valori, avviene perché il problema è salvare la roba, per un mercante anche la figlia è un bene proprio e quindi non deve essere buttato fuori dalla società". Il

STERCORARIO
COLEOTTERO
CONIGLIO
AQUILA

SCARABEI

ZEUS

AQUILA E IL CORVO

KORE MITI ELEUSINI

DEMETRA -

PLUTO - BAUCI

Venexiana facendo notare come partire da una forte caratterizzazione dei personaggi rischi di cancellare la chiave in favore di un effetto da macchietta. Allora il maestro siede tra loro, un minimo accenno e già si visualizza la situazione e l'umore:

Il problema è partire da due cose fondamentali: non preoccuparsi subito di fare il verso, quello viene poi appresso di scegliere un andamento, una camminata, il problema è quello della situazione. Mai partire subito dal grottesco dell'atteggiamento. Questa preoccupazione, se pestata subito all'inizio, distrugge la possibilità di seguire il discorso. Io apposta ve l'ho raccontata in modo piatto, elementare, non ho messo caratterizzazioni nel mio racconto, perché voi aveste la possibilità di scegliere. Quali sono invece i momenti comici? Sono proprio il rapporto del reale. Se uno di voi comincia subito [recita il dialogo da solo ricostruendolo tra le risate del pubblico]: "Ohi che cosa tremenda mi è capitata! Se continua così io mi ammazzo!" - "Cos'è? Cosa ti prende? Perché? E' successo qualche cosa?" - "Ma no, uno mantiene la propria figlia, l'alleva, la ama, la mette su pian piano, la costruisce, è lì meravigliosa e un giorno..." - "E' morta?" - "No, peggio! Va a far l'amore con un altro" - "Così, tanto per...?" - "Ma no, si sposa!" - "Ah beh, se si sposa!" - Cercate di realizzarlo con una logica di dialogo, poi quello di caratterizzare deve venire appresso, se no diventa banale, diventa una macchiettata. Imparare a creare sintesi, soprattutto far emergere il dialogo e dividervi le parti. Io sono quello che tratta la malinconia, poi ad un certo punto l'altro si inserisce nella malinconia, prima sembra distaccato e poi si rivela addirittura molto più disperato del primo. Ci devono essere delle invenzioni. Esempio [Continua]: "Potremmo scambiarci. Io con tua figlia e ...." - "Brutto infame! Non oso pensare a una cosa simile! Schifoso! Ma neanche per idea... E' bella tua figlia?" [risata del pubblico]. Ci dev'essere un gioco di costruzione e distruzione dei gags.

Si passa ad assistere all'esercizio svolto dal gruppo misto e più ricco a cui è stato assegnato il mito della Primavera:

E' importante questa storia perché sta alla base della nascita della tragedia ed è stupendo notare come la tragedia in realtà all'inizio venisse resa in modo divertente, comico, grottesco, oltre che tragico; aveva dentro dei segnali di divertimento che poi erano il supporto di tutta la storia. Le due grandi feste eleusine e dionisiache, sono le chiavi della rappresentazione greca, la base fondamentale del mito della resurrezione della terra come del suo spegnersi, della nascita dell'amore, della gioia, del canto e della malinconia.

Ci spostiamo tutti, ognuno con la sua sedia, nel grande giardino dove una pedana di legno fa da palco. Seguendo i suggerimenti del maestro, il lavoro è stato ognanizzato coralmente facendo il verso alla tragedia greca. Due narratori si contendono due differenti versioni del mito mettendo in gran confusione i personaggi che intanto mimano la storia. Il linguaggio è dialettale, soprattutto pseudo-meridionale. I personaggi recitano brevi passaggi di battute che lasciano il

---

suggerimento a contestualizzare il fatto al proprio tempo è un tema che Fo puntualizzerà più avanti.

posto a grida di gioia o di disperazione, risa o pianti. In alcuni casi i personaggi della storia si scontrano anche verbalmente con i narratori. In diversi momenti lo spazio dell'azione ha invaso e coinvolto il pubblico e il giardino circostante accompagnati da risate e applausi dei compagni. Il maestro li interrompe e suggerisce di aggiungere, alla giusta chiave ironica da loro impostata, una controchiave: dei canti corali che sottolineino ironicamente gli umori:

Importante se si comincia proprio buttando all'aria delle chiavi che nello svolgersi del gioco si arriva ad apprendere. Una variante può far risaltare il sarcasmo ed essere di grande appoggio: quando avete i momenti delle lacrime, lamenti, non sarebbe male di appoggiarvi a dei finti cori greci magari con dei suoni, un bordone di fondo. Tutto diventa ancora più ironico e tiene maggiormente l'andamento, i ritmi. Anche nei momenti di allegria ci vuole una contro chiave, una contrapposizione.

4. I tempi comici

Dario Fo prende come esempio pratico gli esercizi svolti e, con i suoi suggerimenti e correzioni, affronta nuovi argomenti sollecitato anche dalle domande degli allievi che rivelano di essere riusciti a svolgere l'azione con divertimento perché si sentivano anche sorretti dal pubblico:

I tempi vostri erano quelli della progressione. Se c'è un pubblico che vi sostiene oltre misura e vi permette di dilatarlo siete portati, anche se la previsione era quella di fare su tre battute, a farne quattro, perché è il pubblico che esige. Per questo nel tempo comico, l'ascolto del pubblico è determinante. A me è successo di preparare una battuta, in scena ci si accorge che il pubblico te la taglia e rende inutile lo svolgimento in seconda, te lo brucia perché ha già capito tutto e ha intuito una situazione comica un attimo prima che si concluda. In quel caso allora, o tu fai delle finte pause, accelleri e lo prendi in contropiede, o fingi di aver terminato la tua battuta e quando è chiusa che c'è il punto, vai e fai il rilancio, oppure lo sorprendi, sempre con un cambiamento di ritmo immediato. Le tecniche che bisogna applicare nel valore della battuta cambiano sempre a seconda del pubblico. I pubblici peggiori sono quelli che non ti permettono il respiro, che sono imprevedibili, che su una battuta eseguono un boato, e poi sulla prossima si spengono del tutto perché non l'afferrano, non gli interessa, mentre magari la sera prima era stata perfetta. Allora dici forse sono io che ho sbagliato l'appoggio, sono stato io che ho vibrato troppo, ho calcato sulla battuta. Le differenziazioni bisogna anche prevederle, proprio per non trovarti così col culo per terra su una battuta che hai caricato troppo, oppure a cui non avevi previsto una certa reazione. Fondamentale è provare col pubblico. Se voi aveste eseguito questo pezzo senza la nostra presenza sono sicuro che sarebbe stata una cosa completamente diversa. Noi, con la nostra presenza, abbiamo determinato i vostri ritmi, i vostri tempi, l'intuire che una cosa funzionava, il farvela ripetere, il portarvi ad ascoltare.

Quando il maestro comincia a parlare in questo modo, tirando conclusioni e dando spiegazioni che, solo dopo averle ascoltate, appaiono ovvie, sembra che abbia in pugno la soluzione per qualsiasi dubbio. Come ad un prestigiatore che nasconda il suo trucco, un ragazzo gli chiede di spiegare la meccanica dei *tempi comici* e allora Fo ancora una volta insegna come la fatica, l'impegno all'attenzione e all'ascolto, la pratica insomma, sveli la magia del teatro:

> Non c'è una teoria sui *tempi comici*. Il problema del tempo comico è qualcosa che si acquisisce e difficilmente sai determinare ed elencare, quando si mette in scena una commedia, una farsa o dei lazzi. A me capita di poter segnare il respiro che bisogna dare prima di entrare in battuta, oppure il sostegno che bisogna realizzare da chi è appresso e va all'ascolto, ma dare delle indicazioni chiare, pulite, come fossero elementi matematici, è assolutamente impossibile. Il pubblico, con le risate, gli appoggi, vi dà i respiri, vi dà l'abbrivio, vi sostiene in certi punti e vi sollecita a ripetere una chiave. Nel vostro esercizio c'era per esempio il tormentone dell'arrabbiato: "arrabbiato, più arrabbiato, arrabbiatissimo, uh come è arrabbiato, adesso non esagerare!". Ecco il tempo comico: montare, montare, chiudere e tagliare. Il tempo comico è il respiro, il tempo che esiste nel concludere una situazione comica così come l'altra vostra battuta: "Mamma. Mamma! Oh mamma! Ascolta ma...! E che è! Ahò! E mam..., mam..., ma vaffanculo!"[11].

I vari momenti dell'esercizio svolto, vengono analizzati e così scoperto come da un errore d'ascolto di un' attrice uscita fuori tempo perché incantata sulle risate del pubblico, l'attenzione dell'altro abbia risolto il rischio di una frenata di ritmo e di un salto di battuta intervenendo su di lei prevaricandola e dando così un ottimo esempio di ascolto:

> Un'altra cosa che bisogna fare e che richiede una grande esperienza soprattutto nell'improvvisazione, è recitare ascoltando gli altri, permettere le entrate degli altri. C'era in alcuni momenti di questo pezzo che avete montato voi. Per esempio: lei gridava, il coro di dietro sosteneva, e non si accorgeva di bruciare le battute del ragazzo che, bravissimo, potevi solo sovrastarla e hai dovuto inventare altre battute, appunto il "vaffanculo!" anche proprio perché non ti permetteva lo spazio. La ragazza gli bruciava i fiati, non gli permetteva di entrare nella battuta. Invece si deve ascoltare, recitare la propria parte, soprattutto quando si va a soggetto, permettendo agli altri i fiati, di entrare, di concludere. Se lei lo avesse ascoltato, avrebbe potuto cercare di entrare con le grida nei respiri di lui, senza coprirgli il momento della battuta.
>
> Bisogna gestire il pubblico, senza caricare, senza frenarlo. Mai lasciarsi andare sulla loro euforia sulla loro voglia di essere protagonisti fino in fondo. Questo discorso dell'andare per sé c'è addirittura già in Aristofane dove, ad un certo punto, l'attore principale, il comico, esce e commenta quello che è successo, e prende in giro e sfotte il pubblico.

---

[11] Sulle poetiche letterarie del comico cfr. Plebe, 1956, [I]; Ferroni, 1974, [I]. Sull'umorismo e il comico teatrale, oltre al classico di Pirandello, 1909, [I], cfr. Brunella (a cura di), 1982, [I]; Fo, 1991a, [I]. Sui significati culturali del riso e della comicità cfr. Dupréel, 1929 e 1955, [I]; Bergson, 1987, [I], Di Nola, 1974, [I]; Propp, 1988, [I]; Ceccarelli, [I], 1988.

Da un incidente, l'attore, intervenendo su quello, reinventa il testo riuscendo ad andare avanti tenendo il ritmo. Ciò riporta il discorso sull'importanza della presenza cosciente e della possibilità di riadattare, o anche ribaltare un testo in favore della sintesi:

D'altra parte accadeva già agli attori di Shakespeare. E' importante ricordare l'attore che recitava Amleto che ha procurato delle testimonianze su delle varianti poi acquisite nella letteratura ufficiale. Ebbene, questo attore inserisce delle situazioni che sono evidentemente degli inciampi, ci sono stati dei momenti in cui ci si è sbagliati e una scena la si è tagliata non volendo, e quindi per montarla, si è andati dopo e la si è inserita al volo. Questi sono diventati passaggi fondamentali. Ci si è accorti poi che quella era la sintesi corretta. Quell'incidente aveva determinato un ribaltamento del testo conferendogli la giusta sintesi. Questo succede nel teatro greco, nel 500 italiano, non parliamo poi del teatro del nostro romanticismo.

L'uso dello spazio è un altro elemento fondamentale del racconto a teatro. Anche in uno spazio minimo, dice Fo, è possibile proiettare l'idea di uno spazio ampio come il giardino agito nell'esercizio. Per creare conflitti e contrasti nel racconto, si può intervenire non solo sulle battute, ma anche a livello visivo sempre lavorando sui ritmi e sui tempi:

Una delle cose molto divertenti che avete eseguito è stato quello dell'allargamento totale degli spazi. Per cui non c'era più lo spazio del palcoscenico ma uscivate, c'erano quelli che partivano di qua, di là. Divertente, dopo aver spaccato tutto, è anche comporlo in piccolo, cioè fare la pantomima di una corsa sul posto. Si può inventare il rallenti anche dei suoni, oppure raddoppiare nel senso di antitesi, mentre si parla velocemente, si compiono dei gesti lentissimi, oppure mentre si parla molto lentamente si va ad una velocità terribile di azione. Il narratore per esempio racconta piano, sciolto e gli altri invece si agitano fanno le azioni di corsa, poi stop: stanno fermi e l'altro parla velocissimo in sintesi. Oppure la concomitanza per cui uno dei due personaggi è portato a raccontare sempre epicamente in forma quasi aulica, e l'altro va giù invece piatto nelle situazioni, creando dei conflitti nel racconto.

Il rovescio di chiave e situazione appassiona gli allievi che cominciano a proporre altre forme di rottura e allora interviene ancora Fo ricordando che l'obiettivo deve sempre essere la chiarezza:

Ad ogni modo centrali sono sempre le chiavi. Ecco perché è importante la pratica, cioè eseguire queste cose e poi rivederle, ricomporle. Imparare a creare una pulizia di chiave, identificare i ruoli, è già una chiarezza. Non devi dare troppa confusione, troppa roba al pubblico, se no va via. La cosa molto divertente che avete montato è il dialogo fra il narratore e il

personaggio che recita: lui descrive l'amore incredibile della ragazza e lei a un certo punto si mette a discutere i termini che lui usa nei suoi riguardi e si sente offesa. Anche la distruzione stessa della situazione, come: la lite fra i due che raccontano, che non sono daccordo, nello stesso tempo, nasce lì la situazione. Si possono fare anche delle cose interamente in chiave tragica con dei respiri dentro comici come un Amleto che ho visto dove c'erano dentro delle situazioni di contrappunto comico che erano quelle poi che davano valore ai passaggi tragici. Il contrappunto, i respiri li ritroviamo in tutti i grandi classici: Molière esegue dei passaggi di tragicità incredibile che prendono valore nel contrappunto del comico, del grottesco. Quando ci sono dei registi che mettono in scena cancellando, o non se ne accorgono, non intuiscono il valore del comico, la tragedia che c'è sotto va a picco, diventa noiosa.

Dario Fo continua la lezione raccontando agli allievi della notizia di un invito rivoltogli per la realizzazione di un progetto teatrale sulla Bibbia dell'Imperatore. Illustra così la sua metodologia di composizione di un lavoro teatrale che in questo caso passa attraverso la ricerca e lo studio storico. Fo racconta del suo progetto non solo per fini didattici ma, come imparerò più avanti, in realtà il suo stesso racconto fa parte di un passaggio legato alla sua metodologia di composizione è come se sondasse la validità delle sue idee che, anche se ancora in embrione, si sviluppano proprio dal confronto con gli altri

Mi portano una Bibbia del medioevo stampata sotto Carlo il Calvo. Si tratta di una Bibbia che riflette i momenti culturali del tempo. E' una riscrizione con commenti, tagli, moltissime immagini. Ci sono dei commenti grafici, cromatici, incisioni, e quelle sono più importanti. Io devo cercare di realizzare un discorso teatrale sulla Bibbia di quel periodo legandolo alle tradizioni popolari, anche medioevali, e poi recitarlo in teatro. Lo guardiamo e lo scopriamo insieme.

Dopo la lezione e le domande, Fo viene circondato da diverse proposte come quella di un docente di italiano all'università tedesca che vorrebbe ospitarlo in Germania per un corso sul teatro italiano.

5. Tecniche del racconto: sintesi e situazione

La mattina del dieci giugno torniamo all'Accademia per il terzo incontro con gli allievi. Oggi, l'intento è quello di dedicarsi alle tecniche del racconto, la sintesi e la lettura della situazione. Portiamo con noi le fotocopie delle pitture bibliche, dei vasi greci, i due libri di *Johan Padan* e due disegni di Fo raffiguranti: *Kore* e *Gli*

amanti greci per mostrare nel disegno un'altra fase di ricerca per la composizione del testo teatrale.

Ho fatto dei disegni per illustrare i racconti che abbiamo fatto l'altro giorno: Il pezzo degli dei, Kore, tratta da pitture che esistono a Napoli: *La Primavera*, la madre Demetra, anche questa tratta da una pittura. Quello che io continuo a fare per rendermi conto del valore, del peso, è disegnare, cioè raccontare per immagini, e poi naturalmente sviluppo il discorso. Sia nel cinema che moltissima gente di teatro usa i disegni, anche Brecht disegnava, e altri autori.

Con le immagini Fo spiega la scrittura attraverso il disegno e quanto, il più delle volte, le pitture siano maggiormente legate al discorso popolare. Il disegno quindi illustra le situazioni e sollecita la sintesi, è un suggerimento a recitare le situazioni non legandosi alle parole delle battute:

Perché solo attraverso il recitare le situazioni le parole acquistano peso, valore, altrimenti diventano delle cantilene, dei birignao, che è classico dei teatranti che recitano senza più pensare a quello che dicono, quelli che non si rendono conto, che non partecipano e sono quei teatranti, quegli attori che, quando succede un piccolo incidente, perdono il ritmo, il tempo, la logica del discorso e vanno in tilt. A me è successo certe volte di fare un soggetto con degli attori professionisti, bravi, che andavano anche per la maggiore ma appena gli rompevi la metrica, i suoni e non il significato, non riuscivano più a riprendere la logica del discorso e inserirsi di nuovo.

Via via che sfoglia e mostra i dipinti, si sofferma sulle immagini bibliche presentandole come esempio di rappresentazione diretta:

Queste fotocopie della Bibbia di Carlo il calvo sono tenere, non hanno una grande cromatìa. Sono importanti perché sono le illustrazioni dei fatti della Bibbia. C'è la genesi che è importante, bella. Sono l'idea della rappresentazione già diretta, chiara. Io vorrei usare queste e poi altre illustrazioni delle Bibbia che sono numerose. Queste sono dell'ottavo secolo, d.c. naturalmente. Io voglio adoperare queste immagini e da lì realizzare dei passi della Bibbia che sono legati anche alla tradizione popolare. Cioè ispirarmi più all'immagine della rappresentazione pittorica. Mi farò fare la riproduzione più precisa, queste sono un po' sbiadite, non hanno la stessa intensità, ma hanno un candore dentro.

La sua sensibilità d'artista, la sua ansia di realizzare quanto già si affolla nella sua mente, lo emozionano. Comincia già a pensare dove poter reperire testi paralleli per la sua ricerca, cita il Salterio di Husterich e comincia ad accennare a due episodi biblici su cui lavorare: *La sbronza di Noè* e *Sodoma e Gomorra*:

Il salterio di Husterich è soltanto in bianco e nero dipinto, ma ci sono dentro dei racconti e dei particolari interessanti.

La sbronza di Noè è un episodio eccezionale: i figli cercano di nasconderlo. C'è un figlio che lo prende in braccio ma gli va giù la testa, si vede che non sta su, poi lo tengono in piedi in due e fa ubriacare anche gli altri tanto ondeggia. Proprio come nei fumetti, incredibile. Sono racconti che nella Bibbia non ci sono, sono soltanto indicati. Un altro è per esempio quello di Sodoma e Gomorra: c'è un santo uomo, di nome Loth, che ha tre figlie. Ad un certo punto, in mezzo a questa città dove ne fanno di tutti i colori, dove c'è criminalità addirittura sessuale, in forme diverse, ruberie, insomma una città maledetta, Dio invia degli angeli in visita. Arrivano questi tre angeli, naturalmente senza le ali, o se le hanno le avranno nascoste da mantelli. La gente del luogo, come vede questi tre angeli dice: "Dio, che belli! Che meraviglia! Va' che bei ragazzi!" e allora vanno da Loth che li ospita, bussano e dicono: "Tira fuori questi tre ragazzi che ce li facciamo noi!" - "Ma no!" - "Sì, così non ne abbiamo mai visti!". Spingono la porta: "Dai, dacceli, dacceli!". Loth viene alla finestra e dice: "Per favore, non fate così, sono degli ospiti." Poi aggiunge: "Vi dò le mie figlie" - "Faccele vedere" - "Sono belle" - "No, ma son meglio gli altri". Allora Dio, che dice: "E' veramente un santo uomo!", ferma quegli scatenati con un espediente per cui rimangono per un attimo imbesuiti e si dimenticano di quello che era successo, si guardano l'un l'altro, si abbracciano l'un l'altro e si amano fra di loro lì sul luogo anche e distolgono la loro attenzione dagli angeli. Poi Dio comunica con gli angeli che dicono: "Ma questo Loth è un sant'uomo! Vale la pena di salvarla questa città se ci nasce un uomo di questo genere" ma Dio dice: "No, è troppo poco" e quelli: "Ma se ce ne fossero dieci come lui?" - "Dieci? E' già qualcosa. Ma ci sono? Ameno cinque ci sono?"- "No, c'è soltanto lui" - "E allora non val la pena". Brucia così la città e nell'incendio Loth, e le figlie con la moglie scappano. "Non dovete guardare!" ricordano gli angeli ma la moglie si volta e diventa di sale. Allora tutti: "Guarda che tua moglie è rimasta di sale!" e c'è il vecchio padre, mentre tutti vanno avanti, dice: "No, non dovete lasciarla lì" va indietro da solo, vecchio com'è, se la carica da solo, pesante, è di sale. "Ma come, hai sempre odiato tua nuora!" dice la gente - "Sì - risponde il vecchio - ma adesso è di sale e costa". Ma questa è la battuta aggiunta nella tradizione popolare. Allora io quello che volevo fare in questo contesto, è prendere tutte le chiavi della tradizione popolare e inserirle come opposizione, cioè partire dal serio e poi pian piano trasformarle nella chiave delle dicerie, dei racconti.

Raccontati per sommi capi i due episodi biblici, Fo sonda l'attenzione su questi temi e accenna al suo progetto di ricerca su fonti storiche ufficali e nascoste in parallelo con quelle popolari tra scrittura e oralità mostrando l'uso del disegno come canovaccio. Esempio eminente di ciò, il grande libro di *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* usato come "suggeritore muto" durante lo spettacolo:

Ecco, questo è strutturato come un fumetto, con la sequenza della storia. In teatro andavo a soggetto su sollecitazione dei disegni. Persino Brecht ha scritto le commedie soltanto con dei canovacci poi riscrivendole sugli attori. La stesura del copione è l'ultimo passaggio[12].

[12] Per un'analisi del *Johan Padan* cfr. Pizza, 1996a, [I], pp.293-317. Sulla funzione scenica dei dipinti di Fo cfr. Pizza 1996a, [I]. Anche nel caso della regia di Fo del *Medico volante* e del *Medico per forza*, rappresentate in un'unica opera alla *Comédie-Française* di Parigi, il lavoro di disegno è stato centrale come osserva il curatore della edizione a stampa del copione e dei disegni, con i confronti col testo originale di Molière. "Quando Dario Fo arriva a Parigi" scrive Rivière "è munito di due grossi quaderni sui quali sono disegnate tutte le scene delle due *pièces*.

6. La lingua di scena: dialetti e *grammelot*

Si riprendono gli esercizi sull'improvvisazione. A singoli attori vengono assegnate due favole: *Lo stercorario*: lo scarabeo, sacro in Egitto, che giura vendetta all'aquila; e *L'aquila e il corvo*: un' aquila che si proietta ad acchiappare un agnello e il corvo, assiste a questa sua caccia e prova ad imitarla. Con questi due brani Fo introduce il discorso su dialetto e grammelot come sintesi espressiva. Dopo la sua dimostrazione, invita gli allievi a recitare un passaggio di una delle due favole e dà suggerimenti sull'uso del linguaggio:

"Cerca qualcosa di popolare, inventa anche se non è la tua lingua perché ti obbliga a inventare suoni e ritmi non convenzionali. Per fare il napoletano, ad esempio, devi renderlo credibile, non italianizzare la mimica. Fa in modo che i suoni siano anche inventati, incomprensibili e ci siano di mezzo poche parole pulite. Non dimenticare le parole chiave che fanno da passaggio".

Con i suggerimenti del maestro, qualcosa è cambiato sia nei tempi del racconto che nell'espressione corporea e, stimolato dall'inventiva dell' allievo, il maestro suggerisce anche varianti alla storia:

Dovendo inventare delle parole, dei suoni, il tutto è stato più sintetico, hao mosso tutti i muscoli perché hai dovuto aiutarti e quindi, dalla posizione di prima che eri giù di spalle, hai dovuto crescere e sviluppare i ritmi, non soltanto ma i toni vocali sono nuovi perché sei costretto ad inventare toni vocali nuovi per sostenere un termine che non c'è, questo è un esercizio fondamentale che ti sarà prezioso quando reciterai parole vere. Importante è imparare a usare tonalità che non esistono nella chiave normale, che non si usano normalmente, che sono completamente inventate. C'è la possibilità che la canzonatura dell'aquila possa ad un certo punto anche essere cantata.

Tutti insieme, si passa poi alla lettura, per le ragazze, del monologo di Eva tratto dal *Diario di Eva*:

Il contesto del tema è Eva che racconta di sé. Immaginate una donna sola che non ha nessuno che le parli. Deve inventarsi tutto da sé, e si inventa il linguaggio le parole, dà il nome

---

Quadri, giochi di scena, gags, dettagli, volti, accessori, sono incastrati fra pezzi del testo di Molière e brani scritti del regista" (Rivière, *Prefazione* a Fo, 1991b, [I], p. 7).

degli oggetti, degli animali, lei per prima. Poi, ad un certo punto si incontra con Adamo, lo vede, non parlano subito, anzi c'è Adamo che sfugge, che ha timore, ha un panico per questo essere nuovo che non conosce, sente un'attrazione ma sente anche paura, sgomento, e allora è lei che insegue lui e lui si nasconde addirittura sugli alberi, per non farsi raggiungere. Finalmente ci sono i primi contatti, lui cerca di dimostrare la sua forza, l'esibizione del maschio e allora tira pietre agli uccelli, cosa che a lei fa schifo. Lui cerca di strizzare i pesci dentro gli stagni per dimostrare l'abilità e a lei l'idea di mangiare un pesce la fa vomitare. Pian piano nasce tra loro una situazione amorosa e arrivano anche a far l'amore. Il brano in questione riguarda appunto questo momento. Adamo ed Eva iniziano un rapporto che prima è soltanto sulla pelle e pian piano diventa grande. Non è un dialetto statico, lo si può recitare inventandoselo. I ritmi sono importanti. La logica di quello che avviene bisogna acquisirla per riuscire a raccontare con le proprie parole, poi ritorni al testo. Per affrontare una lettura, prima di tutto si deve proiettare la vostra voce sempre per andare non alle parole ma alla situazione. Leggiamo una cosa che non è d'acchitto ma è già metà del discorso: "Io non so cosa c'è preso all'Adamo. E' qualche giorno che c'è infrugnàto dentro l'idea di questo demonio. Io neanche so che sia sto demonio e manco lui credo ci si raccapézzi." Un termine dialettale come "raccapézzi" diventa indispensabile in quanto sintesi di molti altri termini. E' importante avere un dialetto di base per dare forza e intensità espressiva. Nei pochi versi che abbiamo letto, c'è un discorso in tre concetti che tu devi far sentire al di fuori delle parole. Nel contesto potrei specificarti il senso con il suono e non con le parole. Potrei cambiare tutto attraverso i toni, un colpo in calare ed ecco un altro discorso. Inventati le parole, non leggerle, non dovete sentirvi attaccati al testo, dovete imparare a dire con le vostre parole il concetto, non è importante quello che andate leggendo, non è quello che dovete imparare ma il concetto. Ricorda e fai sentire che parole come demonio, inferno, amore, sono termini che sentono per la prima volta e che cercano di collocare".

Mentre spiega, qualcuno srotola una caramella e allora: "Uno dei mezzi per distruggere un attore è far scricchiolare dei pezzi di carta o gustare un gelato sbravoso in primo piano, o un bel frutto succoso, è sicuro che distruggete completamente l'attore", poi riprende: "Dite anche parole che non c'entrano". E, per stimolare la ragazza di turno nell'improvvisazione a tirare fuori toni veri, le lancia la battuta: "Come sta Adamo?". Altro appunto importante della narrazione è visualizzare ciò che si dice:

"Quando Eva narra dell'ammonimento dell'angelo che passa in volo, cerca di farlo volando, visualizza che cosa succede a uno che vola e che parla dall'alto. Per cui vedremo il passaggio dell'angelo tutto lirico subito troncato dal commento narrativo di Eva che ritorna in primo piano".

Ogni gruppo fa da spettatore all'altro e alla fine si commentano gli esercizi con le preziose puntualizzazioni.

Fo spiega l'importanza, soprattutto per una scuola di teatro, di educare gli allievi all'improvvisazione che è una vera e propria tecnica, quindi una scuola che punti soprattutto all'esercizio pratico delle tecniche teatrali.

Quando si fanno queste prove, è importante guardare quello che si è impostato, segnarsi i tempi, le soluzioni che funzionano, quelle da sostituire, quelle da stringere, quelle da buttar via, quelle da ricomporre, quelle da cambiare. Vi assicuro che questo metodo di riprendere, di studiare, è importantissimo. Questo manca nelle scuole. Io ho notato in molte occasioni la possibilità, dopo un mese, di mettere in piedi dei pezzi molto divertenti, addirittura commoventi, lirici nel rapporto anche del comico, del buttar via, di grosso valore e soprattutto la tecnica corale dell'improvvisazione determina una possibilità di essere molto più freschi, vivi, quando si va sul classico o su un testo scritto per intero con battute, rovesci, monologhi , si arriva con una maggiore leggerezza di gran lunga più fattiva di grosso peso. Suggerirei di fare tante improvvisazioni, e poi chiuderle, montarle per farle diventare testo, con queste chiavi dell'inciampo, del tornare indietro, il rovescio, il dialogo fra voi, tutto questo è importantissimo, perché dà vibrazione, leggerezza, divertimento. Comunque, l'esercizio per il teatro comico bisognerebbe sempre farlo con il pubblico, soprattutto gli esercizi di improvvisazione.

La situazione e l'improvvisazione sono alla base del discorso sul teatro. L'improvvisazione è una menzogna. Non esistono, nella grande tradizione, degli improvvisatori, esistono invece delle chiavi acquisite che si applicano, sono centinaia, migliaia di chiavi. L'esempio chiaro è quello di Franca, lei nasce da una compagnia di attori, che viene dalla commedia dell'arte, che montavano gli spettacoli dopo una prova di mezza giornata, non si sarebbe mai detto che stavano improvvisando. Io li ho visti da ragazzino. In verità non improvvisavano ma avevano i loro schemi su tutte le situazioni. Ad esempio, lo scemo o il sordo ha trenta chiavi con lazzi, battute, e vengono applicate di volta in volta nella scena mentre si assiste a una lite, un furto, un ammazzamento, ecc... . Poi quella del cieco ha delle varianti con quello dello scemo del villaggio, con lo stordito. La quantità di materiale è enorme. L'improvvisazione abbisogna di un bagaglio di situazioni, di chiavi di appoggio, di personaggi, per applicarli di volta in volta. Sono schemi che si applicano[13].

Fo consiglia di esercitarsi all'improvvisazione su testi classici come Shakespeare, Molière, individuare le chiavi e passare all'improvvisazione. Quando poi si arriverà a recitare il testo vero, finalmente l'attore, che conosce il senso generale perché ha acquisito il valore della situazione generale, non reciterà più le battute, che Fo considera la negazione del mestiere. Si impara così a recitare le

[13] Così Fo in "Seminario: Dario Fo" 1982, documento audiovisivo C.T.A.: "In teatro, prima regola: non ci sono regole[...] come rigore sacro, però, bisogna avere dei comportamenti che[...]riportino una geometria, una tua geometria, devi sceglierla, ad ogni modo però dev'essere rigorosa. Ecco che ci vuole un rigore, non le regole ma il rigore dell'applicazione della tua invenzione, della tua forma. [...] Bisogna rimanere sul tempo come nella musica, uscire come si fa col blues ma deve rientrare nei sedici tempi, se non sai rientrare vuol dire che hai squadrato, sei andato fuori e butti fuori tutti quelli che suonano con te. Allora, l'improvvisazione, l'invenzione hanno bisogno di rigore, punto!".

situazioni, il complesso della storia e perfino gli umori. Ogni volta che Fo presenta agli allievi una situazione da sviluppare dice:

L'ho raccontata in modo piatto, elementare, non ho messo caratterizzazioni nel mio racconto per non influenzarvi troppo, quando vai a soggetto non puoi essere legato alla battuta, devi recitare. Un altro esercizio può essere una riscrittura di quanto improvvisato, normalmente quando si fanno questi lavori di improvvisazione, si riscrivono, una tecnica che ho adottato a Roma in due anni dove tutti erano lì per imparare a scrivere, il tema fondamentale era la scrittura teatrale, ma facendo l'improvvisazione e obbligando anche chi scriveva e soprattutto chi scriveva a improvvisare e a inventarsi le chiavi in collettivo, i testi che uscivano erano straordinari[14].

Così, con il suo continuo rovesciare schemi e canoni rigidi della routine della pratica teatrale, il maestro spiazza gli allievi rivelandosi il più antico e il più moderno esempio di pensare il teatro:

Interessante sarebbe lavorare ad una composizione al rovescio sulle musiche, sui canti, sui suoni, realizzare proprio il parlato. Uno degli errori che si fanno molte volte negli allestimenti è partire dal testo, poi l'azione, i ritmi, i personaggi, la scenografia, ultimo poi il musicista e allora: per favore vieni qui, fai qualche musica di sostegno. Questo è un errore, bisogna partire insieme con le musiche e i suoni.

7. Testo teatrale e realtà storica

Trattato il *come*, Dario Fo si impegna a spiegare il *cosa* e allora eccoci di fronte ad un altro postulato: "il teatro deve parlare del proprio tempo" perché il testo interessi e perché l'interpretazione sia efficace. A tal proposito Fo prende come esempio la sua esperienza tra teatro, letteratura e storia:

Per poter improvvisare bisogna anche conoscere la situazione politica, economica locale. In Francia ho recitato per un mese in un teatro di grosso prestigio, poi sono passato in un altro teatro popolare, dopo il mese consecutivo ho cominciato a improvvisare. Non si può improvvisare su chiavi astratte, ma bisogna sempre tenere il legame alla realtà, nel recitare, nello scrivere, nel mettere in scena. Uno degli errori più grossi della drammaturgia oggi è proprio questo sganciamento dalla realtà, il testo, invece dovrebbe avere una corrispondenza al proprio tempo, alla vita politica, sociale, economica, morale, di grosso valore. "I greci e la loro terra" è un testo fondamentale sulla storia del popolo greco di Hirs che è un autore per metà inglese e metà greco, la madre è greca. Questo autore per scrivere la storia dei greci, del IV, V, VI secolo a.C. ha cominciato a fare un'inchiesta sugli scrittori, gli storici greci e si è accorto di molte contraddizioni nel confronto derivato dall'analisi dei testi degli scrittori di teatro, soprattutto di autori comici, per cui ha scritto la storia della Grecia basandosi proprio sui testi degli scrittori comici e satirici del tempo visto che loro non erano a servizio di un potere e quindi non dovevano fingere o camuffare la realtà. Oggi quella rimane una delle storie della grecia tra le più

importanti studiate anche all'università. D'altro canto Shakespeare, in "Misura per misura", rende il valore e il peso economico, sociale, politico del tempo in cui viveva lasciando capire che significato aveva di critica alla società, ai mercati, alla politica che si portava avanti, fatti che non si rivelano in autori storici. In Shakespeare nostro contemporaneo di Jan Kott si dava appunto dimostrazione di questo. Per cui, quando si recita anche testi 500eschi, bisogna fare un lavoro di trasposizione nell'epoca in cui viviamo, perché se proiettato solo al passato come un classico ingessato, il lavoro non acquista e né proietta alcun valore, alcun peso, non sollecita nessuna vibrazione se non fai capire il tempo che produci. Bisogna conoscere per proiettare[15].

Fo elabora un'analisi funzionale e metodologica di una delle sue più classiche opere e operazioni teatrali: *Mistero buffo* e l'*antiprologo* nel passaggio dall'Italia all'estero:

"Mistero buffo" è sempre stato per me il pretesto di parlare del Medioevo per parlare dei nostri giorni[16]. Il brano de "La resurrezione di Lazzaro" è una satira violentissima sul mercato che si faceva nel medioevo delle cose sacre, per cui tutti vogliono vedere lo spettacolo, non si interessano tanto della resurrezione quanto di vendere da mangiare, sedie, fare scommesse. Questo uscire dal miracolo, dal peso religioso da parte di una società che vende tutto, che rende tutto commercio e mercato, entra in rapporto diretto con il mondo moderno in una maniera eccezionale! In Inghilterra, per rendere proprio questo rapporto, per contestualizzare il brano, raccontavo della nascita del regno inglese e della preoccupazione, sollecitata naturalmente dai religiosi, di trovare un santo protettore per creare un piano di legame delle tradizioni religiose in una società che univa popoli diversi. Questo è reale, è storia ed è vero che si va in cerca di una mummia, di un santo da portare in Inghilterra. Dopo aver tanto girato, dopo aver preso "madonne", sassate, calci nel sedere, in ogni luogo dove andavano a chiedere: "Per favore, mi dai un santo protettore, te lo pago anche bene?", arrivano finalmente a Genova e chiedono anche lì. "Si sa - dicevo agli inglesi - che per il denaro i genovesi vendono anche la madre!"(dalla platea di allievi, un ragazzo genovese, sorridendo, dissente).

Intanto che va avanti, con tutta la platea che segue attenta, non si può non avere la sensazione che si stia assistendo ad una nuova prova d'attore, senza mettere in dubbio ciò che va dicendo e nonostante la grande naturalezza, ma anzi forse proprio perché a sincerità e naturalezza Fo e Rame ci hanno abituato nei loro spettacoli. Allora, oltre ad ascoltare, si osserva l'abilità del grande attore che con leggerezza e eleganza agisce, tutti insieme, gli elementi teatrali affrontati nelle lezioni. L'esempio più palese si presenta al momento della battuta sui genovesi:

[15] Sulla drammaturgia di Dario Fo cfr. Angelini, 1976, [I], 1988, [I], 1997, [I]; Meldolesi, 1978, [I]; Puppa, 1978, [I]; Mitchell, 1986, 1989, [I]; Fo, 1987, [I]; Allegri, 1990, [I]; Pizza, 1996, [I]; Marotti, 1997, [I]; Vicentini, 1997, [I].

[16] Sulla importanza della cultura popolare medioevale nella ricerca teatrale di Fo vedi fra gli altri: Bassi, 1969, [I]; Carandini, 1986, [I]; Fo, 1987, [I]; Allegri, 1988, [I]; Folena, 1991, [I]; Pizza, 1996, [I]; Ielo-Natsis, 1996, [I]; Behan, 1998, [I].

dalla platea degli studenti si alza un ragazzo genovese che comincia a difendere la sua appartenenza e, come un sincronismo calcolato, Fo, non si sa se per fedeltà del racconto o per sapienza d'artista, assume a testo l'accaduto, lo fa rientrare nel suo racconto a mo' di parentesi e lo esaspera trasportandolo addirittura in America. In tutto questo, Fo non dà minimamente a vedere di aver colto l'interferenza del ragazzo che, ormai tranquillo, verrà a sorpresa tirato in causa più avanti: Fo gli chiederà il nome del santo protettore di Genova e lui non saprà rispondere. Allora, quando spiega e quando invece recita? Questo breve esempio diretto di "recitare l'incidente" dimostra ancora una volta come Fo non abbia bisogno di spiegare in quanto egli stesso è la dimostrazione dell'arte di fare teatro:

> Alla mia prima volta in America, a Boston, appena ho detto questa battuta in debutto: "I genovesi venderebbero anche la madre" si è alzato un genovese che era lì, e si è messo a urlare: "Non è vero! Non vendiamo nostra madre!" e allora io mo sono sentito bruciato e ho detto: "Beh, se ve la pagano bene!" e ho risolto tutto. Allora, gli inglesi arrivano a Genova dove gli dicono: "Va bene, vi vendiamo il nostro santo". Qual è il santo di Genova? (rivolto al ragazzo genovese) E' ancora oggi S.Giorgio, come in Inghilterra dove c'è anche la cattedrale di S. Giorgio. I genovesi gli vendono la parure intera: le armi, l'elmo, perfino il drago, piccolo, secco, abbracciato a lui, nel passare del tempo, era nato un affetto profondo, le dichiarazioni storiche. Soltanto che dopo averlo venduto, caro, due anni dopo, nel 1000, il papa da Roma dice che questo santo è inesistente, lo avevano inventato i genovesi. Per gli inglesi. Questa è una grande umiliazione, non l'hanno mai detto a nessuno di essere stati bidonati in questa maniera. Fatto sta che fanno delle inchieste e, con gli infrarossi, con delle fotografie a segmento, scoprono che si tratta di un turco, neanche un cristiano!, e che il drago era in realtà un coccodrillo con la scoliosi. Quando raccontavo queste cose, gli inglesi, che sono spiritosi, con il loro fair play, piangevano, e c'erano sempre quelli legati alla opposizione irlandese che sghignazzavano come matti. Questa introduzione l'ho tenuta dappertutto e serviva per legare al tempo certi aneddoti sempre a introduzione meccanica.

Con quello che abbiamo definito antiprologo, Fo introduce un "clima" prima ancora di esporre il prologo direttamente legato al testo che andrà a rappresentare. L'antiprologo si rivela quindi un passaggio importante oltre che per il suo "antico" ruolo nella costruzione della comunicazione teatrale, anche perché diviene spesso un vero e proprio brano teatrale indipendente dallo spettacolo in questione. Un altro esempio di antiprologo è l'episodio "sulla santità di Berlusconi", portato a teatro nello spettacolo *Sesso e Mistero buffo* del 1996, e che, in forma un po' diversa sulle pagine de "il Venerdì di Repubblica" gli è costata anche una denuncia.

Ultimamente ho fatto un pezzo, come prologo a "Sesso e Mistero Buffo", sui miracoli e la religiosità di Berlusconi e legato ai miracoli dicevo di un fatto vero accaduto a un mio amico in aprile, proprio sotto elezioni. Dicevo che Berlusconi lo si tratta male perché lui si scopre con molto candore, quando dice di essere unto dal Signore, è vero, ha delle capacità straordinarie, ha delle doti taumaturgiche meravigliose, delle quali lui non si rende neanche conto, e se lui si portasse sul religioso, invece che sul politico, sarebbe l'ira di dio, sta per arrivare l'anno santo, lo ingesserebbero subito. Questo mio amico ha avuto un coccolone, un colpo ed è rimasto in casa bloccato, non riusciva più a parlare, la figlia ha capito, lo ha portato in ospedale, il medico gli ha detto: "E' questione di volontà e di attenzione, devi articolare, cercare di muoverti, adesso ti mando io un'insegnante di articolazione e movimento e parola per parola riuscirai" ma lui non riusciva a dire neanche ciao, in italiano non riusciva più ad articolare, ricordava solo parole astruse nel dialetto del suo paese e molte volte non riusciva a capire neanche il significato. Una sera è lì con tutti i parenti e guarda Berlusconi alla tv che parla in una specie di sfida, uno scontro di quelli terribili, dove lui imponeva il proprio punto di vista, bloccava addirittura il conduttore, lo interrompeva, andava su di voce, era veramente scatenato, e questo mio amico (mima la difficoltà di esprimersi sia a gesti che a parole) si contorceva, soffriva, a un certo punto è scoppiato: "Berlusconi vaffanculo!" Guarito, da quel giorno ha parlato sempre, parlava una meraviglia! E io lo raccontavo sempre.

Dario Fo insegna che lavorare per un teatro che parli del proprio tempo non vuol dire mettere da parte la storia ma, al contrario, per proiettarsi in avanti bisogna usare la storia come grande spinta, tanto più che spesso è dalla storia che possiamo attingere suggerimenti, informazioni e stimoli per il nostro lavoro. In uno dei suoi incontri con gli allievi, ad una ragazza che gli chiede un'opinione sul teatro classico rappresentato oggi, risponde: "Ma quale? Quello che si fa a Taormina? A me piacerebbe interessarmi al vero teatro classico, quello che si rappresentava nell'antica Grecia e riuscire magari a realizzare lo spettacolo così come facevano allora". Fo apre sempre una parentesi sulla storia andando alle origini del teatro con gli antichi Greci dimostrando quanto sia importante impostare "un rapporto attivo con il passato". A tal proposito presenta così l'antica arte dell'attore:

Gli attori greci venivano sollecitati a portare la parola politica, sociale, economica, negli scontri di alto valore politico, addirittura come ambasciatori presso altri popoli. Ciò dimostra che erano attori preparatissimi. Il termine stesso "talento" lo dobbiamo a loro. Infatti gli attori greci venivano pagati un talento per rappresentazione. Il talento era una quantità di danaro che serviva a quindici famiglie per vivere un anno. Quindi gli attori erano determinanti alla messa in scena, oltre tutto recitavano con la maschera però avevano un peso, un valore, nella scelta e nel condizionare i testi che recitavano[17].

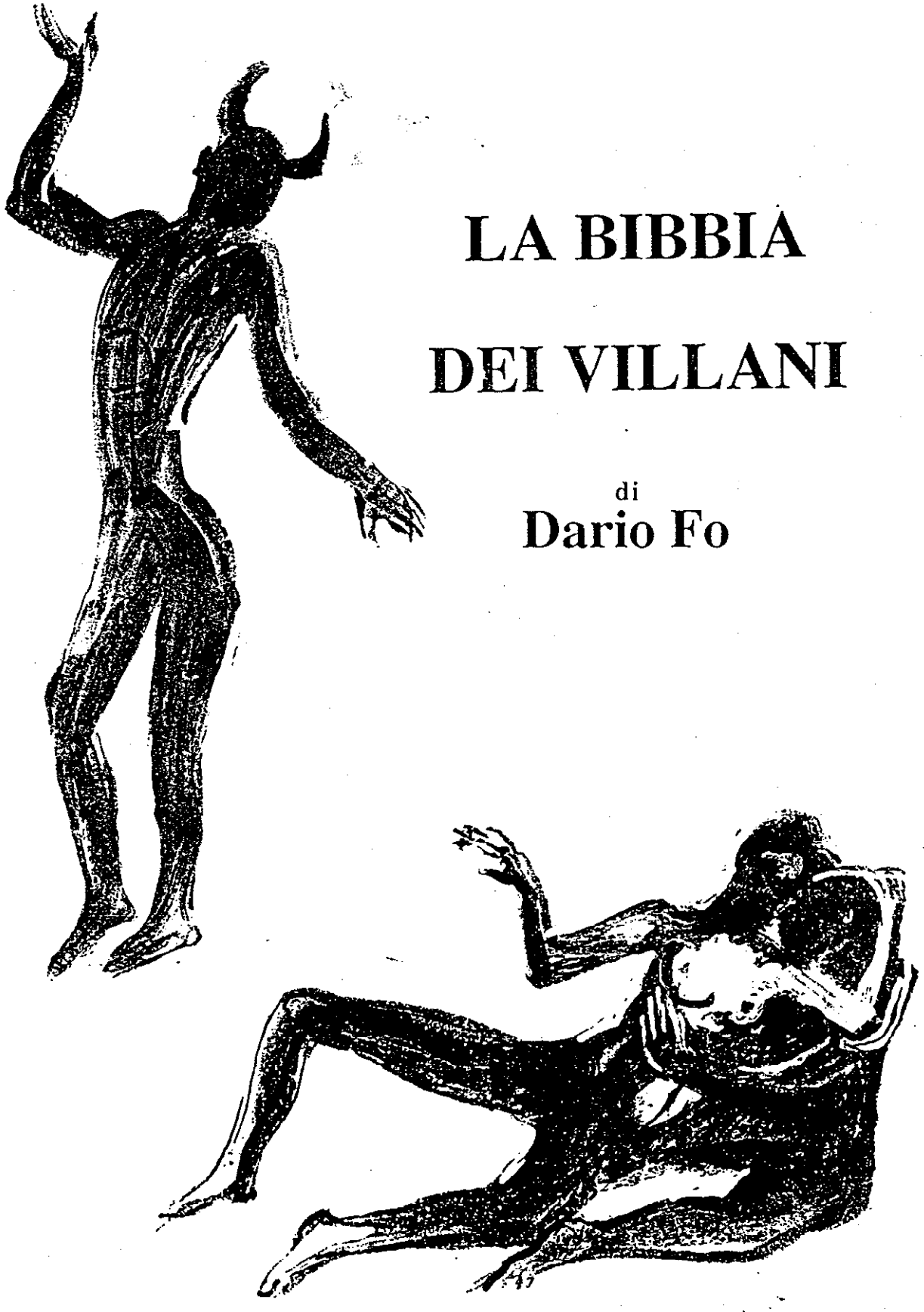
[17] Sulla figura dell'oratore in Grecia cfr. Detienne, 1977, [I].

Fo considera l'attore come colui che conosce e che verifica in scena tutti i passaggi di realizzazione di un lavoro teatrale. Quindi, al di là delle potenziali capacità di un regista, o di un drammaturgo, secondo Fo è l'attore che concentra in sé l'arte del teatro che per sé e su di sé si svolge:

Noi sappiamo che l'Amleto che conosciamo oggi non è quello riportato in foglio ma è quello dell'attore che recitava la parte dell'Amleto. Molto probabilmente questa versione è stata riscritta in diversi passaggi. Infatti ci sono studiosi che confutano un passaggio rispetto ad un altro. Esistono due edizioni dell'Amleto, la più completa e più importante è quella dell'attore perché è un testo "masticato" è quello che lui si è riscritto, quello che si è portato sulla scena, ha tagliato, ha rimesso.

In tutti i suoi excursus storici: dai Greci a Shakespeare, Fo si sofferma sempre sulla grande centralità dell'attore cosciente che proietti parole vive:

Impariamo dai greci quindi. Portare al pubblico un fatto diretto della vita conosciuta, viva, produrlo per il teatro, provoca un effetto incredibile sul pubblico per la tensione che si crea. Usare il clima che il pubblico sta vivendo per realizzare dei testi è importantissimo, anche essere in simbiosi con il clima che stai vivendo, non al di fuori. Il distacco, il disinteresse si crea quando non ci si preoccupa di legare i testi al tempo in cui si vive. Fare il teatro come espressione d'arte astratta, piacevole dimostrazione di sottigliezze eleganti è creare dei vuoti. No quindi all'attore-cantinella, no al regista despota.



LA BIBBIA DEI VILLANI

di

Dario Fo

III. LE SCRITTURE DELLO SPETTACOLO: *LA BIBBIA DEI VILLANI*

1. *Joditta e Aloferne*: un inedito "poer nano"

Per la passeggiata del mattino si va spesso vicino al mare all'ombra di una lunga e folta pineta e con loro è come attraversare luoghi sempre diversi. Dario racconta storie prendendo spunto da un ricordo, dal passaggio di qualcuno, o da qualche speciale su natura e animali visto in televisione e allora sembra racconti antiche favole greche. Franca, a sua volta, notando un particolare, come ad esempio le radici a vista di alcuni pini, racconta dei loro viaggi a Cuba dove, dice, "c'erano piante che usavano le radici come piedi", si spostavano, con gli anni, per raggiungere terreni più umidi. Di racconto in racconto, si va a fare la spesa e spesso ci si ferma in libreria. Qui si comincia a dare uno sguardo alle bibbie per confrontare eventuali differenze nel racconto di Giuditta e Oloferne. Comprata la Bibbia illustrata di Doré, Dario si preoccupa di ricercare qualche commento critico sull'episodio e anche commenti popolari, ma poi compra la *Salomè* di Wilde e le storie sulla vita di S. Francesco: "Oggi scriverò una cosa, una bella cosa!" e sembra già viaggiare col pensiero mentre sfoglia monografie di pittori nella difficile ricerca di qualcuna che ancora non possiede.

Tornato a casa, dopo aver riletto varie volte la storia dalla Bibbia, Dario passa a titolare alcuni dei quadri da spedire alla mostra alcuni dei quali non sono ancora firmati né datati. Dario fissa nel titolo l'immagine e la storia a cui questa è legata perché, dice: "il quadro racconta" e allora per il ciclo delle *Metamorfosi* si è preoccupato di ricordare, e ha aggiunto, i nomi di Nesso, il centauro, Ercole e sua

moglie Dejanira. Non si può dire che si distragga o che abbandoni il progetto, perché anche se si dedica ad altre cose contemporaneamente, torna poi a lavorare al progetto con qualche idea in più. La sua mente sembra sempre in tensione creativa e alla ricerca di suggestioni, per cui quando stacca e si dedica ad altro è come per una pausa di riflessione. Arriva intanto la richiesta di uno spettacolo a Urbino per la manifestazione organizzata dall'Università di Urbino su Leonardo da Vinci, *Le Leonardiane.* Dario ha improntato un titolo: *Leonardo: il volo, le cónte, gli amori,* che sarà una rilettura dell'opera di Leonardo attraverso brani del *Mistero buffo,* primo fra tutti: *Dedalo e Icaro.* Dopo il riposo pomeridiano, Dario ritorna all'episodio biblico letto e riletto e comincia a scrivere storpiando i nomi, o meglio, rendendoli più vivi, si tratta di "Juditta e Aloferne".

In questa prima scrittura del brano è Marzia a parlare, la serva di Giuditta o Joditta, che racconta la verità dei fatti. Dario sembra essere soddisfatto di questo inizio; dopo qualche lettura per ascoltare l'espressione di quanto scritto, aggiunge inserti e modifiche:

Ma che d'è st'abbùffala de Joditta che ci averébbe mozzato de netto el capo allo Aloferne gran zenerale, tutta sola?

Io n'ho a basta de 'ste sbroffàte boziarde!

Mo' ho deciso de sbottàre: io mo' parlo.

Ma vui ce credete per vero che cotesta bona fémmina ce l'avrebbe fatta tutta sola a farse 'st'erroico fatto?

E chi altre ci averebbe porta una mano? Io so'! Song'io medésema in la persona che ci ho arètto per li cavelli il capoccione dello senerale, accussì che ce se povèsse ammollàrglie su lu collo la teremènda spadazzàta!

Chi song'io? Azzittàteve che me presento: io so' la Marzia. Marzia, sì, accussì me chiammo.

E che fazzo pe' campa'?

La serva... ma son anco fattucchèra.

En verità io so' la capa de le serve de 'sta segnora Joditta... una fémmena bona, debbo recognòssere, e attimoràta dello Signore e fina assàj. Che de secùro, Segnore Iddio Santo ce deve avé 'poggiato li occhi suoi straputènti addosso a 'sta figliola, e de molto tiémpo assàj. 'St'approccio comenzò de segùro in lo zorno che illo, lo Segnore, glié fulmenò lo marito sòjo a la Juditta.

E chillo è stato el segno![1]

---

[1]*Ioditta e Aloferne*, 19 giugno 1996, Sala di Cesenatico, dattiloscritto. (A ogni brano corrisponde una versione manoscritta integrale o anche a brevi stralci di testo:"inserti", e una versione disegnata o dipinta).

JODITTA E ALOFERNE 1

IO ne ho abbuta 'co sta
ISTORIA che se vanno a metta
~~fauta~~ ~~de~~ ~~ch hanno metuto~~
entorno sul capo YOZZO
de sto AGGENERALE ALOFERNO

Durante la passeggiata dopo cena, il maestro dice che in questa fase iniziale della composizione gli interessa il linguaggio - ci sono infatti molti napoletanismi - poi magari riscriverà tutto in veneto. E' sempre un continuo stringere e allargare la situazione. In un primo tempo mette dentro tutte le notizie, tutti gli accadimenti a ritmo serrato, poi via via li drammatizza, dandogli respiro, ampliandoli.

Già il giorno successivo il pezzo viene passato al computer e accentata la forma dialettale. Ogni volta il brano viene trascritto lasciando intatta la prima versione in modo da conservare tutti i passaggi di sviluppo; questo è solo uno dei consigli di Franca che, lavorando così da sempre, ha creato l'archivio della C.T.F.R. Alla lettura, Dario fa attenzione alle intonazioni: "bisogna sentire il ritmo" dice e cambia ancora alcuni vocaboli. Il racconto viene scritto per momenti: ora Marzia la serva si presenta esponendo l'antefatto relativo alla morte dello sposo della sua padrona; ora Marzia e Giuditta scappano da Israele e vanno verso il campo nemico. Il brano è per Franca e insieme decidono varianti su espressioni e parole.

Comme, nul lu savéte?

'Sta tregedia ce arrivò nemànco un anno appresso che essa, Joditta, bella sposa d'anchiuccàre, érase maretàta a uno bell'ommo, possedente de terre.

E come c'è arrevàta 'sta sciagura? Ben, mo' ve la conto!

Donque, 'sto sposo de Joditta, se steva alli campi col solliòne... un lione de foco, ma lui stesa bono covèrto de uno grande parassòle e governava la recòlta dellu grano.

El Signore Iddio varda sotto, e se dice: "Me serve che 'sta resplendìda fémmena Juditta me remànga lìbbera senza empìcci d'intorno. Sola."

De botto sternùta. Te spara 'nu sfirzolo de vento che pare 'na manàta sullo parrassòle... e comme 'na fòja, lu parassòle vola en aria. Uno botto de sole ce sfraccia sul capo dellu bon'omo che se stramazza fulmenàto!

Nun ve dico lu dolore de Joditta restata vedova allo istante: "Marito meo! Tu me lassàste! Mo' io che fazze? Mo' me strazz'e cavelli in fazza, mo' m'accìdo en brazz'a te".

E vui me dumandate: Ma che besògno ci ha avuto lo padre eterno de 'sta vedovata?... Stàtteve boni: Dco lu conosse illo, ennanzetempo, d'ogni setuazione che de' accadere: e perciò è duopo che se pripàri a tempo.

Pur'anco Joditta il domandò stranita allo Segnore: "Dimme Iddio, perché me ci hai redotta sola senza l'ommo meo?"

E la voce dello Segnore ce respose: "Io ci ho besogno che tu te vada allu letto abbrazzàta con un ommo novo e ce regali gran piaccére.".

E Joditta: "Ma tu, Segnore, che ssei, lo diàvvolo che me voi fa casca' in nello peccato?".

"Apposta, bella mia, che per no' farte casca' in nello peccato lo marito tòjo t'ho accoppato.".

"Ah beh, allora! Ma còntame Segnore... che io so' pronta a obbedire: perché con altro ommo te me voj corcàre?"

"Per darce libbertà allu popolo tuo delli giudei, che fra un pare d'anni se truoveranno abbioccàti de un tiranno.".

"E dimme, nun è che per lo caso, sarà proprio con 'sto tiranno che me dovrò corcare?"

"Brava figliola, ci hai azzeccato.".

Joditta stracolla en ginocchio tutta un frémeto: "E tu Segnore m'empòne de buttàrme a 'st'avventura come pottàna... tutta sola, senza aiuto ne conséglio?".

"No, datte pace - fa el Segnore - Te metto appresso 'na fémmena capaze. Illa te farà de guida e de conforto.".

E Joditta: "E che d'è 'sta fémmina capaze? 'Na roffiàna?"

"Ma che biastemmi! - se indigna lo Segnore - Fémmena bona è... Marzia se chiama.

Marzia! 'Sta fémmena bona songh'io! Avìte inteso? Songh'io quella, scegliuta dallo Segnore.[2]

Nello scrivere, Dario, prima abbozza, poi legge, poi corregge, poi rilegge facendo questi passaggi più di una volta: non si ferma fino a quando non riesce a concludere un'idea. A tal proposito ricorda il suggerimento di uno dei suoi maestri: "Un grande sceneggiatore, Amidei, mi diceva sempre: quando si scrive non aver paura di pisciare, è dopo che si deve stringere, asciugare". Rileggendo il pezzo scritto, Franca e Dario ascoltano il ritmo, il tempo di battuta: "potrebbe essere scritta in ottonari, oppure...", "la scrittura ha in sé il tempo, il ritmo" , "solo dando il giusto ritmo vengono fuori le giuste intonazioni e i giusti umori del pezzo". "E' ascoltando l'espressione nelle parole che si può asciugare quei punti un po' troppo "larghi" e a volte persino una sola parola può far perdere il ritmo"[3].

Dario è molto prodigo di spiegazioni mentre mi accingo a leggergli quanto scritto prima del confronto con Franca. Si lavora ad un dialetto meridionale e allora vengono usate espressioni che ricordano un linguaggio antico già usato ne *Il diario di Eva*[4]. Alle letture con Franca, corretta una frase, un passaggio, lei ci ritorna su e lo rilegge intonandolo. Spesso, mentre lei intona il passaggio appena corretto, si discute di una parola o di un andamento da mettere a posto in tre passaggi

---

[2]*Ibidem*, 20 giugno.

[3]Dario Fo in "I lunedi del Teatro Ateneo", 1982, documento audiovisivo C.T.A.: "Per scrivere per il teatro seriamente, bisognerebbe adoperare un pentagramma; cioè bisognerebbe inserire le parole proprio nell'andamento dei suoni, dei timbri, delle velocità e delle ritmiche perché io posso dire una stessa frase uguale, precisa, scritta con la stessa punteggiatura e darle un valore completamente opposto, soltanto grazie ai gradi, alle indicazioni di ritmo, alle pause. Una pausa è determinante mentre non è mai detto quando tu scrivi che valore ha una pausa, né quando scrivi dici i timbri".

[4]*Diario di Eva* monologo di Franca Rame del 1984 in Fo, 1989, [I], pp.:125 a 143.

precedenti. Franca ha avuto in mano il pezzo che Dario ha appena composto, non lo ha ancora letto tutto, ma le è bastata una rapida scorsa ai fogli per focalizzare i punti di passaggio.

E' tale l'intesa fra i due che a volte pur stando lì tra loro è difficile seguire i loro ragionamenti, fatti di veloci sequenze di parole chiave, che subito bastano a interrompere un discorso su un andamento del testo, per arrivare al concreto della modifica sui fogli. E' un modo di intendersi così rapido e completo, che svela una rete di comunicazione tra loro due che in certi casi fa pensare ad un corpo unico. Più di una volta mi è capitato di andare da Franca per informarla di una nuova idea di Dario per questo o quel pezzo, con l'entusiasmo di comunicarle una cosa nuova, ma lei è rimasta impassibile continuando il suo lavoro e fissando il computer: "Ah si?" mi rivolge appena un piccolo sorriso e mi accorgo che conosce già la notizia e cerca solo di non deludere il mio entusiasmo. Eppure, Dario mi aveva comunicato la cosa come appena nata; e allora: o i suggerimenti che gli vengono dati, non mi sorprenderebbe se di notte, prima li sedimenta e poi li realizza, o il suo è solo un modo per coinvolgere chi gli sta intorno nel suo "gioco" di composizione.

Al mattino si va a fare spesa al mercato del pesce coperto che sembra la navata di una cattedrale. Dario si guarda intorno, sfila davanti agli alti banchi di marmo bianco e maioliche azzurre, risponde ai saluti sorridendo e sollevando il suo cappello di canapa e con sapienza sceglie il pesce da comprare fermandosi a parlare col venditore di turno di sport da Pantani a Schumacher. Tornando a casa intona diversi canti popolari del nord legati a storie d'amore da sceneggiata e sembra come se, mescolando saperi intellettuali e ricordi d'infanzia, ricerchi stimoli e suggestioni per nuovi input alla scrittura: così ricorda le poesie di Giovenale e Lucullo, elogia l'ironia e il grande umorismo di quegli autori e lo stile ancora più ironico e interessante dei Greci citando le "Anabasi" di Senofonte.

Forse erano solo mie impressioni dovute all'entusiasmo di seguire il maestro al lavoro ma mi sembrava come se mai nulla fosse casuale, neanche il suo

riferimento alla Tempesta di Giorgione nell'osservare la luce del tramonto tra i campi, e infatti tornato a casa mi mostra il dipinto da uno dei suoi cataloghi della collana Rizzoli. Osservando quei colori accesi, dice della gran voglia di ritornare presto a dipingere ma poi torna a impegnarsi per risolvere il brano di Giuditta. Si è arrivati all'incontro di Juditta e la serva Marzia con Aloferne. Questo passaggio è ricco di immagini, di colori e di azioni che riprendono la spudoratezza satirica delle poesie di Giovenale, i forti colori della Tempesta di Giorgione e preannunciano un incontro d'amore da sceneggiata come nei canti popolari da lui ricordati. La narratrice è la serva Marzia. I dialoghi sono sempre tutti diretti.

Ma retorniamo alla conta.

Ora succede che de lì a poco tempo t'arriva 'st'invasore. Dallo ponente scende 'n'armata de scannatori. Véngheno dallu regno dc Nabucco 'sto fijo malidétto d'ogni antròcchia. Aloferne è lu capitano sòjo.

La granda assoldàta d'assassini strarìpa d'ogni loco, che pare 'na colata de volcàno... abbrùceno e occìdeno ogni creatura. 'Sta caterva de masnadieri zùngheno sotto alla murata della città nostra, dove stévemo nojaltri giudìi assarragliati e prepàreno all'arrembàta.

Torri de tronchi d'àlbaro véngheno issàti dalli assiri, accossì arrezzàti en alto, che de lassù ce se puotrebbe pissàrce addosso. En quel ponto, de una postrèrla ascùsa spònteno fora doi cavàgli che fùgghieno scattenàti. In coppa a 'sti annimali cavalcàveno doi fémmene endemoniàte... E chi so' 'ste fémmene? La capaintesta de securo è Gioditta, E l'altra? Beh... l'altra, ce poi giurare songh'io. Noialtre fugghiévemo desperàte e appresso ce stéveno abbrancàti 'me cani, quatro sbiri giudìi accammellàti ce criàveno: "Dalli! Acchiappa 'ste puttàne traditore!" D'ingroppa ai suoi cammelli ce grampiàveno per le veste fazzèndoce sbréghi strazzi fondi. Per 'no strappo, a Gioditta ce s'era apparùta una zinna de fora e cosce allu vento... Io me so' trovata de botto con le chiappe igùde e sballonzàte. In quella, so' spuntàti di molti assoldàti de Aloferne.

Li sbirri giudìi han vortàto el culo e via che se ne son iti. De botto se semo retrovate derento una gabbia de lanze, empreggionàte.

Ma anco se prezonéra, Joditta sul cavàjo sojo, pareva 'na reggìna. Bella era, altiéra co' l'uocchi luzenti e... 'na zinna fora! Derìtta in su la sella, le brazza deste come fussero ale, ordenàva: "Apportàtece de l'Alloférne vostro che ce deo parlare".

Manco fùssero servi soj o schiavi, li assiri assuldàti, le lanze a terra e cu lo capo abbasso ce facéveno strada. E io d'appresso li seguitàvo.

Alleluia, c'éremo reussìte. E tutto gràzze a quel sant'ommo d'arcepréte che ce avéa montato 'sta scienezzàta[5].

Dario insiste sull'importanza dei tempi comici che reggono la situazione. Dato il ritmo a questa prima stesura, Dario si riserva di rivederla e semmai di riscriverla. E' tutto un continuo fare e disfare secondo l'arte dell'improvvisazione

[5] *Ioditta e Aloferne*, 21 giugno 1996, Sala di Cesenatico.

che riflette quel metodo di scrittura a rovescio tante volte citato da Dario nei suoi incontri con gli allievi: "la scrittura da destra a sinistra" grazie alla quale, nel corso dello sviluppo di un canovaccio iniziale, una nuova suggestione può sconvolgere il tutto che viene così rimodellato[6]. La scrittura a rovescio dominerà tutto il lavoro di composizione del progetto sulla Bibbia che si avvia ad essere una nuova raccolta di monologhi. Dario Fo per ora lavora alla figura della donna nella Bibbia rilevando il duro trattamento che le è riservato: da Giuditta a Susanna, dalle figlie di Lot alla sposa di Abramo fino a quella per Isacco. Ci si impegna quindi nella lettura reiterata di storie bibliche, Dario le commenta, e su questi temi si sofferma anche con ospiti o amici di casa a cui racconta le storie lette caricando con sadica ironia la velata ferocia delle pagine della Bibbia, in questi primi confronti con gli altri stimolati all'indignazione, Dario cerca un appoggio critico al suo punto di vista, alla sua linea di ricerca. Tra i suoi amici ci sono storici o appassionati d'arte che lui tempesta di domande e da cui riceve sempre notizie interessanti nonché preziosi libri dalle loro biblioteche private.

Durante il giorno Dario scrive, riscrive, aggiunge, rilegge. A fine giornata, allo stesso tavolo, tra fogli, appunti, pennarelli e penne colorate, osserva Franca che legge quanto scritto. Le parole del testo vengono "cantate" con toni, timbri, ritmi sempre diversi; a quelli di Franca si aggiungono quelli suggeriti da Dario e viceversa.

Lo juorno avànte 'sto gran prevete ce facétte l'ammaestràta: "Vui farréte mostra de fuggìrve fora enseguìte da li sbirri nostri accammellàti, che ve strazzeràmno la veste.".

"Fino a lassàrze ignùde?" Ce facc'io.

---

[6]Dario Fo spiega la scrittura a rovescio: "E' un nostro metodo proprio di permetterci anche degli spazi per poi lavorarci sopra [...] un andamento per improvvisazione come per l'Arlecchino dove abbiamo scritto da parte, abbiamo discusso, poi abbiamo messo in scena, poi saltava all'aria tutto, poi andavamo in crisi, poi si riprendeva un tema, poi lo si elaborava di nuovo, poi di nuovo un'altra crisi. Ecco la scrittura a rovescio: Faccio un ritorno, da dove ero, al personaggio di cui ho bisogno per il finale. E di lì devo rimontare tutto, scrivendo da come ho montato il finale, tornando indietro a riprendere l'imbastitura. Cioè in poche parole, devo squartare tutto il racconto, aprirlo di nuovo e inserire l'andamento andando da destra a sinistra e tornando da sinistra a destra per questo personaggio, ripercorrendo in due sensi l'andamento della storia". Fo in "Lezioni di drammaturgia", 1986, Teatro Ateneo, documento audiovisivo C.T.A.

"No, 'nu facìmmo l'esaggeràti. Abbàsta che ce mostrate 'na cosciàta, quarche poppa ignùda... e 'na fetta sana de deretàno.".

"Ma Santo Patre... - se schernìva Joditta - far mostra de tutte 'ste mercanzìe è gran peccato!"

"Scétate fijòlaméa... tutto 'cchìllo che se fa pe' gloria a Deo... è santo!"

"Ziusto! - me sbott'ìo - Co' le nàteche révolte allo scovèrto, en paradiso ce se zonze per lo certo!"

"Azzìttate blasfémia de pottana! - me fa lu prévete - e montàteve alli cavàgli...".

Cussì sémo partùte.

Quando che fùremo condùtte denanze a lo gran zenerale Aloferno... io me so' sentùta tutta tremmàre. Un deo... ce s'era apparùto. Assettàto su 'no scranno d'oro... abbijàto de panni vermigli, anaràngzo e ortramare. D'uno bello ezzaggeràto: uocchi d'acqua scuràta, vocca che manco un anzelo de deo. Ensomma, 'na vesione de farte stramottàre. Anco Joditta c'era remàsta encantàta, accussì allocchìta che manco ce avéa penzàto de covrìrse la zinna scostemàta.

E fu empròprio chilla la gran truovàta che de seguro lo Deo en perzòna ce avéa enventàta.

En oltre, Joditta, che je sbattéva el core a rebattone, s'è recovèrta la vocca con un lembo strazzato e 'st'uocchi grandi sbattozzàveno lampi, come je lanzasse fiori.

Ma comme all'era pussìbile che 'st'encànto d'Aloferne fusse po' accussì ommo enfàme? Chello mesmo cruéle anemàle ch'empalàva òmmeni comme tordi allo spieto? "Donque, vojàltre fémmenne judìe - ce dicette - me vegnìte a contàre che séte fogghiùte de la jénte vostra. E pecché... pe' qual ragione?". Joditta se pruovàva a responne, ma de la vocca soja ce sorteva sojamente uno sfarfùio, una sorta de bellàto.

"Segnore magnifico - ci ho dett'ìo - vui la vedete la segnora méa la è stopefàcta per lo splendore che vuj spandete... Noàltre se credéa, vui permettìte, d'encoccià en un tremendoteànno desumano, e t'encocciàmo un anzélo del Segnore.".

"Serva! Statte zitta e accucciàta - me fa l'ànzelo - e lassa parlà la patrona toja.". Finalmente Joditta èrase représa e accussì decéva: "Segnore maestoso, la seva mea ce ha avuto raggione... io me so' encantàta per la stradelizia che reussite a spantigàre allo torno... che se l'avésse savùto avànte, io de tempo saréa gugghùta dai jidìi pe' venìrve encontro.".

A 'ste parole l'Aloferne tutto se gongolava derentro, ma nun se descovrìva. "Va ennànze fémmena - decéva - e abbasta co' 'ste lleccàte.".

"En verità te dèi savére, meo segnore, che io me son molto addiràta co' la gente mea. Illi frémmeno tutti de spavénto che tu gli enniénti e per 'sto terrore han trajto lo nostro Deo. Hanno enviàto messazzéri de nascondùo alli fariséi e puràngo alli filistéi che véngheno a porce aiuto... en cambio, dìcheno, che so' pronti rennegàre lo deo nostro e farse servi a lloro[7].

Lì, nella zona salotto, nell'ampio vano sotto la grande scala di legno che dà nella camera superiore, le loro voci risuonano fin quando Franca rompe il ghiaccio e, con le sue penne colorate a punta fine, comincia a tagliare quello che non c'è verso di salvare, il superfluo, buono per un'altra volta magari ma "qui non ha ritmo", "non c'è tempo comico", "manca la risata", "è troppo largo". Dopo il primo taglio di quello che sembrava un compito perfetto, Dario comincia ad apportare varianti, inserti fino a quando, convinto che teatralmente la storia ancora non

[7] *Juditta e Aloferne*, 21 giugno, 1996, dattiloscritto con correzioni a penna di Franca Rame

decolli, decide di aspettare a scrivere il resto e di passare a pensare direttamente il finale per trovare una chiave che faccia da catalizzatore[8].

In alcuni casi il loro duetto al tavolino dura ore, a volte anche giorni prima che Dario si convinca di un taglio o che, viceversa, Franca accetti un andamento.

Ogni volta che si va a passeggiare Dario racconta e commenta, ripensando a quanto scritto e progetta quanto c'è ancora da fare. Spesso i suoi racconti si mescolano con i suoi ricordi di bambino ora sul grande carro di nonno Bristin, ora tra le macchine dello zio inventore, ora nel cortile del "palazzetto", la casa a Portovaltravaglia sul lago, dove con i fratelli Bianca e Fulvio costruì addirittura una barca[9].

Durante una di queste passeggiate in pineta, Dario ripensa alla storia di Giuditta e allora improvvisa un dialogo con Dio a sua volta alle prese con il diavolo che fa da tormentone[10]. Questo può essere un contrappunto a quanto già scritto o una revisione di tutto riprendendo l'abbrivio questa volta dal lamento-confessione di Giuditta che diventa anche monito verso Dio in persona. E così "Giuditta piange con la testa tagliata di Oloferne. Se l'abbraccia, la bacia e fa il lamento di quello che le è successo. Tutti applaudono, le fanno festa, le dicono brava... e lei dice: -No, io non sono mica daccordo!- Si arrabbia in una lamentazione o dialogo con Dio"[11].

---

[8]Dario Fo: "*Catalizzatore* può essere anche un personaggio che si immette nella storia, nell'andamento, perché riesca a far esplodere la situazione che non matura, che non riesce a 'quagliare'".

[9] Per gli episodi di vita dei giovani Fo e le atmosfere di quei tempi al "palazzetto" cfr. Bianca Fo Garambois, 1976 e 1981, [I].

[10]"Fo in Lezioni di drammaturgia", Teatro Ateneo, 1986 documento audiovisivo C.T.A.: "In molti casi il *contrappunto* è una voce dissonante e discordante che sollecita la chiarezza della voce portante invece di spegnerla. [...] Il *tormentone* è il continuo ribadire su delle chiavi, delle situazioni in modo ossessivo, per cui diventano o da una parte tragica o dall'altra straordinariamente comiche e grottesche". Per ulteriori spiegazioni cfr. *Glossario dei termini in uso (e in disuso) nel teatro* che fa da appendice al *Manuale minimo dell'attore* di Dario Fo,1987, nella nuova ed. 1997, [I]. Ed ecco che si ritrova nello scritto qualcosa di episodi raccontati da Dario in diverse occasioni e ora propizi per questa storia, come lo scambio di battute di Dio con il diavolo che ritroveremo nella rielaborazione della storia di Abramo e Isacco, come in altre ancora dove il diavolo dispettoso è sempre pronto a istigare Dio contro il suo creato e le sue creature.

[11]Fo in R.P., 25 luglio 1996, alla pineta di Cesenatico. (Come un appunto, ogni volta il brano in audiocassetta viene trascritto e lavorato).

Passeggiando, Dario racconta guidandomi all'ombra degli alberi per evitare le calde sferzate del sole, riaccomoda due grandi foglie fresche nel suo copricapo "come fanno in Africa", dice, e avviandoci all'auto, con passo lungo e leggero, per tornare a casa, continua a raccontare interpretando i toni di situazione, le espressioni dei personaggi e fa attenzione alle espressioni di me che ascolto attenta mentre registro l'improvvisazione di quel nuovo *poer nano*. Con questa nuova chiave Dario, dando spazio alla visione popolare della vicenda, che vede i due protagonisti amanti, fa del tiranno e sanguinario Aloferne proprio un *poer nano* che muore per mano della sua amata guidata dalla spietata giustizia divina che tutto aveva predeterminato a sua insaputa. Questo nuovo *poer nano* mi riporta subito alla memoria il *Sansone e Dalila* del suo ricco repertorio, ma noto subito una differenza di fondo: ora l'immediatezza della vicenda si apre per quadri successivi dove non c'è più il prendere a prestito i giochi rozzi e crudeli dei bimbi a mo' di fumetti con il loro linguaggio fatto di nonsense[12]. Ogni passaggio restituisce quasi l'immagine di un dipinto con tutte le sfumature di volumi e colori, come si è visto nelle citazioni precedenti per le presentazioni di Giuditta prigioniera a cavallo e di Oloferne maestoso nelle sue vesti regali. Così il grande arazzo va via via componendosi attraverso una parola descrittiva che sembra guidare il pennello dell'artista che si fa poeta di un linguaggio semplice e leggero che con sapienza, chiudendo la risata, tende a commuovere.

Dio parla con Giuditta e dice: "Tu sarai sempre un'eroina" - "Ma tu mi hai rovinato la vita, ma è vita quella che mi hai fatto fare?" - "Non lamentarti, prendi sempre..." - "Eh no eh! No, scusa lasciami parlare. Hai cominciato facendomi sposare. Io mi ero innamorata davvero, daccordo era un uomo più anziano di me, non capivo perché tu me lo avessi indicato, era molto più anziano, poteva essere mio padre, quasi mio nonno, daccordo era affettuoso, non ho neanche fatto l'amore" - "Apposta, io ti ho tenuta pulita, sana" - "Ma per chi? Per la gloria di Dio?" - "Sì, per la gloria di Dio. Dio si serve anche dei suoi nemici. Tu sei stata scelta fra tutte perché eri la più bella." - "Ma questo povero marito, cosa c'entra, perché lo dovevi ammazzare lì nei campi come hai fatto?" - "Io l'ho ammazzato?" - "Oh Padreterno non dire bugie! Tu non devi dire queste cose! Era lì, tranquillo nel campo, a un certo punto una folata di vento gli ha portato via il cappello..." - "Non sono stato io, è stato il diavolo" - "Non dire così, non mi tirate in mezzo, ha

[12]Per lo studio e l'analisi della raccolta di monologhi *Poer nano* di Dario Fo cfr.: Pizza, 1996b, [I], pp.123 -157.

ragione Giuditta!" - "Per favore, chi ti ha chiamato? Vattene via! Fuori dai coglioni che sto parlando con Giuditta" - "Beh, ma basta che non dai sempre la colpa a me!" - "Sta tranquillo, ti ho creato apposta per prenderti le colpe che cosa vuoi da me insomma! E va bene, sono stato io, avevo bisogno che tuo marito si togliesse fuori dalle scatole" - "Ma è la maniera di dirlo? Dico, se lo sapesse la gente!" - "Zitta! La gente non lo saprà mai! Sarai sempre nella gloria! Tuo marito era un sant'uomo ed è morto per il lavoro, per darti da mangiare ed è morto..." - "Col colpo di sole?" - "Sì, capita a tutti, il contadino è soggetto al colpo di sole" - "Va bene, ma dico, perché obbligarmi quando arriva Oloferne!" - "Era tutto previsto. Oloferne doveva ariivare e tu dovevi farlo fuori" - "Ma tutta la fuga, tutte le vesti strappate!" - "Era per fare bell'effetto su Oloferne!" - "I soldati appresso mi hanno strappato le vesti, e poi quelli di Oloferne che mi hanno acchiappata e io ero ferma, così mi è partito il cavallo, mi sono saltati addosso e sono arrivata ignuda davanti all'Oloferne. E' una vergogna! Con tutte le zinne di fuori!" - "E appunto! Ad Oloferne gli son venuti gli occhi fuori dalle orbite quando ti ha vista, con questo profumo, questo odore, il sudore meraviglioso che veniva fuori, lì ci ho messo una mano anch'io perché ti ho fatto un suderino, cara, che era da ubriacare, che c'erano anche tutti gli uccellu e le bestie intorno che ululavano per il piacere e lui è stato rinstruzzato d'amore" - "Sì, ma poi quando mi ha invitato, io non avevo nessuna intenzione di farci l'amore" - "Zitta! Nessuno sa che ci hai fatto l'amore!" - "Va bene, ma lo so io!" - "Non importa, anche la tua serva, che era lì intorno, ad un certo punto l'ho accecata, non ha visto niente, l'ho addormentata" - "Non è vero, non era addormentata, è lei che mi ha dato un calcio nel momento che io mi tiravo indietro col sedere e mi ha costretta a cadere su di lui e sono rimasta infilzata (piange)" - "Ma è bellissimo, pensa che immaginazione ch'aggio avuto: infilzata d'ammore, e t'è piaciuto?" - "E sì che mi è piaciuto! Era meraviglioso, io lo amavo, che era dolce, gentile!" - "Ma come, ti innamori di un assassino bastardo nemico?" - "E che ne so io, era la prima volta che provavo un sentimento così. Sei tu che..." - "No, no, sei tu. Non cominciamo a scaricare, tutto quello che prova la donna è colpa della donna".

Lei non vuol tagliare assolutamente la testa e la serva grida: "Fallo, fallo, coraggio!" - "Mi ha preso il braccio e me lo ha fatto sbracare tutto sulla testa che non sono riuscita neanche alla prima volta. Ero sporca di sangue, di schizzi di sangue dappertutto e lui con l'ultima voce che ha avuto gridava: -Ti amoo Giudittaa ti amooo-" Ploch[13].

Tornati a casa il brano di Giuditta e Oloferne non viene più discusso, né riletto. Quest'ultima revisione della storia subito da me trascritta non sarà mai più rivista. Dario ritiene di essere stato troppo tempo fermo su un solo brano: "Lasciala lì, si vedrà più avanti" dice e intanto parte per Montegrotto Terme in provincia di Padova a ritirare un altro premio. Franca ha già predisposto tutto, ci sarà un autista che verrà a prenderlo.

Quella mattina pioveva e un leggero ritardo dell'autista viene da lui subito impegnato nella ricerca iconografica dalla smisurata collana di pittori disposta sulla panca di legno della veranda. "Bisogna che torni a dipingere" dice Dario prima di uscire e collego subito questa voglia di colori, e volumi da modellare tra le mani come una sua più diretta ricerca di input alla realizzazione di un testo.

[13] *Juditta e Aloferne*, 25 luglio 1996, dattiloscritto.

Ancora oggi il testo sull'episodio biblico di Giuditta è rimasto incompleto. Abbiamo visto molti dipinti sulla Giuditta e la testa mozza di Oloferne e ogni volta Dario diceva che quella rappresentata che regge la testa a volte sembrava essere la serva più che la bella Giuditta. Soffermandosi a leggere i particolari dei dipinti su Giuditta e Oloferne li paragonava a quelli di Salomè e Giovanni Evangelista. L'artista che più di tutti lo affascina in questa ricerca è la Giuditta di Artemisia Gentileschi di scuola caravaggesca. Più tardi, nella commedia *Il diavolo con le zinne*, verrà utilizzata una tela, che Fo aveva dipinto per una delle sue prime commedie, raffigurante una decapitazione e Dario mi dirà che è un'ispirazione dal dipinto della Gentileschi.

2. La ricerca drammaturgica: dalla *Bibbia* ufficiale alla *Bibbia dei poveri*

Dall'Università di Firenze, giunge un *fabliau*, tradotto in italiano da una docente amica di Fo, dal titolo *Il cavaliere che faceva parlare le fiche*. All'ombra, in giardino, presso la piscina, lo leggiamo e Dario nota: "Non è molto ricco, forse è un po' piatto[14]. Bisognerà costruirlo, ampliarlo, così come ho fatto per la *Paraja topola*". Lo racconta a sua volta, collegandolo a tracce di due altri fabiaux simiglianti, di sua conoscenza, di cui uno, invece delle locande, coinvolgeva un convento di suore: "Ricordo un testo in cui nel dialogo con i sessi, questi erano più caratterizzati. In questa storia il dialogo era tra il sesso dell'uomo con l'uomo stesso. A seguito di una serie di esagerazioni, l'uomo si ammala e allora, dopo le premurose cure di una maga, il sesso protesta e cominciano a litigare tanto, fino a decidere di separarsi. Si separano, grazie all'intervento della stessa maga. Il sesso, calzato un cappello, comincia una nuova vita così come anche l'uomo. Nella nuova situazione però, sarà il sesso ad averne vantaggio mentre l'uomo, dopo un po', lo cerca disperatamente e lo ritrova in un convento di suore dove ne aveva fatte di

[14] Sui *fabliaux* medievali cfr. Bedier, 1893, [I]; Belletti, 1982, [I]; Fo, 1982, [I]; Fo, 1987, [I].

tutti i colori. I due si ritrovano e decidono di riunirsi ma il sesso si impone all'uomo: - Però da oggi in poi sarò io a comandare - e lui - E sì, forse è meglio, mi sa che sei proprio più in gamba di me."[15].

Questa è una delle tante storie, dei tanti progetti di Dario assunti come appunti da sviluppare in seguito. Così come il suo studio su s. Francesco d'Assisi, dalla sua vita alle sue novelle. Così come l'idea di scrivere un'autobiografia che ha già cominciato ma poi ha interrotto per l'impegno sulla Bibbia.

Dalla Bibbia la prima storia che ha cominciato a realizzare per questo nuovo progetto è quella di Giuditta. Parallelamente alla lettura e all'elaborazione scritta della storia di Giuditta e Oloferne, Dario continua a pensare anche alla storia di Lot già tante volte accennata sia negli incontri-lezione con allievi sia agli amici. Ne ha parlato a Franca e insieme notano la scarsa possibilità di sviluppo drammaturgico che questa storia offre, così come per la Giuditta. Sono storie, situazioni da portare come rimando, come citazione per il peso del tema che trattano ma da sole non si prestano a una efficace costruzione drammaturgica. Eppure quando Dario prova, il suo racconto è già teatro, soprattutto quando recita in forma dialettale e più il dialetto è lontano dalle sue radici, più si lascia prendere in tratti esilaranti di grammelot[16]. Ripercorrendo la narrazione biblica, compresa l'iconografia, Dario rilegge tra le righe l'ira divina e l'intervento di Abramo che cerca di placarla per evitare "l'abbruciàta":

> Dio ell'èra endegnàto pe' comme s'éreno scatanàti zózzi chelli de Gomorra.
> [...] Abramo è lì pe' caso che scùlta 'sta sforeàta... e dice: [...]
> "No' me pare bono facto 'sta abbruciàta zennerale. Ponémo che en 'sto pòpulo de zozzi scialleràti ce fuòsseno cenquànta òmmini giusti e boni... se ce so' fémmene... 'nu le contàmmo... E tu, lì abbrucerébbi tutti eguali?" - "Tu ce hai raggióne Abramo. Se deréntro 'sta pupolaziòne d'enfàmi ce ne stanno cinquanta boni, no' ce fazzo l'abbruciàta." - "E dìcime, Segnore: se fuòsse

[15]Dario Fo, 14 giugno, 1996, Sala di Cesenatico, in Pizza, 1996b, [I]. Questo fabliau sarà raccontato da Dario Fo alla platea di studenti nell'Aula Magna dell'Università di Stoccolma, due giorni dopo il conferimento del Nobel.

[16]Per ogni brano che nasce, il racconto, spesso sollecitato oltre che dalla lettura anche da iconografie, anticipa sempre la scrittura. *Sodoma e Gomorra*, 17 e 18 settembre '96, Sala di Cesenatico, dattiloscritto.

che ce stanno trenta?" - "Beh, anco trenta me va bono. Pe' 'sti trenta savi, salvo tutta la mappàta." - "So' cunténto Segnore!" - "Anco io che tu m'ha fatto raggionàre."

Abbràmo sottesfàtto se ne sta per annàre, po' ce repénza: "Segnore, tu me perdona..." - "Décame Abramo..." - "Io vorrébbe savé... e se li ziùsti boni fùssero sojaménte 'na descìna?" - "Ah, mo' tu sta' a sfrozzegà all'ezzaggeràta, Abramo!" - "Nu' te arrabuià Segnore, e respònneme Deo, te pregio: pe' diéce boni òmmeni, tu ce farebbe iguàle l'abbruciàta?" - "Ma... fàmmece penzàre... E va buono, anco pe' dieci ce lasserébbe corre... ma più sotto no' ce puòzzo arrivà!" - "Prénnere o lassàre, Segnore?" - "Sì, prénnere o lassàre!, lu contratto è chiuso." - "E pe' sette?" - "E no! - se scòzza lu Segnore - mò tu me c'hai sfregugliàto assài Abramo méo!" - "Nu' te enfiammà Segnore, dizziévo accussì pe' fa dealèctica..." - "A la pròssema dealèctica, te abbrùcio enséme alli zozzi de Gomorra!" - "Pe' caretà! So' ggià ammutolìto e me ne vago..." - "Ecco, vatténne... E a ziòrni ce manno doi ànzeli a 'sta Gomorra pe' vedé a che ponto so' 'sti enfàmi.". Abramo s'encammìna, ma quanno zonze en coppa a 'nu monte, crìda: "Segnore, tu t'è secùro en la cosciénza tóia che dòi òmmeni màscoli che s'ambràzzano ammorósi sìeno sanza scampo scilleràti d'abbruciàre?". Ma lo Segnore più no' sente vocc... o fòrze fa mostra de no' sentire. [...][17]

La traccia della storia continua proprio come dalla Bibbia, compresa la violenza di Lot verso le figlie che lui è pronto ad offrire in pasto alla folla al posto dei suoi ospiti:

En quella, abbùssano a la porta: "E chi è?" - "Semo noiàltri". Lot va a vedé, se retruòva dennànze 'na folla tanta de òmmeni jòveni e anziani che crìdeno tutti en coro: "Lot, sorti de fora li doi belli zjovinòtti che ce hanno ditto tu tiéne en casa cu' te!" - "E pecché, che antenziòne ci avéte?" - "Ce ne vurrìmmo abbusàre!" - "Abbusàre?" - "Sì, facce de le ziogàte zozze allo strallupàzzo". - "Ma chilli so' foresti!, vui lo savìte, e l'òspiti so' sagràti!" - "Appunto che nui li volìmmo abbenedìre co' 'na festezzàta!" - Lu bon'òmmo di Lot sbeanchìsce: "Ascultàte amici mìi, io ce tengo do' fije zóveni e belle assài. So' frìsche e vérzeni, nisciùn òmmo l'ha mai coniossùte! Io ve le fazzo sortìre e a vui ce putéte fare tutto chillo che vulìte e che ve piace". Deréntro la porta, le doi fije trémmeno: "Patre! Ma che tu fai?" - "Zitte, fémmine!" - "Facce vedé le fijòle!" crìeno li scarmanàti, e delli altri bécerano: "Ma tu Lot, si' 'nu sacrepànte scielleràto! Tu apprefèrze de donàcce le toi doi fémmine, sangue dello sangue tójo come a fùssiro doi manze da mònzere e montare.". 'N'altra banna strépeta: "Dàcceli tutti e quatro, fémmine e màsculi, accussì ce facìmmi culazziòne, lu pránzu e pure la ciéna!"[18].

A differenza della Bibbia, Dario dà voce a queste donne sia in questa circostanza che nella svolta finale quando nella fuga dal rogo alla città, le figlie si rivoltano contro il padre:

Spignéndo li cammelli e l'àsini, tutta la famìja de Lot sòrte curréndo de la città. Come stnno fora, le doi fijòle dìcheno: "Padre, nùje no' ce venìmmo cu' te." - "E pecché fije mie?" - "Pecché, se nu' ce fusse arrevàta la fulmenàta delli ànzeli... pe' colpa tòja a 'sto ponto noàltre doie saréssemo già veolàte, engravedàte de' 'no branco d'enfojàti... e costrìtte a nascùnnerse pezzo che pottàne lebbrose". Lot ce vorrebbe replecàre ma 'nu fa a tiémpo, le doi fijòle so' già fojùte sovra 'nu cammello[19].

---

[17]Fo, 1996, [I], II ed. p. 51.
[18]Ivi, p. 53.
[19]Ivi, p. 54.

E continua il racconto senza più pietà per Lot da parte dell'autore che senza lasciare alcun passaggio in sospeso, usa la sua misoginìa per una nuova battuta:

Dal ziélo dessénne lu fòco. La città abbrùcia. "Fugge, fugge! - crìdeno l'ànzoli - Cammenàte e 'nu vortàteve arréta pe' guardare!". Ma la moggéra de Lot coriòsa comme all'è no' ce pole fare amméno, se vorta... e: FUOM! se trammùta en una statua de sale! Lot s'arrésta... li ànzeli je crìdeno: "No' vardàre!" - "No che no' vàrdo!" e cammenàndo co' la schiéna revòlta allu retro, se arretòrna apprésso a la muglièra statuàta, s'enchìna e la càreca su le spalle. "Ma che te ne pol fare? - dìcheno li ànzeli - Ell'è redòtta tutta de sale!" - "Appunto, co' chille che costa!" E se ne va.

A sentir raccontare la storia di Lot in versione centro-meridionale completa di cadenze e tonalità da Dario, solo Franca può decidere, con lui, la validità o meno di quel brano che comunque, a differenza della Giuditta, ha una completezza nella composizione e viene così tenuto in appendice al copione[20]. Altre letture bibliche, invece, rimangono appunti, così come la storia di Susanna e i vecchi alla fontana; la storia della moglie per il figlio di Isacco, e altre, dove nelle riletture di Dario, viene ribadito il discorso critico sulla figura della donna nella Bibbia[21]. Così, senza mai averla scritta, Dario, nell'ambito di un discorso sulla Bibbia tenuto ad allievi in un incontro-lezione, racconta per la prima volta uno di quegli episodi biblici letti mettendo in risalto il grottesco di quelle situazioni, e, ne commenta via via i passaggi:

Il servo va a cercare la donna per il figlio di Isacco. Prima di tutto, appena riceve l'ordine, il capo dei servi deve inchinarsi davanti a Abramo il quale dice: - Giura. Giura che quando tu arriverai là in questo paese dove ti mando, non cercherai una donna qualsiasi che ti si presenta.

---

[20]Ivi, pp. 51 - 54.

[21] Sulla lettura a rovescio delle situazioni, così, Maurizio Grande, dopo una dimostrazione di Fo espone sull'uso e la funzione della comicità dell'attore: "Il comico serve a inibire le convenzioni di letture accreditate, comuni, dei fenomeni. Quando noi assistiamo a un fenomeno, vi assistiamo attraverso tutta una serie di convenzioni per cui noi riteniamo che, effettivamente, il comportamento del Papa sia normale. [...]Basta che Dario Fo dia una spintarella a questo comportamento, lo fa correre un pò di più, che si svela qual è la lettura delle cose. Cioè prende alla lettera qual è effettivamente il significato latente del comportamento del Papa, la catena di montaggio dei baci per esempio. Lui non fa nient'altro che togliere quel modo convenzionale con cui noi accettiamo una realtà già di per sé quasi comica. [...] Dario Fo lancia in orbita al pubblico gli oggetti comici facendone una specie di fantasmagoria o di fuochi d'artificio dove la critica è a scoppio ritardato. [...] Dopo la risata dobbiamo accorgerci che abbiamo riso perché si commentava un'aberrazione del reale, e l'ha fatto vedere nel comico. Per cui, Dario Fo esalta l'oggetto comico senza ridicolizzarlo, in una buffoneria che ne prende alla lettera le sue caratteristiche comiche implicite mediante questa accelerazione che ho chiamato la spintarella così alla vita quotidiana". Da "Seminario: Dario Fo", 1985, Aula Magna, Università di Roma "La Sapienza", documento audiovisivo C.T.A.

Dev'essere della nostra razza! Dev'essere nostra parente!, figlia o di un mio fratello o di un mio nonno, che meriti sempre la continuazione della razza. - Questo è il valore divino: la razza eletta dal Signore. Già da notare questa costante: - Noi siamo la razza eletta, gli altri sono degli zozzoni. - Questa è la Bibbia che poi viene riproposta nella tradizione popolare in tutti gli affreschi. Allora, il giuramento: giura sul cuore?, no; sulla testa?, no; giura sul ventre?, no: - Infilami le mani sotto le cosce e giurami lì. - E' sui testicoli!, è lì il luogo di giuramento! Sono tutte cose che vengono censurate ma è nella Bibbia. Il prete non si mette a raccontare queste cose. Il servo parte. Parte con i cammelli e arriva a questo luogo lontano. Quando è lì, questo capo dei servi si rivolge al Signore e dice: - Dammi un segno!, come faccio a conoscere qual è la donna che il mio signore dovrà prendere in sposa? Io mi metto dov'è la fonte e la prima donna che arriva e mi offre da bere e che fa bere anche ai miei cammelli, ebbene quella sarà la donna che io sceglierò. - Lui si mette lì e aspetta. Arriva una ragazza con una brocca e va alla fonte e con la brocca gli offre da bere, non soltanto ma prende ancora la brocca, la mette giù, va da tutti i cammelli e li fa bere. E lui dice subito: - E' lei! - Tira fuori dalla cesta una collana, gliela mette addosso, poi un anello e glielo mette al naso, poi altri anelli, braccialetti, la riempie e poi dice: - Vai a dirlo ai tuoi, il Signore ha scelto te come sposa della razza di Abramo. - Allora la donna va a casa dalla famiglia e dice: - Dunque, c'era lì uno, io gli ho dato da bere, lui mi ha messo l'anello al naso, poi mi ha messo le collane. Ho solo fatto bere i cammelli, lui era contento. Mi ha detto che Dio era daccordo; io sono la sposa di uno che non so come si chiami, Abramo è il padre e l'altro non me lo ricordo. - Chi giudica è il fratello, non il padre. Poi chiamano il servo e dicono: - Siediti e racconta. - - Allora. Io sono venuto qua perché... lei è venuta... le ho dato l'anello e via dicendo. - - D' accordo. Ora un attimo che ci consigliamo. - Decide il fratello maggiore: - Ci stiamo, d'accordo, te la puoi portare via. - La madre dice: - Aspetta un attimo, qualche giorno, non portarmela via subito! - Notate che a lei, alla ragazza, non si chiede se voglia andare o no, se è d'accordo. Né chiedono il pretendente come sia, se alto, magro, quanti soldi, eccetera. E' tutto tranquillo, ci sono delle regole fisse nel dare le cose e così anche le donne. L'unica cosa che chiedono alla ragazza è: - Sei d'accordo a partire subito o vuoi aspettare qualche giorno? - E lei dice: - No, già che ci siamo andiamoci subito. - Parte e quando arriva a una fonte, un pozzo, lei si deve coprire completamente. Lui, lo sposo, arriva. Lei lo vede per la prima volta, non sapeva neanche come fosse. Lui arriva e: - Questa è la tua sposa. - Non la deve neanche guardare. La porta a casa, la lavano, la preparano, c'è la festa, e finalmente, quando si sono sposati, sorpresa: lui la vede soltanto in quel momento lì e in quel momento lui dice: - Mi è andata bene! - E a lei ancora non si chiede: ti è piaciuto, ti piace. E' una cosa incredibile![22]

2.1. Genesi di un monologo: *il volo del maiale*

Passa qualche tempo prima che Franca cominci a far guidare anche a me le auto di casa e così ne approfitto per fare una visita alla Biblioteca Comunale di Cesenatico a cui Franca e Dario hanno donato le loro opere edite da Einaudi. E' qui che, nella mia ricerca bibliografica su Giuditta e più in generale sulla donna nella Bibbia, ho trovato *La Bibbia dei poveri* di Carlo Lapucci[23] e uno scritto sulla donna folle di Qunram.

Sfoglio Lapucci e mi trovo di fronte a una lunga raccolta di mitologie e tradizioni popolari sviluppate in brevi racconti che riguardano l'uomo, gli animali, i

[22]Dario Fo in "Lezione al Teatro Comunale di Cervia" in R.P. 2 ottobre 1996.
[23] Lapucci, 1985.

frutti della terra e gli astri. Alla fine del testo, a mo' di appendice, compare per ogni novella una bibliografia dove è segnata l'area di diffusione della novella.

Mi ripropongo di riportare tutte le notizie sotto ogni brano che verrà utilizzato.

Torno a casa e mostro il libro a Franca che è alle prese con la risistemazione di loro commedie da consegnare per la stampa di Torino Einaudi, si tratta di *Dio li fa, poi li accoppa* e *La fine del mondo*. Marina, intanto, si rimette al lavoro per la catalogazione del materiale della mostra di Bergamo ed io mi fermo con lei e ci dividiamo i compiti. Più tardi Franca mi dà l'incarico di rimettere a posto gli accenti del testo *Il Ruzzante* seguendo come esempio la parte già corretta da lei dicendomi come andare avanti per sveltire il lavoro. Inoltre mi ha dato dei testi da guardare: «Non so se tu hai "l'occhio teatrale" - mi dice - leggili e se credi appunta pure dei suggerimenti, oltre alle correzioni di norma».

Mi metto al lavoro e leggo e studio: *Storia di Randazzo* (monologo di Dario); *Patapunfete* (testo per clowns Colombaioni 1982); *Parliamo di donne - Eroina - Donna grassa* (monologhi di Franca). Intanto lei, anche se torna a immergersi nelle sue cose, non ti perde d'occhio. E' forse una virtù sviluppata anche per il suo essere contemporaneamente capocomica e prima attrice in scena, ma Franca, anche nella vita di tutti i giorni, anche se incollata al computer per lavoro, sente, avverte e si preoccupa degli altri e di quanto si fa o si debba fare. E' una vera "reggitora".

Tornato Dario cominciamo a leggere la Bibbia di Lapucci mettendo per un po' da parte la Bibbia classica: "E' come una Bibbia apocrifa - dice - un'edizione che raccoglie decine e decine di temi legati appunto alla tradizione popolare". Mentre si legge in casa Dario preferisce spostarsi in veranda e dipingere intanto che ascolta, oppure, finito di guardare lo sport in tv con il suo amico Primo, persuade anche lui ad ascoltare quelle storie che poi riracconta arricchendole. Tutto si svolge sempre in gran movimento. Soprattutto durante le passeggiate,

Dario rielabora alcune delle storie lette: *La vita dell'uomo* e *Perché i porci non hanno le ali*. Durante la lettura Dario fa una scaletta delle storie più interessanti appuntando alcuni passaggi letti e comincia a riraccontarle ampliandole e arricchendole. Nella sua scaletta segna gli argomenti, i temi, gli oggetti, tutto ciò che di quella storia lo colpisce e poi prende a raccontarla modificandola anche perché molte volte quelle del libro sono come dei sunti.

Ora che il materiale da visionare e da lavorare è maggiore, sono aumentate le pause del maestro, che non sono mai pause d'ozio ma sempre momenti in cui si dedica ad altro e soprattutto alla pittura. Anche il momento del te viene accompagnato da una pennellata o da un'occhiata ai cataloghi d'arte. A volte le pause sono dovute anche al dover sbrigare un lavoro insieme a Franca, che sia di ordine amministrativo o di revisione di uno dei loro testi a cui Franca sta lavorando. Entrambi passano da un tavolo all'altro, da un impegno all'altro sempre con lo stesso rigore. Dario viene coinvolto nella risistemazione di una camera posta in fondo alla veranda che dà sulla piscina. In realtà Franca rimette a posto e riorganizza la camera mentre Dario sul lungo tavolo deve decidersi a buttare tutto ciò che può, lui, che, dice Franca, non butterebbe mai niente. Via via che il tavolo si libera, Dario scorge tre barattoli uno di vernice rosa e due di azzurra, la stessa delle imposte di casa, che è ancora utilizzabile. Liberato il tavolo in fretta da tutte le cose da buttare si va a comprare acqua ragia per poter usare quella vernice, la polvere colorata per comporre i colori con il vinavil e l'acqua e due barattoli di flattin che protegge legno e colore dal sole: "si usa anche per le barche", dice Dario. Con tutto il materiale comprato si torna ai tre barattoli di vernice azzurra e si va a pitturare i due quadrati di legno nel giardino che fanno da copertura ai due punti di controllo della piscina.

Dario organizza qualsiasi lavoro come un gioco. Quando si appresta a dipingere, a leggere o a scrivere dice sempre "vedrai com'è divertente" oppure "vieni che ci divertiamo" ed è proprio così. Si innervosisce solo se sente un tono

sbagliato nella lettura, o se gli manca un colore, o se qualcuno parla non curandosi di lui che scrive. Fo non dipinge soltanto ma elabora anche dei grandi collage che poi ritocca con i suoi pennelli. Per i suoi collage, prima ricerca le immagini o parti di esse che lo interessano, si fotocopiano a seconda della grandezza desiderata e, dopo un certosino lavoro di taglia e incolla, va sopra con pennello e colori reinventando usi e significati delle parti messe insieme che corrette e uniformate dalle pennellate diventano irriconoscibili in una nuova opera d'arte.

Con Dario si continua a leggere la Bibbia dei poveri. Per un problema avuto alla vista lui si allena con la pittura, ma per non stancarsi mi chiede di leggere e di scrivere sotto sua dettatura. Non è facile scrivere alla velocità della sua dettatura né oso interromperlo per non condizionare al mio ritmo la sua linea di pensiero mentre elabora un testo nuovo, e allora accendo il registratore per essere sicura di non perdere nulla. Mentre detta, capita che si fermi per ritornare a leggere. Dario, alla lettura della storia *L'estate di san Martino*, ne ricorda altre versioni che credeva dimenticate; allora, interrotta la lettura, comincia a raccontare lì in veranda. Poi, appuntata l'idea, passa subito alla lettura successiva. Più tardi, nelle passeggiate, registratore alla mano, lui riprende quell'appunto per risistemarlo e capire se bisogna ampliarlo o se invece "è troppo debole":

San Pietro stava a guardare sempre dall'alto. A un certo punto andò da Gesù che era in cielo e gli disse: "Ho scoperto una cosa di San Martino che proprio non gli fa onore." Dice: "Che cosa? Forse non è vero il fatto che dà il mantello ai poveri?" - "No, è vero, è vero, ma non sono convinto di quello che succede, mi pare che sia un ubriacone." - "E allora vado giù io". Gesù va giù. Ad un certo punto, San Martino sta andando per la strada e vede un vecchio che sta lì per terra sdraiato che trema. Allora lui prende il mantello, lo taglia a metà e glielo butta. E il povero dice: "Grazie ma ho tanto freddo!" E allora lui prende l'altra parte del mantello e gliela butta. Poi sta per andar via e sente i lamenti del povero e dice: "Che c'è?" - "Ho una fame tremenda" - "Ma non ho niente da mangiare!" e quello gli dice: "Dammi il tuo cavallo". Allora lui tira fuori la spada, ammazza il cavallo, cucina il cavallo e gli dà da mangiare. A questo punto il vecchio dice: "Ma tu sai chi sono io?" - "Sei un povero" - "Bene, stai a vedere le mani" - "Oh, Gesù!" Allora si butta per terra. " E Gesù: "Ma no, perché fai così, sei un uomo straordinario, sei un santo, perché piangi?" - "Perché in verità io sono un peccatore" - "Che peccato fai?" - "Io bevo" - "Come? Quando?" - "Io adesso ho finito, 'sto andando a casa, ho giù una cantina che non finisce più. Vado lì e bevo come un matto. Mi ubriaco. E' un peccato?" - "No, non è un peccato il fatto che tu beva, è un peccato che tu lo faccia da solo!"[24].

[24]Dario Fo in R.P. 24 luglio 1996, Sala di Cesenatico.

Altre storie gli riportano alla mente antiche pitture che alla luce di questi racconti pensa possano essere proprio la trascrizione grafica di questi miti popolari, come la storia del leone sodomizzato dall'asino o dal capro nel racconto *Ognuno si aiuta con le unghie che ha* che gli ricorda l'iconografia medievale:

C'è una pittura famosa in una casa che non fanno mai vedere. E lì c'è proprio un asino che monta il leone e questa storia dell'asino sul leone o del capro sul leone, c'è anche nel medioevo nelle rappresentazioni dei capitelli, c'è un leone che è posseduto dall'asino o dal capro.

Ognuno si aggrappa con l'aggancio che ha. L'asino cerca di stringersi al leone con gli zoccoli ma gli slittano via, rischia di cadere, allora il leone ha sentito di dietro qualcosa che proprio non avrebbe voluto sentire, si è messo a ruggire: -Figlio di puttana! Ma questo è un aggancio fuori dai nostri patti.-

-Ma che patti e patti! Ognuno si aggancia con quello che ha[25]-

Fino poi a passare ai collegamenti con altre versioni del racconto:

C'è un pezzo di una favola che mi ricordo così:

"Slìssego" disse l'àseno a la sciùmbia "Perméte che te sgnacco 'sto toco de carnassa in tel ghego?" - "Non fia mai!" desse la sciùmbia.

oppure: "Vul to' che te sgnacàssa 'sto toccàsso de carnàssa in tel ghego?"; "Te spiàse se te sgnacco 'sto tocco de carnàssa in tel ghego?"

"Sta fermo! Te me slìsseghi e me sgrassi tuta la stcéna" - disse la sciùmbia.

La scimmia che monta su, gli si avvolge con la coda e il gioco è la coda. Gli si avvolge intorno alla vita, gli si aggancia con le unghie ma non soltanto, con la coda gli si avvolge intorno alle reni senza farlo respirare. Esistono due varianti: la coda della scimmia sull'asino che si aggancia con le zampe e con la coda. Altro è il leone e l'asino dove anche il leone adopera la coda e allora dice: "Ognun se taca co' le zampe e la cóa che gh'ha." Il leone si attacca girando la coda intorno alle reni dell'asino, cioè gli fricca le unghie nella schiena, non soltanto, ma rischia di cadere e allora con la coda gli avvolge le reni e l'ultimo lembo della coda gliela avvolge intorno ai testicoli dell'asino il quale urla e dice: "Oh! Ma che manéra! Almeno la cóa!"

E gli dice: "Caro, ognuno si attacca con la cóa che gh'ha".

E' bella come storia da raccontare con attenzione, con eleganza, ma è buffa[26].

E' interessante come Dario usi quanto leggiamo per sfogliare il suo ricco bagaglio di conoscenze dalle più antiche alle più recenti, colte o popolari che siano. Ed è proprio grazie a questa sua ricchezza che, immediatamente, ad ogni accenno di una nuova storia, lui prende il via trovando anche ragioni antiche di agganci tra

---

[25]Dario Fo in R.P. 25 giugno 1996, Sala di Cesenatico.

[26]*Ibidem*. Più avanti, questa favola sarà ripresa e sviluppata per un monologo del primo attore, Giorgio Albertazzi, nella commedia *Il diavolo con le zinne* del 1997, vedi oltre, cap.IV.

esse. Leggendo le novelle su Caino, Dario le rielabora e allora Caino diventa "il capostipite dei contadini, lui che si è fatto perdonare sperimentando cose utili all'uomo: per questo anche nei modi di dire non lo si maledice". Dario prende in considerazione a volte anche un solo punto della storia letta e da lì comincia la sua versione, la sua storia contaminata da frammenti di ricordi o favole antiche o di improvvisazioni immediate che ogni tanto si sovrappongono e si ripetono in forme diverse fino a fissarne la forma giusta e più efficace. Così letto *Il ladro della luna*, Dario passa da Caino-contadino al ladro di luna-pane, che lui dice "omo selvatico-arlecchino", al matto sulla luna come origine del contafole e appunta brevi passaggi:

> Provvisoriamente il paradiso sulla luna.
> Ladro-scala-scorpacciata.
> Calò la scala e la nascose nel bosco.
> Cala la luna. Prigioniero con le bisacce.
> Con tanta solitudine impazzì, perse la memoria della luna e del suo viaggio. A 'sto punto Iddio gli concesse di tornare sulla terra. Solo ogni tanto, nei quarti di luna e nella luna piena, riaffiorano lampi di ricordi e si mette a raccontare di avventure fantastiche, di amori, danze, frutti e animali mai visti. La gente: uomini e donne, lo ascoltanoe poi van via ridendo: E' pazzo, un lunatico. Solo i bambini lo ascoltano con attenzione.
> Così è nato il contafòle, e anche il giullare[27].

A volte Dario dètta la storia in forma poetica, delicata, quasi potrei dire malinconica ma poi, quando prende a raccontarla, tutto assume subito un tono di ironia frizzante.

Nel trattare quei brani uno dopo l'altro, sta venendo fuori un filo rosso, o meglio, una serie di legami tra i vari racconti che possono elencarsi come temi: contafòle - omo selvatico - arlecchino - la fame sia degli uomini che delle bestie. All'origine di tutto potrebbe esserci Caino che, imprigionato nella luna, sembra collegare tutto questo per un grande e nuovo *poer nano*.

---

[27]Manoscritto di Dario Fo durante la lettura di antiche storie e moralità, 25 giugno, 1996, Sala di Cesenatico.

A volte gli uomini si sostituiscono alle bestie nelle versioni rielaborate da Dario, come ad esempio nella storia del lupo liberato dall'uomo, che nel libro è titolata *La sentenza del leone* ma nell'appunto di Dario diventa *La sentenza dell'omo selvatico* anche in questo caso assemblando due novelle. Altro tema sempre presente è l'osceno, nascosto o cancellato, che Dario tira fuori con grande delicatezza e ironia come ne *Le parti assegnate dal Signore* e in *Ognuno si aiuta con le unghie che ha.* "Prendi un po' di penne e dei fogli che scriviamo" e così comincia a raccontare. In realtà lui racconta le sue storie più che dettarle e intanto la sua mano munita di inchiostro diventa la sua memoria e anche i pensieri e le parole fluiscono più rapidi. Scrive anche parole confuse nell'ordine solo perché cosciente che il gesto in realtà gli sollecita il pensiero.

Quando non c'è la scrittura, c'è il disegno che, proprio come la scrittura, non può essere condizionato nei ritmi in quanto anche il tratto del disegno e tutto quello che comporta, come scegliere il colore, intingere il pennello nell'acqua, stemperare il colore, creare o ritoccare un'immagine, tutto sembra seguire un flusso di pensiero come una danza, anche se può capitare che il pennello finisca nella tazza del tè o che improvvisamente, mentre si guarda la televisione, Fo scatti in piedi per ritoccare un dipinto come se affiorasse alla mente un appunto mancato. E capisco Franca che si adira se lui continua a dipingere mentre lei legge, perché dipingendo sembra seguire altri ragionamenti. A volte, proprio guardando la televisione, da suggestioni di corpi in movimento nello sport o da documentari sulla natura nascono nuovi dipinti, nuovi discorsi.

Continuiamo a leggere la Bibbia dei poveri e altre novelle, prende a raccontarle a sua volta per sondarne la validità e si sofferma sul *Porco che non ha le ali* che, dice "è senz'altro la più divertente". Raccontata nella sua rielaborazione, dopo la lettura di una novella molto succinta, la storia diventa ricchissima di immagini e di colori, un po' ricorda i dipinti di Brueghel e il maestro già pensa di raffigurarla: "E' una bellissima allegoria della sessualità, della voglia di volare". Nella

passeggiata la racconta a Franca che subito approva. E' contento di questo nuovo canovaccio e così lo racconta anche a Mattea, la piccola nipotina. Raccontandolo più volte Dario prova a sviluppare e drammatizzare quel canovaccio iniziale. Intanto la sua attenzione cade su un'altra novella che ha per titolo *La nascita dell'uomo* e che nell'appunto di Dario diventa *I primi abitatori dell'universo*. Saranno proprio questi due racconti a svilupparsi definitivamente nei monologhi che aprono la nuova raccolta.

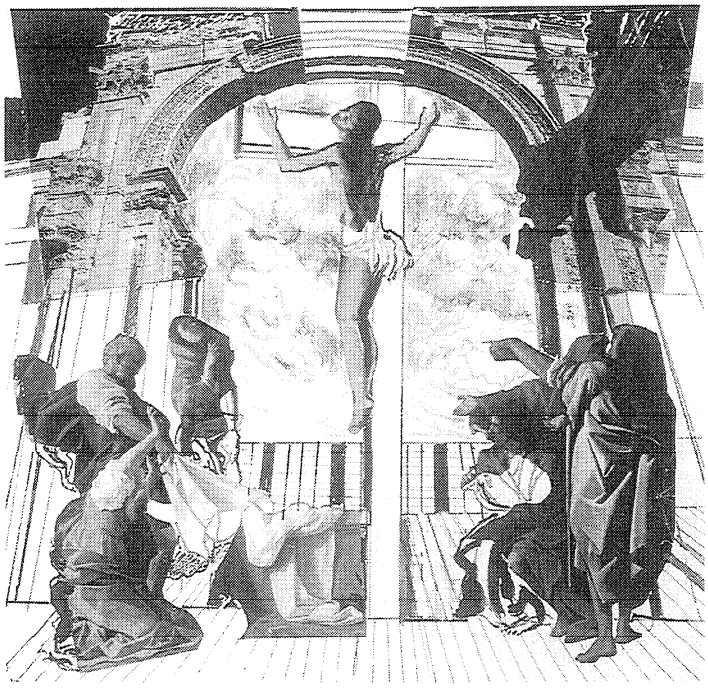
2.2. La costruzione del prologo e della struttura drammaturgica

Al mattino, in una delle solite passeggiate in pineta pensando al progetto Bibbia, Dario comincia a ripensare alle novelle lette dalla *Bibbia dei poveri*, alla Bibbia classica, al suo repertorio inerente a episodi biblici e comincia a fare un sunto di tutto il materiale raccolto impostando un discorso che un po' spieghi le ragioni di questa ricerca. Inizialmente l'obiettivo era quello di presentare la visione della cultura religiosa popolare contrapposta a quella colta. Come a chiarire questo concetto Dario, passeggiando, comincia ad articolare un discorso presentando un Dio popolare che ha tutti gli umori allo stesso livello dell'uomo, è l'uomo stesso: se Dio è il padre dell'uomo, deve somigliare al figlio con anche gli stessi difetti, gli stessi risentimenti, le bizze, le crisi, le rabbie e anche l'umorismo. Straordinario è come, a differenza del Dio dell'imperatore, il Dio dei villani abbia sempre un'ironia, molte volte anche un' autoironia.

> La Bibbia degli umili, dei rozzi cosiddetti, del popolo, del volgo e degli straccioni è un'altra cosa. Quello che bisogna subito notare è l'autoironia che ha il popolo, meglio dire i semplici, insomma, come si dice, la Bibbia dei re e la Bibbia dei villani. I villani, i poveri, gli straccioni, tendono sempre a vedere, se pur tragicamente, ma con ironia, la propria condizione e molte volte sono molto più feroci di quanto non lo siano verso di loro i padroni[28].
>
> Per loro Dio ha la dimensione del creato, e il creato è tutto ciò che vive intorno a loro villani. Dio lo immaginano, anzi lo vedono seduto su una immensa montagna, viaggia nel vento trascinando nuvole gigantesche, ma si rimpicciolisce per poter diventare il vino nella brocca, per esser dentro l'agnello che nasce o che sta per essere ammazzato. Da sempre i villani mangiano

[28]Dario Fo in R.P. poi dattiloscritto: *Discorso sulla qualità della Bibbia*, alla pineta di Cesenatico, 25 luglio 1996.


SCOPERTA!
LA BIBBIA
DEI VILLANI



Dio, lo amano, lo temono, lo bestemmiano e sono certi che Dio sia il bene ma in parte anche il male. Sia il padre degli angeli ma anche parente stretto dei diavoli. Anzi, qualche volta lo descrivono addirittura in combutta. Il Padreterno è per loro la vita ma anche la morte. Per questo i villani non temono la fine della vita e godono moltissimo nell'osservare i padroni tremare disperati davanti alla morte.

Dio è per loro anche sofferenza e giocondità, pianto, godimento, sorriso e sghignazzo. Ecco perché la Bibbia dell'imperatore è solenne, tronfia e spesso ridicola, mentre quella dei villani è commossa e piena di risate[29].

Questo aspetto del divino viene messo in rilievo a partire dalle due novelle sulla nascita dell'universo e sulla creazione degli uomini nati dalle valve, come importante è anche la trovata del maiale che vola, nell'ambito della creazione e dei discorsi degli animali.

Partendo quindi dalla storia del creato, dal fatto che nel creato non c'è nessuno, che Dio forse non c'era neanche lui, si passa, sempre nel discorso legato alla natività, alla nascita di Adamo ed Eva e alla storia della scoperta della sessualità, rivedendo brani del suo repertorio, così come per l'episodio su Caino e Abele, poi la nascita del villano, poi ancora quello legato a Abramo e Isacco a cui si aggiunge il tormentone del padreterno che per scacciare la noia gioca a carte con il diavolo:

Il Padreterno si annoia, ha già creato tutto, ha fatto anche delle varianti, ha fatto venire tempeste col gelo e ghiaccio che hanno spazzato quelli che non gli piacevano; poi ha fatto scoppiare un gran fuoco per eliminare certe bestie-creature che gli erano riuscite male."Ahaa, che noia! - sbadiglia e buffa il Padreterno - Pietrooo! Vai a chiamare il diavolo!, che volgio mi spieghi una cosa". Di lì a un po' arriva il diavolo: "Che c'è Padre? Cosa vuoi?" - "Voglio sapere, come fai ad avere sempre la faccia così allegra, con l'aria di prendere in giro? Hai sempre voglia di ridere!" - "Beh, c'è che io faccio un mestiere che mi piace tanto, da crepare! Far cadere in peccato le tue creature è uno spasso che dovresti provare! E poi mi diverto un mondo a giocare a carte". - "E che sono 'ste carte?" - "Eccole qua - ene tira fuori un mazzo - E' una mia invenzione![...]"[30].

Via via che passeggia e racconta non sembrano disturbarlo e non si rifiuta di salutare e di mettere autografi a chi intanto lo ferma. Registro tutto ciò che racconta per poi sbobinarlo, lui lo rilegge e decide cosa è da tenere, cosa è da

[29]Dario Fo in R.P. poi dattiloscritto: *Presentazione*, Sala di Cesenatico, 16 agosto, 1996.
[30]Dario Fo in R.P. poi dattiloscritto: *Brani per la Bibbia*, Sala di Cesenatico, 18 luglio 1996.

lasciare ancora in sospeso. Mentre racconta, dice "Poi bisogna sceneggiarlo. Ci divertiremo a scriverlo in dialetto". Passata alla fase di scrittura, la storia comincia a trasformarsi:

Ol Deo Segnór gh'avéa un amor esageràt pe' l'Abramo. E ghe créo bén, dopo ol schérso-spavento che gh'ha fàito catàr col sacrifissio del sòo fiòl Isacco. Una istòria teremènda che squasi nisciùn cognòsse in la sòa veretà pruofùnda e scarcagnàda. Tutto l'è comenzàt co' l'encòntro del Deo Patre col diavolo. L'era 'na mùgia d'ani che no' parlàveno, ma in 'sto ziòrno, ol Deo, a l'era in bona, e lo salüda: "Come la va, demòni d'un marpiòn?" - "Bon, se tira enànze... e ti Deo?" - "A dirte la veretà, no' son màsa contento." - "De facto, Deo, te végo un puóco stufegà!" - "Ziùsto, son stùfego, annuiàt pe' 'sto eterno che se repèt all'enfenìto a straza cojòn." - "Te créo, Deo! E po', tàcaghe de giònta ol cognósser già in àntes tutto quel che arìva dopo. Ma che sotisfasión a l'è? No' te gh'hai più surprìsa, né encantaménti!" - "Bravo, ti te ghe l'hait dit dimònio! Ma scòvrem un fatto de ti, diavolòn! Come l'è che te végo en costante alégro co' 'sta ridàda de sgiàffi pintàda in su la fazza?" - "La resòn l'è che mi, Segnor, me deverto 'me un màto a far tomborlàr le tóe creadüre in del pecàt." - "Te dà si tanto gusto?" - "Orco! Ti no' te pol savér Segnór, che godeménto sfezióso ol sébia andàrghe entòrno a i cristiani e 'endurli en tentasiòn... e sbàterli in del male... e così sia![31]"

Anche in questo caso, "non si butta via niente"; mentre riscrive la storia, inserisce anche l'episodio biblico di Sara che era rimasto solo un appunto e qui viene usato come momento di passaggio che prepara alla scommessa:

"Me sconfóndo demòni, o ti te vol ziogàr de scomésa con mi?" - "Sì Deo, ti me gh'ha scovèrto nel pensér... ti è pruòprio un demonio, Deo! Vògio far scomèsa! Cata l'òmo che te pare e lo metémo en campo!" - "De acòrdo, el me òmo l'è Abramo." - "Chi Abramo? Quel vegión sderenà, manco capàz de sbolonà figiòli?" - "No demòni, no' svoltàr la fritàta... l'era lée, la soa mujèr che no' reussìva a engravedàrse e a dàrghe un fiòl!" - "Ah, ziùsto!, s'ero andàito in sconfusión... l'era lée: Sara, che no' la se emprignìva. E lü, l'era desperàt de 'gnir mato. Lée po', 'sta Sara, la se tegnéva per l'ùltema dòna de la tèra." - "Bravo demòni! E azónzeghe che 'sta Sara l'era 'rivada al ponto de oferìrghe la sua servànte, una fémena zóvene e splendìda: Abramo 'dorato... domàn l'è la tò festa, axsècta 'sto méo presente... vàrda che aspàrego parfomà... ménala in del letto e faghe l'amor a spragagnàsso, imprégnela fin che te dagherà un fiòl!" - "Deo, che meravégia de mujèra!" - "Te pòl bén criàr diavolón, 'na dòna exexionàl 'sta Sara... sposa soctometüda per amor!" - "Azùnzeghe bèla rofiàna e anco gran cojóna!" - ""Ma ti è pruòprio un sarcàstego strapenà, demòni! No' ti gh'ha prùoprio comosión pe' nisciün!"[32].

Fo continua ad alternare brani di repertorio e ad assemblare quelli letti ultimamente e allora riprende la storia de *I Cappelli e dei Berretti*: "E' una storia del 1000 come origine e dentro c'è tutta l'ingenuità dei contadini, l'intelligenza, la

[31]Fo, 1996, [I], II ed. p. 46.
[32] Ivi p. 47.

scaltrezza". Seguono le novelle di San Martino e San Pietro, il brano di repertorio de *La strage degli innocenti*:

che recita Franca, è la prima volta che la recita: è la storia di una matta che va fuori di testa, il bambino le è stato ammazzato, incontra la Madonna, lei porta in braccio un agnello, classica allegoria di Cristo. Questa pazza è in realtà il doppione della Madonna e del suo dolore. E' un pezzo stupendo, di grande poesia, e tragedia e anche lì il popolo rispetto ai signori, ai padroni, vede sempre nella Bibbia l'allegoria alla propria condizione e la presa di coscienza e una volontà di accusa e di rivincita[33].

E ancora altri due brani di repertorio da prendere in considerazione che possono essere assemblati perché l'uno può essere il continuo dell'altro: *Il matto e la morte*, *Il gioco del matto sotto la croce*. "Farei senz'altro il finale con *Il primo miracolo di Gesù bambino* che è proprio in antitesi, siamo all'opposizione" dice, pensando di contrapporre Gesù figlio a Dio padre e continua ancora l'elenco di tutte le storie della luna, le piante, gli animali: "Questo va tutto nella storia del matto e la luna con Caino cacciato nella luna, bisogna decidere se fare *La nascita del giullare* che è più antica". Andando avanti disfa e ricompone l'elenco dei brani che tutti insieme basterebbero per due giornate di spettacolo continuo:

Noè è dentro al discorso dell'ubriacatura che potrebbe rientrare nell'episodio di San Martino e San Pietro. Poi c'è anche l'ubriacatura di Davide con il suo ammonimento: - aspettate che il premio della vostra vita sia di là? Questa è invenzione! Vi sembra che i potenti abbiano tutta l'aria di proiettarsi al di là? Se la godono qui la vita!, sulle vostre spalle! - che è il discorso dell'ubriaco che dice le verità. Bisognerà riprendere brani che non abbiamo più recitato da tempo e altri che in qualche occasione abbiamo solo accennato a soggetto, ora potrebbero essere meglio articolati. Bisogna che riveda anche *La nascita del villano* del 1200 anche se qualcuno dice sia di origine più tarda. E' di Matazone da Calignano, e vede l' uomo che si lamenta con Dio perché non riesce a far tutto da solo e allora Dio mette incinta un'asina che passa di lì e dopo sei mesi nasce il villano tutto nello sterco e Dio dice come trattarlo; è un Dio razzista, infame e naturalmente inventato dai villani, è un'autoironia ancora puntata sulla coscienza della propria condizione[34].

Ognuno di questi brani ha qualcosa di interessante: temi, passaggi, situazioni, trovate, e lui ora li ripercorre tutti focalizzando le parti che più lo sollecitano.

Ecco un primo elenco dei brani trattati con le date delle prime lavorazioni su manoscritti o trascrizioni dattiloscritte:

1) Sodoma e Gomorra - elaborato dalla lettura della Bibbia, 10 giugno 1996

[33]Dario Fo in R.P. poi dattiloscritto: *Brani per la Bibbia*, Sala di Cesenatico, 18 luglio 1996.
[34]Dario Fo in R.P. poi dattiloscritto: *Discorso sulla qualità della Bibbia*, alla pineta di Cesenatico, 25 luglio 1996

2) Adamo ed Eva - dal monologo di Franca Rame *Diario di Eva*, 28 - 30 agosto 1996
3) Il cavaliere che faceva parlare le fiche - da *fabliaux* francesi, 14 giugno 1996
4) Giuditta e Oloferne - elaborato dalla lettura della Bibbia, 18 giugno 1996
5) Il porco che non ha le ali - da novella popolare, 23 giugno 1996
6) Caino e Abele - Caino e le spine - Caino e i diavoli - La luna e Caino - Il pescatore sulla luna - il ladro della luna - la sentenza dell'omo selvatico; dalle antiche novelle e dal repertorio della raccolta *Poer nano* di Dario Fo, 25 giugno 1996
7) Ladro della luna - da novella popolare, 25 giugno 1996
8) Ognuno si aiuta con le unghie che ha - da novella popolare, 25 giugno 1996
9) I primi abitatori dell'universo - da novella popolare, 13 - 18 luglio 1996
10) S. Pietro e S. Martino o L'estate di S. Martino - da novella popolare, 18 luglio 1996
11) La strage degli innocenti -da *Mistero buffo*, 22 luglio 1996
12) Il gioco del matto sotto la croce - da *Mistero buffo*, 22 luglio 1996
13) Il matto e la morte - da *Mistero buffo*, 22 luglio 1996
14) Il primo miracolo di Gesù bambino - da *Storia della tigre e altre storie*, 22 luglio
15) Abramo e Isacco - da *Il sacrificio di Isacco* in *Storia della tigre e altre storie*, 24 luglio 1996
16) I Cappelli e i Berretti - dalla raccolta *Ci ragiono e canto*, 28 luglio 1996
17) La nascita del villano - da *Mistero buffo*, 28 agosto 1996
18) La nascita del giullare - da *Mistero buffo*, 28 agosto 1996
19) Le testament du cochon - tradizioni popolari; 28 agosto 1996

Le novelle della raccolta Lapucci sono state lette e appuntate, il loro senso dell'umorismo e del grottesco per un motivo o per un altro sono un ottimo stimolo alla scrittura. Infatti Dario, dopo i suoi racconti itineranti, comincia a scrivere.

Franca rivede, taglia e rielabora i brani di repertorio per poi continuare a lavorarci su con Dario. Cercando notizie sulla figura di Carlo il Calvo si sfoglia il testo di Bloch per *I re taumaturghi*[35]. Dario non ha bisogno di leggere i libri, ma di avere di questi solo passaggi significativi che poi sviluppa: dal libro di Bloch trae l'espressione "uomini-cristi" riferito ai re-imperatori che vuole riportare nel suo discorso di presentazione e così leggendo il testo sui Cristi del Signore, come dice Dario, appuntiamo la frase: *Nolite tangere Christum meum*. Oltre alle ricerche in biblioteche e librerie giunge a casa un ricco pacco di libri inviato da Roma, contiene scritti storici e apocrifi sulla Bibbia. A mano a mano che si accumula il materiale, quello per lo studio sulla Bibbia classica viene diviso da quello sulla Bibbia dei poveri e da quello relativo alla ricerca iconografica. Intanto, continuando a dipingere sulle suggestioni dell'argomento con la sollecitazione di ricerche e letture, un'altra sezione di studio per la composizione è la ricca

[35]Bloch, 1973, [I].

produzione pittorica di Dario Fo. *La Bibbia dell'imperatore, la Bibbia dei villani* è il primo titolo che Dario e Franca decidono per il nuovo progetto.

3. La ricerca iconografica

Qualche settimana fa mi trovavo a visitare per l'ennesima volta la chiesa disegnata dal Solari e dal Bramantino a Milano, con pareti affrescate con storie del Nuovo e Antico Testamento. Il Priore mi faceva notare alcuni passaggi satirici negli affreschi più antichi e la caricatura di Francesco I tramutato in nano-buffone, accoccolato, vociante in grembo all'imperatore romano. Il tutto in un anacronismo spudoratamente grottesco. I re e gli imperatori da sempre esaltano Dio, parlano e illustrano anche le sue opere, soprattutto per innalzare se stessi al livello del Creatore. Spesso, poiché Dio appare di dimensioni straripanti, sono costretti, per evitare di finire fuori campo, ad abbassarne l'altezza, a ridurne l'immensità, costringendolo a livello della loro, spesso mediocre, umanità[36].

Con il riferimento ad una chiesa, una delle mete delle sue passeggiate, e la lettura di un quadro, Dario Fo introduce il suo discorso sulla Bibbia nel comunicato stampa per lo spettacolo a cui è impegnato alla composizione insieme con Franca. Leggo il comunicato da trascrivere al computer e ricordo quella passeggiata e la visita a quella chiesa in cui prima ancora di entrare, a chi intanto si era avvicinato, Dario cominciava a presentare la storia architettonica di quella e le pitture che ospita creando l'ansia per la vista di una cosa, dice, "spudoratamente grottesca".

Ancora la pittura, ancora un riferimento iconografico è il principale strumento di ricerca, studio e lettura per Dario Fo. Questo conduce ad un'ulteriore riflessione sull'attore, nell'accezione foiana del termine, "uomo totale" di teatro, che non si preoccupa di inventare, di costruire un testo (il più delle volte bloccato) per la scena che meglio incornici lo spettacolo. Fo in scena porta se stesso, presenta le sue idee, i suoi punti di vista rifacendo il percorso insieme al pubblico, comunicando la stessa passione del momento della sua scoperta. In altre parole Fo, come spesso capita, nel momento dei monologhi, con il riproporre le tappe di un percorso, riflette la metodologia del suo lavoro, non perché racconti un modo

[36] Fo in Comunicato Stampa per lo spettacolo, 16 agosto 1996, manoscritto.

(cosa che fa anche), ma perché ciò che dice si riferisce il più delle volte a sue esperienze di vita che egli collega, ricompone e, con l'ausilio del suo corpo attore in scena, trasforma in teatro restituendo peso e valore all'esperienza quotidiana in una grande prova di fabulatore. Molte volte capita che col tempo un prologo si sviluppi e venga interpretato come pezzo di teatro a sé; in questo caso la lettura è diversa perché si passa dal campo del fabulatore a quello dell'attore. Il fabulatore è il fabbricatore di storie, l'attore è l'interprete; Fo è entrambi e ciò è dimostrato anche dal fatto che alle sue opere non mette mai la parola fine, tutto può in ogni momento essere capovolto, non c'è mai una formalizzazione definitiva e, anche quando racconta la stessa storia, ogni volta, a seconda di come il fabulatore porge il prologo, tutto il resto è già cambiato nella percezione del teatro inteso come momento di comunicazione tra attore e spettatore. Allora possiamo dire che Dario Fo è soprattutto fabulatore la cui arte, come Fo stesso insegna, era proprio "adattare i vari passaggi ad una realtà contingente":

> Io ho ascoltato la stessa storia raccontata in dieci momenti diversi e l'abilità di chi raccontava consisteva proprio nell'adattarla ogni volta a tutte le situazioni diverse della cronaca, compresi i fatti locali e i pettegolezzi del lavatoio" Non era teatro, dice, "Però ero ben conscio che quella fosse fabulazione, ma fabulazione che conosceva infinite strategie narrative, a seconda dei soggetti che l'esprimevano[37].

L'arte del nostro fabulatore è visiva più che letteraria, o meglio restituisce valore e prestigio all'antica arte dell'oralità in letteratura che proprio per questo, ampio respiro dava alla dinamicità e al ritmo del linguaggio· Dario Fo, fabulatore-attore, usa le parole così come usa i colori:

> E' importante che chi scrive sappia leggere una commedia, sappia il significato dei timbri, sappia che significato ha bruciare una frase. Molti allestitori tagliano brani di testo in modo grossolano senza accorgersi che se tu hai una parte di valore rosso, giallo, blu, tanto per darvi un'indicazione, questo serve da grigio per permettere al viola, arancione e nero di stare in piedi, in equilibrio. E' come in un quadro: tagli un pezzo: "così non mi piace!" tagli con la lametta e incolli: "Ecco, questa è la parte che mi interessa!" ma senza quell' equilibrio non stai in piedi"[38].

[37]Fo in Allegri, 1990, [I], pp.22-23.
[38] Fo in "Lezioni di drammaturgia" 1986, Teatro Ateneo, documento audiovisivo C.T.A.

Sempre, durante la giornata, Dario Fo trova il tempo per fare un disegno, ritoccare uno già fatto, sfogliare i cataloghi d'Arte per nuove suggestioni o anche trovare suggerimenti da una semplice rivista. Il suo occhio analitico, scruta i particolari mettendo in rilievo cose a prima vista insignificanti ma che le sue mani e i suoi pennelli trasformano e ricompongono facendole rivivere. Quando si impegna nelle cose, Fo si dispone con la tensione al gioco e lavora tanto, o meglio, gioca seriamente.

Una mattina con Franca e Dario si va al mercatino dell'antiquariato in un paese vicino, Franca acquista un armadio e un tavolo in legno per arredare la camera presso la piscina e Dario compra uno strano oggetto: un bassorilievo circolare in pietra o gesso, con motivi cinesi, forse il ripiano di un tavolino cinese; è tutto bianco, lo guarda e dice: "Con questo si può giocare" e lì nella veranda laboratorio coinvolge chi gli sta intorno nella scelta dei colori accettando suggerimenti e nel contempo dando spiegazioni su come comporre le diverse sfumature. Alla fine, ritoccatolo con i suoi pennelli e un'allegra e tenue varietà di colori, quell'oggetto cinese sembra già diventato un pezzo d'antiquariato che Franca appende in bella vista alla parete dello scalone di legno che dalla zona salotto porta nella loro camera. E con lo stesso ingegno e entusiasmo si appresta a riparare il letto grande che è stato ricavato da un antico telaio da cui si è staccato uno dei legni della testiera che ha ai lati ricche onde al tornio. In un'officina di artigianato, dove si lavorano al tornio scale in legno, Dario concorda con il falegname un innesto per fortificare e recuperare il pezzo antico e, portatolo a casa ad operazione riuscita, lo cura con sapienza spennellandolo con vernice protettiva prima di fissarlo al suo posto. L'ingegno del recupero, valorizzando materiale anche povero, rivela la sua acutezza e la sua sensibilità tesa all'esperimento di nuove tecniche legate alla pittura. Dopo aver dipinto una scena bucolica su un foglio di carta marroncino sottile e molto sgualcito, che presenta un fondo di

macchie colorate tra cui si intravedono qua e là stralci di vite e grappoli d'uva, mi spiega che si tratta di carta assorbente. Il dipinto venuto fuori, sfruttando anche le ombre del sottofondo, appare antico e prezioso, si tratta di un regalo per gli artigiani di una fabbrica di tela che lavora ancora con antiche tecniche di tessitura e coloritura.

L'indomani andiamo a far visita proprio alla fabbrica di tessuti di Gambettola, nel laboratorio Pascucci, che risale al 1826, dove stampano la tela. Dario gli dedica il suo disegno e, in un gioco di scambi, riceve una tela che tolgono da uno dei tavoli del laboratorio in suo onore, operazione che di solito vien fatta una volta all'anno. Dario si guarda intorno in quel grande salone laboratorio dove ci sono strani macchinari in legno, tavoli in fila che segnano due corridoi e, di fianco ai tavoli, ogni operaio ha i suoi stampi di legno con martello per battere e vaschetta per intingere il colore, al soffitto, su una lunga fila di canne sono stese le tele ad asciugare. Dario ascolta con attenzione il capo del laboratorio che spiega il procedimento per la stampa di quelle stoffe.

Alla fine fanno disegnare Dario con un loro strano pennello da lavoro, su un quadrato di tela con quel colore fatto di ruggine e il suo quadro, una donna che salta in un cerchio, viene lasciato ad asciugare al sole. Portiamo via con noi nuove carte assorbenti e un vecchio grembiule bucato e macchiato di vari colori. Dario compra anche un completo da cucina di quelli confezionati da loro, e torniamo a casa. Questa visita mi ricorda di quando ero dalla mia nonna e andavo nell'officina del falegname vicino a scegliere tra la segatura i pezzi di legno buoni per giocare e portavo via le cose più strane e vecchie.

Tornato a casa, Franca dice a Dario: «Oh, chissà quanti bei quadri tirerai fuori da quella roba lì!» Ed è propio vero. Lui si mette subito a lavoro ed ecco che si appresta a realizzare un arazzo stupendo da quella tela da tavolo. Prima che finisca a disegnarlo vi monta la passamaneria che ha comprato Franca perché vuole ritoccare anche quella con i suoi colori.

La pittura per Dario Fo ha molti significati e molte funzioni. Dario Fo con la pittura allena i suoi occhi, nella pittura cerca stimoli e suggerimenti per le sue ricerche teatrali sia tematiche che visive, ossia relative all'allestimento scenico, si tratta di operazioni fondamentali per le sue commedie e i suoi monologhi. Il maestro si sistema ovunque per dipingere, in veranda orienta il cavalletto nella giusta luce, si dispone sulla sedia di vimini con grandi cuscini alla schiena, barattoli, tazze, piattini per pulire o appoggiare i pennelli. I colori, rigorosamente acrilici, sbucano da mille scatole e scatoline nonché da voluminose buste dove anche quelli ormai secchi vengono richiamati a far la loro figura: "stai a vedere come lo facciamo rivivere" e con forza, squarcia, stende, bagna e molte volte riusa quei colori che una mano inesperta avrebbe di certo buttato via. Se non è al cavalletto, allora in piedi dipinge su cartoncini bianchi, neri o colorati.

Osservo e imparo una nuova tecnica che può essere eseguita solo da chi, come lui, riesce come per magia a dare senso con due pennellate a una macchia di colore: Dario stende direttamente con il tubetto, come fosse una penna o il dito stesso, rigagnoli di colori vari che ai suoi occhi sembrano già percorsi definiti, sovrappone al foglio, uno alla volta, altri in successione, li calpesta e poi li stacca e li stende in terra uno accanto all'altro. Per ognuno di quelli arriva il turno della pennellata o di aggiunta di qualche altro colore e allora, in una girandola di sfumature e forme diverse, danzano, corpi, fiori, animali, in un mondo capovolto che rompe limiti e confini. Alla fine sarebbe bello lasciarli tutti insieme, l'uno il negativo dell'altro, ma sembrano ormai aver perso qualsiasi derivazione e vengono così donati, regalati ma anche conservati gelosamente da Franca, ogni volta invitata a giudicare l'opera.

Una di queste opere è stata composta in un pomeriggio di agosto, buio e piovoso; sceso dopo il solito riposo, Dario ascolta il ticchettare della pioggia e si avvia diretto al tavolo in veranda: "Ora, con questa pioggia, è il momento di una bella danza", dice, e tracciate le sue linee di colore comincia a sovrapporre,

calpestare, dividere e ritoccare. A volte alla fine con un pennino nero o blu delinea meglio i contorni e allora le figure danzanti acquistano maggiore profondità. Ogni volta guarda un suo lavoro in opera e dice: "Divertente, no?" coinvolgendo chi gli sta intorno nel suo "gioco".

Per non stancarsi al cavalletto e per non stare troppo in piedi, Dario, direttamente nell'officina del falegname, decide insieme con lui forma, colore e legno per un leggio grande abbastanza per i suoi fogli e ben stabile da poter appoggiare sul tavolo in modo da lavorare comodamente seduto. Di quei leggii ne avrà poi due che userà anche per scrivere. Franca ha comprato nel vano salotto un bel tavolo in legno quadrato, con su quel leggio e spesso Dario, con gli occhiali al naso, si siede a scrivere su grossi fogli bianchi insieme a Franca che sfoglia e appunta indossando una delle sue tuniche lunghe e larghe azzurro cielo: sembra una scena di tardo Cinquecento.

Anche per l'allestimento della mostra a Bergamo, nell'antica chiesa sconsacrata di S. Agostino, Dario ricostruisce i pupazzi e ripara quelli un po' malandati. Inoltre ha ritoccato alcuni quadri "per adattare meglio la cromatìa all'ambiente" dice. Ha ridipinto una gigantografia di Franca da *La signora è da buttare* e, aggiungendo ai lati due pannelli dipinti lì sul posto, ha sistemato infine la composizione in una delle nicchie della chiesa come un trittico. Girando per gli spazi della mostra Dario illustra ad amici e personalità quelle opere, legando ognuna ad un aneddoto o a una storia. E' un continuo raccontare fino a sera tarda quando sul palcoscenico allestito nel quadriportico, Dario e Franca hanno presentato *Sesso e Mistero buffo*, uno spettacolo che ne assembla due, alla presenza di circa millecinquecento persone assiepate nello spazio dappertutto, persino alle spalle del palco nonché ai lati della scena. Lo spettacolo sarà videoregistrato da tre telecamere: due laterali e una sul pubblico. Alla fine, dopo il bis, il lunghissimo applauso non si è limitato al battere delle mani ma anche a quello dei piedi in un fragoroso rimbombo, tra le risate e la commozione dei due attori.

Tornati a Sala, a commentare lo spettacolo dato, si pensa di riprendere il *Caino e Abele* che ha molto divertito il pubblico di Bergamo, ma in seguito Dario cambierà idea. Si ritorna allo studio ancora più caricati. Per la sua ricerca sulla Bibbia, parallelamente ai testi di lettura, Fo studia le illustrazioni giunte dal Poligrafico di Stato, le ingrandisce, le rielabora, alimenta i colori, lavora a quei dipinti con grande meticolosità svelandone nuovi aspetti e ogni ritocco per le sue riproduzioni ha il sapore di una nuova scoperta. Così nella genesi ci si accorge di un Dio giovane che personalmente, munito di spada, scaccia Adamo ed Eva dal paradiso terrestre: "Dio qui si identifica col figlio, padre e figlio insieme, vedi, non ha la barba! E' lui che crea ma non ha la barba!" dice, mentre con le dita e la lente scorre su ogni piccolo particolare; nota la rappresentazione delle città in quelle miniature degli amanuensi di Tours del IX sec., come nello stile bizantino "in questi monasteri di Tours molti provenivano sicuramente dall'Italia, dalla Grecia, è straordinaria la finezza della pittura".

Osservando quelle miniature si passa, come per i testi, alla ricerca di immagini parallele facendo ricorso alla sua smisurata conoscenza nel ricordo di dipinti, bassorilievi, rappresentazioni bibliche visitate e studiate nel corso degli anni e si sfogliano libri di storia antica, monografie di chiese e cattedrali e, quando si può, si fanno volentieri tappe in visita di luoghi sacri come la bella gita a S. Apollinare in Classe con la nipotina Mattea. Dario penetra così tanto le immagini che descrive da renderne appieno il clima, i colori e l'atmosfera. Così anche passeggiando nei viali del parco di Cervia, ricordando un dipinto o un bassorilievo, nasce quasi sempre un aneddoto colto o popolare che sia ed entra a far parte del racconto tutto quello che c'è intorno: il ruscello, gli alberi secolari, gli strani versi e le abitudini degli animali, il loro aspetto feroce come quello delle poiane o fantastico come i colori e la leggerezza dei pavoni, e anche le more lungo i viali diventano preziosi frutti di un mondo antico. Dario osserva le ragazzine che passeggiano abbracciate e ricorda un'immagine del mito della nascita della

primavera con Kore e tutte le sue amiche che le vanno intorno, tutti si innamorano del dio degli abissi, Pluto, tutte si abbracciano. "Nascono degli affetti, degli amori straordinari tra le ragazze" dice "Siamo passati l'altra volta e c'era una ragazza che dormiva sulla spalla dell'altra che la portava a casa, proprio il ricordo del gineceo come difesa"[39].

Questo vagare tra ricordi e fantasia con salti a grandi raccordi per associazioni, rinnova nel maestro un'ansia creativa che lo guida tra le mille suggestioni della sua ricerca. Tra le immagini bibliche analizzate Dario si sofferma sulla serie relativa alla nascita di Cristo che vede la Madonna sdraiata come in una nicchia scavata nella terra:

> E' una costante importante della rappresentazione della Madonna nella natività. Testimonia la nascita della Madonna direttamente dalla terra, dalla fessura della terra. La Madonna nasce dal sesso della terra che è la grande madre. Nella cultura popolare è realizzata migliaia di volte[40].

Così, da questa suggestione si passa a cercare testimonianze più esplicite raffiguranti la Grande Madre o Madre Terra[41]. Nella visita alla Biblioteca Malatestiana di Cesena oltre a visitare i preziosi luoghi che conserva e i libri di storia sacra e di iconografia biblica, la gentile dottoressa Anna Manfron ci mostra gli *Exultet* che "sono una grande idea di teatro" dice Fo "E' il fumetto proposto al pubblico". C'è il pubblico, l'orante è su una specie di torre, l' ambone, e srotola una pergamena di 40 o 45 cm lunga circa 20 m, la scrittura sul rotolo è a vantaggio dell'orante, del cantore che canta, recita, compie gestualità e quello che viene raccontato dall'orante è letto, attraverso le figure, le immagini, dal pubblico. Proprio dagli exultet ritorna chiara e maestosa l'immagine della Grande Madre.

---

[39]Fo in R.P., 9 agosto 1996, Parco Naturale di Cervia.

[40] *Ibidem.*

[41]Così Fo nel prologo a *Diario di Eva*, in Fo, 1989, [I], p.125: "Ragionare sulla donna mi ha sempre affascinato. La donna, madre eterna di tutto. La prima donna, Eva. [...] Mano a mano si è andatà confermando una intuizione che ho avuto da sempre sulla superiorità della donna se non altro alle origini della nostra razza; anche l'antropologia me l'ha confermata. Questa donna è l'intellettuale nell'organizzazione della vita: crea le forme, i vasi, gli utensili, li adorna, li dipinge. E anche nelle società prematriarcali, è lei che introduce un modo diverso e più ricco di nutrirsi: il cibo agricolo.Coltiva l'orto, raccoglie e trita i semi, addomestica i piccoli animali".



Tellus (Madre Terra) EXULTET, Benevento XI Sec.



Carlo il Calvo Codice Miniato IX sec. Tours

Qui la Grande Madre come la Madonna, esce dalla terra e allatta un animale domestico, un bue, e un altro selvaggio, il serpente, che non ha in sé il senso del peccato che tentano sempre di affibbiargli ma è presentato come un essere che fa parte della terra, che fa parte di tutte le religioni. Nelle culture orientali il serpente è un Dio[42].

Dario fa notare la dicotomia molto chiara nella cultura popolare di imporre i propri dei, le proprie divinità, soprattutto quelle arcaiche con costanza e grinta nonostante i preti cerchino di frenare ma che ogni tanto sono costretti ad accettare:

Addirittura vediamo come imperatori, vescovi e cardinali sono costretti ad accettarlo. Tutta la diocesi alta della chiesa è costretta ad accettare l'intromissione di questa cultura, di questa tradizione[43].

E indica altre immagini dove la grande madre allatta altri due animali della dicotomia domestico e selvaggio: il bue e il cervo:

Qui c'è la cornucopia, Dio che benedice, c'è Cristo ma non c'è lo Spirito Santo, è lei che lo sostituisce, lei è la forza che, con un cenno della mano, scaccia le tenebre alla sua destra[44].

In un'altra rappresentazione, addirittura le tenebre vengono come spinte fuori dal riquadro dalla madre terra, illuminata da Dio:

In questa c'è una strana aureola con delle fiamme che vengono fuori, c'è la luce di Dio, c'è la mano di Dio e c'è Cristo. Questo è un bue, un cervo e il sesso di lei è evidente. Proprio la natura che esprime nel corpo, nella libertà, la vita. Cosa che poi è sotterrata più avanti quando possiamo vedere che già le mettono le gonne. Sembrano notizie vaghe ma per uno che fa una ricerca, per quanto mi riguarda, è stato fondamentale perché mi ha fatto trovare molte situazioni importanti[45].

Dario osserva, rileva e racconta e allora, sfogliando le varie natività ricorda e ricerca quella di Castelseprio, un affresco che conosce e che è legato ad un vangelo apocrifo: "Risale all'epoca dei longobardi, del VI, VII secolo". Castelseprio è un piccolo paese distrutto dalle invasioni barbariche e si è salvata soltanto la chiesetta che conserva l'affresco "dipinto quasi sicuramente da un pittore greco e che descrive un vangelo apocrifo" dice il maestro. A parte la modernità della Madonna, che ancora una volta è posta come se nascesse direttamente dalla terra, riprendendo il motivo dell'origine della grande madre, l'affresco narra di una ragazza che sta ad aiutare le donne intorno alla Vergine; ad un certo punto mette in

[42]Fo in R.P., "Lezione al Teatro di Cervia", 2 ottobre 1996.
[43]*Ibidem.*
[44]*Ibidem.*
[45]*Ibidem.*

dubbio la verginità della Madonna dopo la nascita del bambino e allora tende una mano tra le gambe della Vergine e ne rimane ustionata. Infatti è ritratta proprio mentre si tiene la mano che brucia. Questo è un vangelo apocrifo del III - IV secolo, e quella di Castelseprio è l'unica testimonianza iconografica[46].

Si esce dalla biblioteca con una pila di libri che invadono il tavolo della veranda. Tutti i libri sfogliati in fila per raffrontare le epoche, leggere commenti e presentazioni delle varie immagini quasi sempre ampliate e completate da Dario. Selezionate e elencate le immagini importanti con i relativi riferimenti bibliografici, si fanno fotocopie a colori, per poterci lavorare. A volte ingrandimenti o riduzioni ci costringono a dei taglia incolla sempre mimetizzati dai pennelli del maestro che in alcuni casi elabora dei veri e propri restauri nel rispetto degli originali e se qualche volta, per un anello mancante alla storia che va presentando, manca qualche particolare, lo aggiunge ma puntualmente lo dichiara, rivelando ancora una volta la sua abilità di "falsario", come si definisce durante i suoi lavori di pittura su immagini stampate.

Nel presentare la sua raccolta iconografica agli incontri con allievi o ad amici a casa, nell'illustrare, nel raccontare e spiegare quelle immagini, Fo distingue sempre gli originali dalle sue riproduzioni che, come l'affresco di Castelseprio con i suoi colori tenui e le forme sfumate dal tempo, sono lavori eseguiti sempre con molto rispetto.

Questa è una grande madre con due bambini che ho rifatto io. E' del VI secolo e proviene da Siracusa, di una potenza incredibile! Quest'altro del IV secolo l'ho rifatto io perché era troppo piccolo e si sgranava tutto, è integro: Cristo viene battezzato e quando agli inizi del cristianesimo c'è una tendenza liberatoria, siamo legati ancora alla cultura greca, romana, l'idea del corpo, con Dio nudo che fa parte della cultura. Dopo il IV, V, VI secolo comincia la censura[47]."

Nelle sue letture delle rappresentazioni bibliche è interessante notare la sua sensibilità antropologica:

---

[46]Di questo affresco e del vangelo apocrifo rappresentato tratta anche A. M. Di Nola, 1986, [I].
[47]Fo in, "Lezione al Teatro Comunale di Cervia", R.P., 2 ottobre 1996.

Qui siamo nel IV secolo a Ravenna, questo è il Battistero degli Ariani. La giovinezza di Cristo rispecchia una dimensione greca che ne risalta la bellezza. Questa grecità si ritrova addirittura nel mito del cantore Orfeo. Cristo è Orfeo insieme. Orfeo è in mezzo agli animali anche mitici, c'è il fauno, l'uomo cavallo: il centauro, c'è perfino un fauno che suona con lui: Pan. E' straordinaria questa preoccupazione di liberare dagli abiti che fanno un Dio pagano, realizzando un conflitto fra quella che è la cultura greca e quella ebraica. Come la grande lotta che c'è stata per l'accettazione dei vangeli e di quelli apocrifi che si esplica in modo straordinario in questo conflitto, non è un conflitto a caso, è anche sottolineato nella tradizione popolare delle immagini una certa brutalità, una certa violenza e pesantezza che esiste nelle storie ebraiche verso la donna spesso vista come un animale, un essere inferiore[48].

Tutto questo materiale, queste riflessioni, saranno fondamentali ai fini dello sviluppo della ricerca che diviene sempre più ampia. Dipinti e letture bibliche si completano a vicenda supportati da commenti storici. Dario punta la sua attenzione a questo Dio femmina della cultura popolare e nello stesso tempo confronta invece la condizione della donna nella Bibbia colta. La Bibbia in questione è sempre quella della riedizione del Poligrafico di Stato: la Bibbia dell'Imperatore Carlo il Calvo. Così, raccolte notizie storiche su Carlo il Calvo anche dal commentario della Bibbia, Fo in una delle passeggiate in pineta, comincia a improntare un discorso introduttivo, un prologo, per il nuovo progetto di lavoro:

La Bibbia classica, quella del popolo eletto che poi è venuta quella stampata con immagini mettendo insieme il Vecchi e il Nuovo Testamento è soprattutto espressione del potere per quanto riguarda i re, la gente che conta[49].

Già dalle rappresentazioni delle miniature Dario osserva come viene presentata la figura dell'imperatore e quale il suo contorno; così, dando una sua lettura, opera una manipolazione grafica che meglio esplica quanto prima era implicito:

"Carlo il Calvo in questa miniatura viene presentato alla stregua di un Dio, la moglie al suo fianco è molto piccola. E' una moglie non può pretendere altro. Dietro ancora un'altra donna, dev'essere l'amante. I santi in alto sono ancora più piccoli e persino l'angelo è più piccolo dell'imperatore. Questo è classico perché proiettava nel cervello della gente che l'imperatore e Dio fossero la stessa cosa". Quest'idea di un Imperatore taumaturgo e alla stregua di Dio doveva

[48]*Ibidem.*
[49]Dario Fo in : *Discorso sulla qualità della Bibbia*, alla pineta di Cesenatico, R.P., 25 luglio 1996, poi dattiloscritto.

essere esplicitata, era troppo vera per rimanere un commento e allora ecco che l'immagine dell'imperatore sul trono viene doppiata e ritoccata a dovere: "Ecco un falso storico!"[50]

Così dice mentre in veranda si appresta a questa operazione sul suo tavolo da laboratorio. Ora la miniatura rappresenta l'Imperatore Carlo il Calvo con al suo fianco Dio:

In questo codice miniato *(mostra l'ingrandimento)* si può notare l'immagine dell'imperatore e di fianco a lui il Padreterno... che ha la stessa dimensione dell'imperatore... l'esatta fotocopia!

Ci vuole una bella leppa!

Appresso ci sono tutti i Santi... piccolini, e anche la moglie è più piccola. E' una moglie... cosa pretende?!

Vicino c'è un'amante... qui per fortuna finisce la miniatura[51].

Anche in questo caso Dario parte da una riflessione sull'iconografia delle pitture antiche, dei mosaici dei primi secoli del Medioevo dove si vede sempre l'imperatore quasi della stessa grandezza di Dio, un imperatore scelto direttamente dal divino:

Papa Giovanni VIII è stato spudoratamente pagato per questo servizio.

E' normale!

Il papa ha unto Carlo il Calvo, l'ha benedetto: "Unto dal Signore", come si diceva allora. Era normale ungere gli imperatori, anche i re venivano unti, poi si è trasceso, si è arrivati a ungere anche i cavalieri.

Con "l'unzione", come tutti gli imperatori, ha acquisito doti taumaturgiche eccezionali[52].

Si continua a prendere spunti dalla raccolta biblica di tavole miniate e, con ingrandimenti e ritocchi, Fo comincia a produrre una numerosa serie di disegni tematici: Dio e l'imperatore in trono; la genesi; Eva; la natività. Disegna e ascolta le registrazioni o le mie letture dei suoi appunti, continuando a risistemare l'ordine degli argomenti da trattare nel prologo. Si cerca di dare le notizie con ironia e leggerezza per predisporre il pubblico alla risata e alla curiosità nella risata stessa. Fo riprende a riorganizzare il prologo allegando un dipinto per ogni passaggio

[50]Fo in R.P., 20 agosto 1996, Sala di Cesenatico.
[51] Fo 1996, II ed. pp.3-4.
[52]Ivi, p. 3.


GRANDE
MADRE
8
BALCONE
ALBINO LUCIANI
ALBINO
"SANTA

tematico. Inoltre, tra questi disegni a cui sono aggiunte delle scritte in risalto con i colori, compaiono degli schizzi a mo' di appunto promemoria che, al contrario dei primi, non vengono mostrati al pubblico ma completano con quelli la sequenza degli argomenti da trattare e servono all'attore come appoggio, oltre che gestuale, anche di memoria in questa fase in cui il testo è in prova e si lavora a fissarlo proprio insieme al pubblico. Interessante è la funzione data ai dipinti che Fo mostra al pubblico, mentre esegue il prologo, facendoli diventare testo. Questi non fanno da suggeritore muto, anche se comunque il loro ordine con gli altri suggerisce una sequenza, ma si presentano come documento che anzicché tradurre, amplia il testo parlato e il peso stesso di quello. Non sono immagini sceneggiate di quanto viene detto, Fo non le descrive né le commenta, le interpreta. Compone così un prologo ricco di dati e allo stesso tempo ironico e leggero in cui ogni osservazione, dato, commento, viene fatto scaturire dalla sua ricerca e studio del materiale iconografico di cui propone passi salienti in dimostrazione al pubblico.

Ogni brano scritto è accompagnato da disegni, come un copione parallelo a cui fa da frontespizio la miniatura che vede allo stesso trono Dio e Imperatore, la prima immagine-documento mostrata nel prologo a cui seguono la Genesi come altra riproduzione dalle miniature e la Grande Madre tratta dagli exultet.

"Moltissime suggestioni e sollecitazioni per i miei lavori sono da opere visive più che scritte", mi dice Fo sfogliando libri di storia dell'arte dove, tra le tante immagini, si sofferma su un piccolo bassorilievo romano del periodo della decadenza di Roma, III secolo, in cui è rappresentata la genesi e subito Dario ne dà lettura:

> Adamo ed Eva sono raffigurati piccoli, bambini, perché in loro c'è il candore, c'è la purezza, non sono ancora stati corrotti dall'avidità e dal senso di possesso, sono infanti e poi di colpo, nel momento successivo li vediamo grandi e il Padreterno o un angelo, bello, un greco, li caccia. In tutta questa tragedia c'è un cagnolino che salta e prende la mano dell'angelo e nello stesso tempo la mano di Eva quasi a fermare non si sa se in una festa o in un disperato tentativo di fermare l'angelo e non permettergli di cacciare Eva. E' un particolare, è da queste cose che

quando le vedi ripetute in un'altra occasione non sono più immagini di comodo, decorative, perché manca un buco ma evidentemente fanno parte di una storia[53].

Seguendo il suo ritmo, la sua ansia di ricerca, il suo continuo rimuginare su collegamenti e raccordi per far quadrare i suoi ragionamenti, le sue riflessioni, i suoi presentimenti, mi accorgo che il dover comporre un testo per lo spettacolo è solo una parentesi in quello che è un solito stile di vita sempre teso al sapere, alla conoscenza.

Dario con la sua sensibilità d'artista e il suo entusiasmo, coinvolge, incita e stimola chi gli sta vicino a sviluppare quanto meno il senso della curiosità verso le cose "Non sederti!" grida sempre a chi rivela un sentimento di passività o di pigrizia. E così, prima, durante e dopo la realizzazione dello spettacolo, la ricerca continua, come d'altronde anche la revisione al testo sebbene sia stato stilato il copione. Sempre quando si è in una nuova città o paese, si visitano le strade, si parla alla gente e soprattutto si passa a visitare i luoghi sacri:

Così come a Benevento. Lì c'è una Chiesa, S. Sofia, che è una Chiesa di origine del VII secolo, poi nello stesso ambito c'è una pianta circolare meravigliosa con delle strutture uscenti, si può dire a stella legata al cerchio, con pitture, fuori del 1200 c'è il quadriportico con tutti i capitelli e ogni capitello è scolpito in forma comica, grottesca con le oscenità e c'è anche la Grande Madre che dà da mangiare a due animali e poi ci sono un sacco di storie: c'è per esempio un gioco in cui due orrende bestie, due draghi mangiano due uomini e questi due uomini, venendo fuori dalla pancia, stanno per essere ammazzati, ammazzano i rispettivi draghi con una spada infilandoli, cioè sono già mangiati ma cercano di difendersi, è un paradosso. C'è anche il rapimento di una ninfa con un centauro che se la porta addosso e c'è un'altro fauno che cerca di strappargliela, questa lotta per avere la donna raccontato in un modo che non fa parte di una mitologia, oppure è una mitologia minore ma entra come racconto, come storia, come favola messa in due, tre elementi. Il fatto di aver trovato la grande madre legata all'origine dell'uomo e riprodotta addirittura vicino a Dio, questo mi ha sollecitato ad inserire di nuovo la Grande Madre che nelle favole popolari è scomparsa, sicuro che un giorno ne trovo una perché, è una costante, come fa parte di un racconto pittorico, o dentro una scultura, bassorilievo, o in uno di questi testi biblici, così poi ritorna dentro, lo ritrovo. Alla cattedrale di Monreale in Sicilia, c'è una pittura della fine del 200/300 ed è una realizzazione teatrale: vedete che c'è Cristo che sale sulla croce e viene inchiodato lassù ed è una delle forme della rappresentazione popolare umbra. Qui c'è una cosa molto importante, c'è Eva che qui ha il sesso ed è disegnato con grande precisione, è stato restaurato perché in realtà il sesso era stato graffiato e notate bene che non può essere causa di tempo, frana del colore, perché si vede che sta sotto un arco quindi sotto un volume che sta in cima quindi sono andati proprio sopra, è del 200, magari nel 500 l'hanno castrato. Questo di castrare il Cristo o i vari personaggi è costante, anche in questo del 1000 si vede che Cristo è senza sesso[54].

---

[53]Fo in R.P., 20 agosto, 1996, Sala di Cesenatico.
[54]*Ibidem.*

Da libri e cataloghi tutte le immagini scelte e fotocopiate, vengono fissate su cartoncini rigidi, ritoccate da Dario e aggiunte alle sue riproduzioni. Chiamato ad un incontro con gli allievi dell'Accademia d'arte di Pesaro, ci si dà appuntamento al Teatro di Cervia per il due ottobre 1996. Insieme a questi allievi impegnati alla loro scuola in corsi per scenografi-costumisti, Dario, con la sua esperienza di scenografo e la sua competenza di architetto, comincia a sondare le loro conoscenze tecniche e le applicazioni pratiche. Passa poi a parlare del progetto di riedizione della Bibbia ad opera del Poligrafico dello Stato, e dello studio di ricerca svolto per la composizione del suo spettacolo:

L'idea è venuta dalla pubblicazione stampata per la prima volta del codice di Carlo il Calvo Imperatore del IX secolo subito dopo la grande sconfitta dei longobardi. Questo imperatore aveva realizzato questa Bibbia con una banda di incisori miniaturisti, immagino che doveva essere una grande opera l'edizione di questo libro che oggi costa svariate decine di milioni. Ho visto le immagini e ho letto commentari, la parte scritta non presenta varianti importanti rispetto a quella classica. Poi ho letto tutte le contaminazioni di tradizione, come la nascita del porco con le ali, da una versione popolare della Bibbia, che è una splendida allegoria sulla sessualità. Nella Bibbia dell'imperatore, dominante è il fatto di abbassare Dio in modo che ci stiano tutti e due nel riquadro. E' sempre Dio che elegge a proprio rappresentante, come fosse un vescovo sulla terra, che dominava la terra, l'imperatore. Sono stato tirato dentro questo progetto dalla curiosità di questa Bibbia imperiale. Avrei preferito che facessero un'edizione più popolare, sarà sempre dell'imperatore la divulgazione... sono rimasto sbigottito[55].

Portata con sé la sua ricerca iconografica la illustra agli allievi e comincia a presentarla e a raccontare e sembra assistere ad uno spettacolo:

A parte qualche piccola variante, io racconto la storia della Bibbia, questo per dire che basta la lettura diretta di quello che c'è e che esiste, dalla scrittura al dipinto. La storia di Lot, ad esempio, legata alla storia di Sodoma e Gomorra, io l'ho vista rappresentata in circa 50 affreschi con le stesse sollecitazioni: lui, la meraviglia, i due angeli, e da lì leggo, racconto e sviluppo la storia senza grandi mistificazioni ma leggendo con attenzione. Ad esempio anche la storia di Abramo e Isacco lì io aggiungo il dialogo di Dio con il diavolo che è un incontro probabile, altrimenti perché Dio avrebbe voluto verificare la fede se non c'era una sollecitazione all'esterno? [56]

---

[55] *Ibidem.*
[56] *Ibidem.*

Non tutte le storie di cui parla sono state rappresentate in teatro. Ad esempio, la storia di Lot che compare nel copione come "Altri brani" non è rappresentata e lui raccontandola sembra allo stesso tempo provarla con il pubblico di allievi. Sembra non manchi nulla, in questa improvvisazione, della forma consueta nelle sue rappresentazioni. Possiamo ricomporre un antiprologo di incontro e conoscenza, un prologo di presentazione del progetto con riferimento al suo studio per immagini nella metodologia di composizione, passando infine alla rappresentazione di un brano per volta, lasciandoci sempre guidare dal tema centrale dell'incontro: l'importanza dello studio iconografico per il teatro[57].

4. La scrittura dei dialetti

Diversamente da Franca Rame, Dario Fo non lavora al computer, non si è mai impegnato ad usarlo. "Un tempo era molto bravo nell'uso della macchina da scrivere, ma di computer non ne vuol sapere", dice Franca che gli ha appena regalato una nuovissima macchina da scrivere. Un giorno, stimolato da Franca si avvicina ad un computer e, con l'aiuto di Marina che gli mostra un po' il funzionamento e le potenzialità di quella macchina, Dario comincia a scrivere e digita una breve frase che sembra sancire ancora una volta la sua lontananza da quella macchina: "Mi chiamo Dario Fo. Sono nato a San Giano in provincia di Varese. Fin da ragazzo raccontavo favole ed avevo un notevole senso del disegno e del colore". Il computer non lo ha più toccato ed è ritornato subito alle sue penne colorate.

Parlando di Dario Fo non si può scindere la scrittura dalla pittura, entrambe strumenti di lavoro strettamente correlati. Come abbiamo visto, la ricerca iconografica è un passaggio obbligato, costante e primario nel lavoro di Dario Fo.

---

[57] Sulla importanza del rapporto fra teatro, iconografia e arti figurative cfr. fra gli altri Battisti 1981, [I]; Grande; 1984, [I]; Lotman, 1979 e 1981 [I]; Macchia, 1990, [I]; Mancini, 1984, [I]; Minnone, 1981, [I]; Ottai, 1990, [I], Quarenghi, 1984, [I], Valentini, 1987, [I]. Sul metodo della ricerca iconologica cfr. Panofsky , 1962 e 1975, [I]; Ginzburg, 1996, [I].

La sua scrittura del testo, il linguaggio scenico del suo teatro sono soprattutto visivi. A questa sensibilità immaginativa va collegato un altro elemento fondamentale: il dialetto: "E' importante conoscere l'origine delle lingue" dice Fo:

Il dialetto è un importante mezzo di comunicazione che era articolato anche e soprattutto attraverso il gioco della barzelletta, del racconto, della favola, dell'imbroglio. Ognuno portava la propria storia, la propria tradizione, nel racconto d'osteria, di bevute fra un turno e l'altro. Un tempo, al mio paese, tutte le osterie erano aperte tutta la notte per i turni dei lavoratori. C'erano 25 forni, 15 forni di calce; poi i pescatori, più o meno di frodo; poi c'erano i contrabbandieri, tutta gente che vive di notte. Questa situazione ha fatto sì che il soprannome della gente di questo paese fosse mesaràt: mezzo topo, cioè pipistrello. Questa gente aveva la narrazione come mezzo di comunicazione. Il fabulare, il raccontarsi storie, il paradosso, il far gioco, scherzi, beffe incredibili, era la comunicazione.

Io ero uno dei pochi che, per andare a scuola, saliva sul treno alle quatto, alle cinque del mattino da questo paese e portavo tutto quello che avevo appresso, ampliandolo, facendo incastri, senza rendermi conto che stavo recitando delle storie che provenivano dal medioevo e anche di più, da tutti i medioevi, dal catalano, al tedesco, al boevo, croato e via dicendo. Finita la guerra, all'età di 17, 18 anni, ho ricominciato a frequentare l'Accademia di Brera. Quando arrivavo a Brera, raccontando queste storie ai professori, lì nelle latterie dove c'erano tutti i grossi intellettuali di allora, i grandi registi che vivevano intorno a Brera; loro mi tampinavano, come si dice in dialetto milanese, mi seguivano perché io raccontassi queste storie e mentre raccontavo si guardavano e dicevano: - questo dev'essere di origine tedesca, questa è una chiave spagnola, senz'altro catalana - . Mi adoperavano come un volume di ricerca. Io sono salito sul palcoscenico recitando questa lingua composita che ha un insieme di dialetti, o meglio le lingue d'Europa immerse dentro e mi accorgevo che aveva un fascino straordinario, funzionava. La prima volta che sono salito sul palcoscenico ho avuto un successo incredibile, dopo un momento di perplessità e di sorpresa per questo linguaggio, questa forma mezza italiana, con queste lingue, e raccontavo una storia paradossale della Bibbia: *Caino e Abele*. Raccontavo del loro conflitto, del rapporto con Dio. Dio che aveva una simpatia per Abele, la gente che disprezzava Caino, che lo vedeva brutto con i piedi piatti e gli occhi piccoli, che sbagliava tutto, che parlava male, che inciampava, una specie di clown che finisce nella disperazione. Questa storia raccontata in questo linguaggio, è stata la prima cosa che ho fatto in un teatro. Poi, quando sono entrato nel teatro ufficiale lì non si parlava il dialetto. Sono ritornato a studiare i dialetti in conseguenza dello spettacolo *Ci ragiono e canto* con una quantità incredibile di cantori da tutta Italia. Il tessuto era di tutti i dialetti con la base fondamentale dei sardi. Interessante era la struttura di base e tutta la cultura italiana che si leggeva attraverso questi canti con termini, controsonorità simili o in opposizione di grande efficacia. Io facevo le follie e loro le precisavano e davano così valore scientifico a quello che io brutalmente buttavo giù. E mi sono fatto anche una cultura sul piano musicale. C'erano dei musicisti che venivano dieci volte a sentire i pezzi e rubavano da matti. Da lì ho ripreso a studiare di nuovo il valore del dialetto, le forme, le onomatopeiche, il valore profondo di questa cultura che è sempre stata tenuta a parte o guardata con curiosità e un lieve disprezzo, perché la cultura che conta è quella del potere. Perfino Carlo Marx diceva: - la cultura dominante è quella della classe dominante, l'altra conta poco - . Questo svarione è anche di molti marxisti, rispetto al peso e al valore che possa avere una cultura dal momento che non è dominante. Per me questa ricerca è stata importantissima. Anche la lingua che io usavo era libera, io scrivevo l'italiano ma facevo tremare i polsi ai puristi, ho avuto delle critiche feroci. Ne *Gli Arcangeli non giocano a flipper* ad esempio, appariva per la prima volta la parola "battona"[58].

---

[58]Dario Fo: "Lezione all'Accademia Bellini di Napoli" insieme a Ferruccio Marotti e Claudio Vicentini., in R.P, 30 aprile 1997.

Il porco che non ha le ali

(23 giugno 1996 Sala di Cesenatico)

Il maiale era felice della sua condizione, si rotolava in mezzo al fango, alla palta, insieme alla sua femmina, la scrofa. Lui porco, porcello, maiale, a volte detto anche verro, era contento di avere così tanti nomi. e si rotolava con la sua femmina. Facevano l'amore e mangiavano a crepapelle rotolandosi nel fango, negli acquitrini, nella melma, nello sterco proprio, di tutte le altre bestie. Non gliene importava, anzi ci godevano come pazzi. Più puzza, più qualità. Tanto che, ad un certo punto, dall'alto, Iddio lo vede e dice: "-Maiale, Daccordo il sollazzo, daccordo lo sbragamento, ma sei proprio uno zozzone porco! Ad ogni modo, se ti va bene così, stacci pure."

"-No, veramente non mi va proprio bene completo, perché mi piacerebbe tanto una cosa. Mi piacerebbe tanto che tu mi facessi spuntare un cavatappi."-"Dove?"-"Qui, nel pindorlone. Mi piacerebbe tanto che mi spuntasse tutto attorcigliato perché quando siamo nel fango scivoliamo sempre, mi stacco dalla mia femmina e non riusciamo ad avere un godimento come si deve."

Dice il Signore: "Ma sono zozzerie da chiedere a un Padreterno?! Va bene. Ti concederò questa intorcinata, ma non andare in giro a dire che te l'ho data io, che sarebbe una vergogna incredibile!"

Così arrivano in Paradiso e si rovesciano, si sbragano dappertutto e si accorgono che ci sono davvero dei frutti enormi, grandissimi, così grandi che si infilano dentro i frutti e si rotolano. E poi dei fiori trasparenti, e anche lì si rotolano spaparanzati e gridano. Allora i santi dicono: -Ma che cosa succede?- Dappertutto sentono una gran puzza di loro che vanno svolazzando d'intorno. E allora vanno dal Padreterno a lamentarsi e il Padreterno dice: -Lo so io chi è. E' di sicuro il maiale che mi ha disubbidito!- Allora il porco e la scrofa, abbracciandosi, si buttano a picco verso la terra, ma spunta il sole, sono quasi a terra, bruciano le ali...FUAMM..., precipitano giù nel fango,

Il dialetto usato nel teatro di Dario Fo e Franca Rame non è quello parlato ma una lingua teatrale che si è arricchita negli anni con la ricerca, lo studio, la sapienza, l'esperienza.

Credo che la prima regola del fare teatro, importantissimo anche per chi non realizza scrittura, non realizza messa in scena, sia imparare il linguaggio della rappresentazione e della scrittura teatrale. Questo è un esercizio da fare, bisogna esercitarsi a scrivere perché chi scrive recita meglio, ha la possibilità di capire il valore della parola, il ritmo, la sintesi, l'intuizione, il peso delle cose che si dicono[59].

Fo non usa il dialetto nella quotidianità ma lo reinventa come elemento di scena, di studio, per il teatro. Se per una messa in scena dell' Amleto di Petito si può dire che sia un Amleto alla napoletana e se per Salvini si dice un Amleto alla Salvini, o all'italiana se è all'estero, per Dario Fo non si può dire un teatro alla milanese in Italia, né si può dire all'italiana all'estero, ma sempre e comunque un teatro alla Dario Fo. Per Fo non si può parlare di "teatro dialettale": egli usa diverse forme dialettali, ma per creare la sua lingua teatrale (o meglio il suo strumento teatrale visto che è con la parola in scena che disegna scene, personaggi, colori, situazioni e emozioni).

L'attore - dice Dario Fo durante un'intervista - si deve trasformare nel racconto, nella rappresentazione; cioè proiettare nel racconto il personaggio, non trasformarsi nel personaggio. L'attore prende le parole di chi racconta, si raddoppia, si sdoppia sempre, è come se uscisse da commentatore del proprio essere, del proprio recitare, per indicare, sottolineare quello che succede sulla scena. La differenza tra teatro epico e quello di trasformazione, camuffamento è sostanziale. E' l'attore che trasforma il valore e il personaggio della maschera[60].

Prima nasce un canovaccio raccontato o disegnato, lo si sviluppa e via via che si modella viene trasformato nella forma dialettale che più gli si addice, dalla radice centro-meridionale a quella veneto-bergamasca, giovandosi per ognuno dei casi di suoni e onomatopee che varcano i rispettivi confini geografici.

---

[59]*Ibidem.*
[60]Dario Fo intervistato dal "Corriere del Sud", 31 maggio 1996.

7.8.96
SALA

(1)

EL PORSÈLO L'ERA FELIZ BEATO
DE LA SUO CONDISIÒN, LÜ : PO
RSÈL, MAJÀL, PUÓRCO QUALCHE VOLTA
CIAMÀ ANCA : VÈRRO... L'ERA SATISF
ALÉGRO
D'AVÉRGHE COSSÍ TANTI NOMI.
E L'ERA MAZZOR CON ANCOR PUSSÍ PIÙ CONTENTO DE
SGUAZZARSE A ROTON IN MÈZO
A LA PANCA, LA PALTA, INSÈMA A
LA SOA FÉMENA, LA SCROFA

---

(1)

LO PUORCO ELL'ERA SATISFATTO
CONTENTO
E FELIZE ASSAI DE LA SUA
CONDIZIONE
LUI PORCELLO MAJALE
PUORCO - QUALCHE VOLTA
DITTO PUR-
ANCO VERRO .. GLI ERA
LUNGO ORGOGLIOSO D'AVERCI TANTI
NOMI. EGLI ERA MAGGIOR
CONTENTO DI SGUAZZARSI A
ROTOLONI IN FRA MEZZO ALLA
LA BOAGLIA E LO SMERDAZZA
PANGA / ABBRUZZATO E A LA
SOA VEMMENA ... LA SCROFA.
FAZZEVANO L'AMORE GIOCONDO
E SBAM' SBATE CON GRAN
CRUDI, CHE PAREVA SE
SCANNASSERO ..

Ho visto Petito recitare a Milano, ero piccolissimo. Ho visto recitare moltissimi napoletani. Ho avuto dei maestri napoletani e due nel teatro d'avanspettacolo; ebbene era chiarissimo quando recitavano al nord perché adattavano il loro linguaggio, aprendolo, camuffandolo, alla diversità di atteggiamento e di possibilità del pubblico. Io a Napoli recito abbastanza diverso di quando sono al nord. Ma attento! Le difficoltà di capire ogni cosa anche nel nord sono grosse perché io dentro adopero, spagnolo, portoghese, uso anche il napoletano, dialetti del sud in genere, forme inventate onomatopeiche che non esistono in nessun linguaggio, quindi impongo un'attenzione e una fatica al pubblico e la fatica determina poi un piacere maggiore perché tu ti ritrovi a leggere e a costruire dentro di te una specie di metopa di linguaggio, di macchina che ti permette di muovere atmosfere, colori, dimensioni. L'uso del dialetto, non è mai stato un blocco. Quando sono venuti i fratelli e Eduardo stesso, hanno avuto nel nord un grande successo che di riporto ha determinato il successo avuto poi a Napoli. Il disprezzo che a lungo si è avuto verso Eduardo è stato mitigato ed è stato riportato a valore soltanto quando ha avuto questi trionfi su al nord. Così anche Peppino che, anche da solo, faceva un mese a Milano, a Torino eppure non riusciva a farlo a Napoli. E il discorso del ricercare un linguaggio diverso vale anche per loro. Eduardo non scriveva napoletano. Lui inventava una lingua, non parlava napoletano e quando rientrava a Napoli, mi diceva che doveva ridurre e rimettere a posto, ripulire la sua lingua e rinfarcirla di termini napoletani perché lui li aveva schiacciati e inventati in un linguaggio diverso. Io non ho mai perso una battuta quando recitava Peppino o Eduardo. Ho il sogno di aver visto anche Scarpetta ma temo che sia stato un sogno. Forse perché Eduardo mi ha fatto una "testa tanta" di questo personaggio che lui amava e odiava[61].

Nello sviluppare un canovaccio, quando racconta, prima ancora di scrivere, ripete spesso una battuta, una situazione, anche solo un termine, in toni e linguaggi diversi fino a convincersi del migliore. Mi sorprende come mai dei brani biblici del suo repertorio non dia maggior rilievo a *Caino e Abele*, il *poer nano* che ha segnato il suo ingresso in teatro e che per questo mi sembrava adatto come abbrivio al suo nuovo discorso sulla Bibbia. "Non bisogna essere sentimentali" mi risponde il maestro:

Io credo che la prima chiave, nel comporre per il teatro, sia quella di non voler inserire ad ogni costo le cose che ci piacciono. Ad esempio, è come se io montassi una scena non per quello che voglio raccontare ma perché mi sia di pretesto ad inserire la maschera, il pulcinella o altro. No, tutto deve avere una ragione.

Spesso Dario Fo sembra pensare a tutt'altro che al lavoro di scrittura. E' come se i pensieri sul lavoro gli rimuginassero dentro mentre lui si occupa di tutt'altro e poi ecco che, come all'improvviso, decide di fissare su carta o anche a parole, un'idea. In realtà è come se viaggiasse di continuo in mondi diversi in un'arrestabile flusso creativo che lo porta a fare e pensare al tempo stesso mille cose diverse. Ogni suo nuovo progetto da sviluppare viene appuntato nel

[61]R.P, Napoli, 30 aprile 1997.

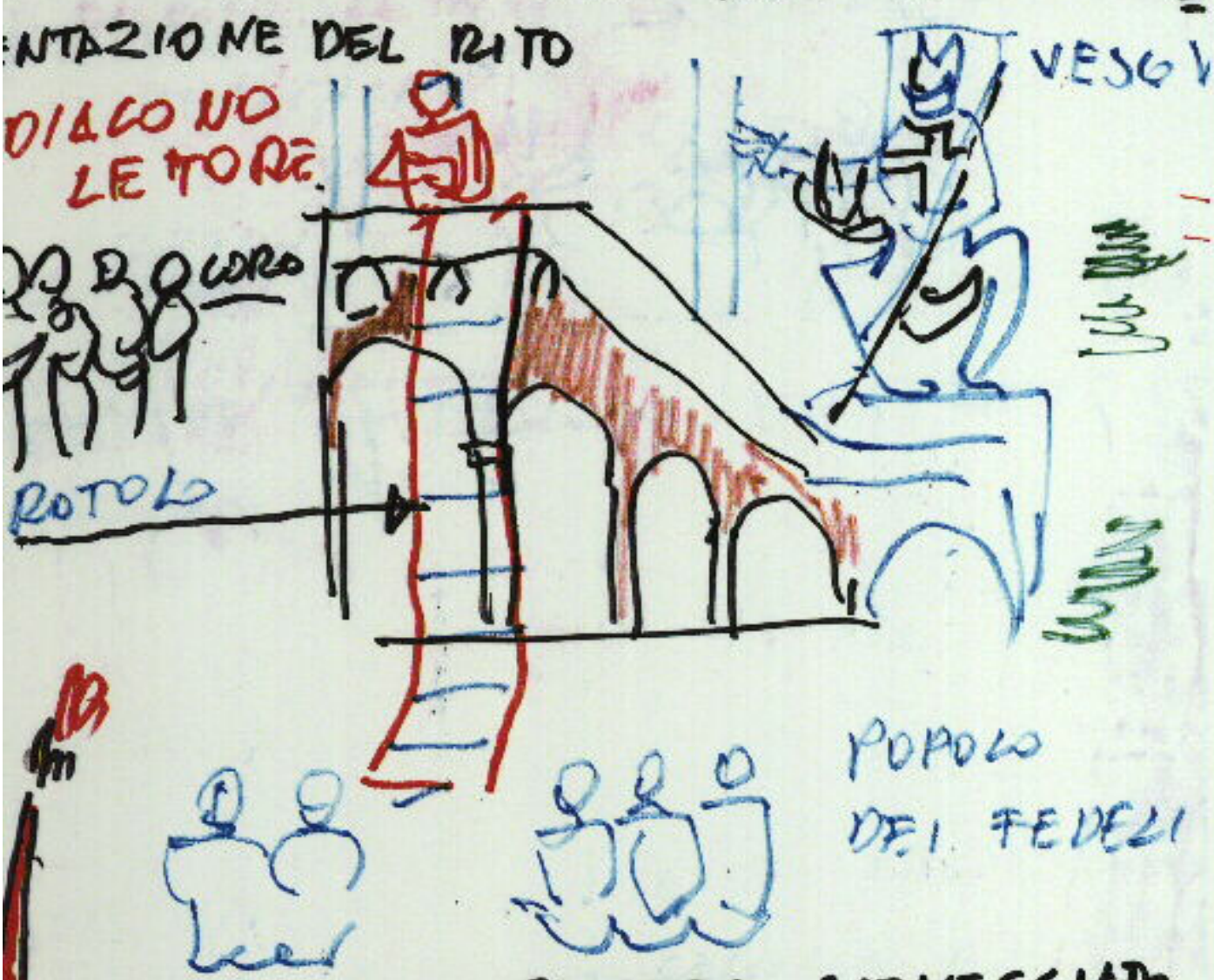
promemoria delle cose da fare: un soggetto sulla prostituzione che vorrebbe fissare; una donna che si finge prostituta per avere casa; o ancora la storia del toccaccione di Boudelaire; riprendere l'episodio in cui Pantagruele mangia dei pellegrini; rileggere il *fabliau* del *Cavaliere che faceva parlare le fiche*; studiare i simbolismi mitici dell'uovo pasquale; indagare sul *risus pascalis* che vede nel primo sorriso del neonato lo sviluppo della ragione e dell'intelligenza; approfondire lo studio su s. Francesco e le sue parabole. La modestia e la curiosità con cui ogni volta si avvicina alle cose, sorprendono sempre: dopo un po' che si sfogliano libroni sugli exultet e si è visto anche un documento video a tal proposito, Fo mi mostra un suo appunto, da tenere da parte, in cui già da molto tempo aveva segnato notizie sugli exultet e argomenti biblici a mo' di fumetti con didascalie.

Intanto, dopo un primo passaggio di letture e di racconti degli episodi biblici e delle novelle popolari, si comincia a fissare sulla carta quelli che sembrano più interessanti per sottoporli a successivi passaggi di revisione e correzione insieme a Franca. Così, dopo Giuditta e Oloferne, si scrive la storia di Lot che verrà poi titolata *Sodoma e Gomorra* e, sempre indagando sulla violenza verso la donna nella Bibbia classica, si appunta la *Storia di Sara* e *Una donna per il figlio di Isacco*. Di queste tre, solo la prima verrà inserita nell'elenco di brani per lo spettacolo, la seconda sarà una citazione nella nuova versione di *Abramo e Isacco* e la terza, come la prima, viene spesso presentata agli incontri con allievi di scuole o accademie, pubblico preferito da Fo per misurare l'efficacia di un lavoro.

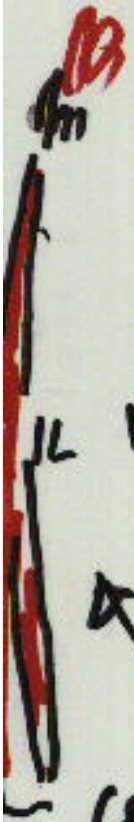
E' dalla suggestione di una lettura, dall'immagine di un dipinto, dal riaffiorare di un ricordo creduto perso, che nasce una storia, magari partendo dalla trovata finale, come si è visto per "Joditta e Aloferne", o da un canovaccio che poi bisognerà arricchire e sviluppare.

La storia si compone cominciando a raccontarla a chi è vicino o anche a se stesso, appuntando sui fogli i passaggi chiave, a volte anche attraverso il disegno.

QUASI TUTTI GLI EXULTE PRESEN=
NO COME PRIMA IMMAGINE LA RAPPRE=
=NTAZIONE DEL RITO



IL PIÙ ANTICO FUMETTO SCENEGGIATO



CERO PASQUALE

RAPPRESENTAZIONE DELLA MATTANZA

DEI DIAVOLI

TERZA FIGURA A PAG. 109



CRISTO SPIETATO CHE

INFILZA IL DIAVOLO

FRA LE FIAMME



DOPO L'ABBATTIMENTO DELLA POESIA

PRIMA DELLO STRATO LAMENTO DELL'EXULTE. SI ORDINANO I DIACONI LETTORI E GLI ESORCISTI

— IMMAGINE



PERCHE' - IL PROLOGO DELLA RAPPRESENTAZIONE FESTOSA

VEDE LO SPETTACOLO DELLA CACCIATA DEI DIAVOLI DAGLI INVASATI

SOLO QUANDO LA SCENA SARÀ PURIFICATA DALLA CACCIATA DEI DIAVOLI SI POTRÀ DARE INIZIO ALLA FESTA ~~DELLA~~ PER LA RESURREZIONE.



SEZIONE 2 PAG 88

ALLE VOLTE AZIONE MIMATA.

ALTRI EXULTÈ (PIÙ TARDI) MINIATURA
(dopo il 1'000) CRISTO SCENDE
AL LIMBO : ADAMO ED EVA SONO
VESTITI.

NELLA PIÙ ANTICA IMMAGINE (9 SECOLI
I MORTI S'AFFACCIANO NELLE TOMBE
IN UN ALTRA IMMAGINE
CRISTO NON DEGNA DI UNO SGUARDO
I RICCHI, I RE, I CARDINALI.)

PAG: 125
126

AMBASCIA DEL 10° 11°
X. XI
MANCHESTER



CRISTO LIBERA ADAMO ED EVA
E TUTTE LE ANIME IMPRIGIONATE

DOPO AVER MASSACRATO DIAVOLI

E ABBATTUTO PORTONI - DIVELTO SERRATURE

(STORIA DEI DUE DIAVOLI CHE SI AFFOGANO AL PORTONE E CRISTO TRONCA LORO I NASI CON UNA BOTTA DI CROCE.. DOPO AVER BUSSATO.)

LA VERA CROCIATA.

CRISTO LIBERA ADAMO ED EVA.

DAL VANGELO APOCRIFO - BIZANTINO.



NUDI NOI?

LI TRAE DALLE FIAMME DELL'INFERNO

ADAMO ED EVA SONO NUDI

Per il *Johan Padan*, ad esempio, Fo ricorda: «molti momenti della storia mi venivano sollecitati dal disegno più che dalla scrittura»[62].

Non sempre questa prima fase del lavoro, e parliamo della scrittura, viene fatta in dialetto:

> Certe volte io scrivo prima in italiano, altre volte in dialetto, dipende da come si sente il valore del tema, se il tema regge in una certa maniera. La questione è come si monta un testo. Si potrebbe chiamare il discorso della libertà, perché hai dei momenti in cui si possono usare delle forme così rigorosamente legate al dialetto, e questo vale sia quando si fa l'italiano, che il veneto, il siciliano o il calabrese, si inseriscono termini che hanno origine da altre lingue, spagnolismi, francesismi, secondo la ritmica[63].

Che si cominci a scrivere in italiano o in dialetto, alla prima stesura di un testo viene chiarito il soggetto, la situazione, poi si passa all'attenzione per la *trasformazione* nel dialetto di scena: "la lingua teatrale". Non a caso uso il termine *trasformazione*, infatti l'uso del dialetto non è mai una pedissequa traduzione della versione di prima stesura. La prima stesura fa da guida mentre si cominciano a *trasformare* le parole in immagini facendo molta attenzione al ritmo delle frasi, ai toni delle espressioni e soprattutto alla onomatopea:

> Il grande vantaggio del dialetto è che ti mette nella grande libertà di inventare i termini, le parole. Il dialetto non ha regole meccaniche che molte volte dilatano il valore delle espressioni. Certe volte si usa il dialetto badando alle forme tradizionali di questa lingua, forme vere, reali, e altre volte mistificando. E questa è la lezione di Ruzzante che usava insieme: latino, tedesco, termini provenienti dallo spagnolo[64].
>
> È dal dialetto che nasce ogni nuova forma strutturale di lessico. Il dialetto è la base autentica dell'origine culturale anche dei grandi autori che hanno sempre dedotto il loro linguaggio traducendo direttamente dal rispettivo dialetto[65].
>
> Io stesso quando scrivo un testo, mi trovo spesso ingrippato in una frase o in dialoghi, e allora non faccio altro che pensare il tutto nel mio dialetto d'origine, e poi lo ritraduco in italiano[66].

L'attenzione al linguaggio, e soprattutto al gioco linguistico dei dialetti, è ancora un'altra lezione del Ruzzante prima e di Fo poi, per la sua grande abilità di

---

[62]Fo, Sala di Cesenatico, in R.P., 16 ottobre 1996.
[63]*Ibidem.*
[64]*Ibidem.*
[65]Fo, 1992, [I], p.85.
[66]Fo, 1987, [I], p.244.

creare una "lingua di teatro" attraverso l'uso e la ricomposizione dei dialetti. La sua attenzione è rivolta a scoprire, indagare le diverse e più disparate forme dialettali ai fini di assumere una sorta di spartito fatto di suoni, ritmi, e significati che rimandano ad una identità culturale, e da qui, attraverso contaminazioni continue, elabora il suo "passaporto dialettale". È proprio per poter dominare con disinvoltura il linguaggio, in questo caso i dialetti, che l'artista si dedica anche ad un'opera di ricerca e di restauro della lingua.

La scrittura del dialetto è ancora quindi composizione, durante la quale diversi punti della storia cambiano. Il testo viene via via riletto e corretto e modificato:

> È necessario scrivere tutto e scrivere tanto in prima stesura, come è importante, subito dopo, passare alla sintesi per asciugare, stringere, ripulire il testo fermando i tempi e i ritmi giusti[67].

Spesso, oltre ai tagli, per "asciugare" il testo, si rielaborano altre trovate e magari, in un solo passaggio di battute, si riassume una situazione di due pagine nella stesura precedente. Oltre alla grande ricchezza di immagini che suggerisce, il dialetto è importante anche per la sintesi che riesce a raggiungere restituendo più incisività e chiarezza al discorso:

> Spesso è più importante usare il termine inventato che non quello reale. Molte volte si usa l'iterazione. Ruzzante insegna l'efficacia che ha l'uso di un termine detto in lingue diverse: morto, muerto, masà, accìso, che in Ruzzante diventa uoccìso, oltre ad altri termini ancora, che inventa sempre secondo la ritmica giusta, perché più importante ancora è la ritmica, importante come la parola[68].

Folena, sull'uso del dialetto per la creazione di una "lingua di teatro", insiste molto sulle motivazioni sociali[69]. Molti critici (favorevoli o contrari) hanno considerato spesso l'uso del dialetto in Fo come scelta politica a sfondo sociale. Senza negare le scelte di principio, in realtà le motivazioni implicite di Fo sono

---

[67]Fo, in R.P., 16 ottobre 1996.
[68]*Ibidem*.
[69]G. Folena, 1991, [I], pp. 119-123.

squisitamente poetiche. Quindi ampio è lo spazio lasciato alle libere invenzioni onomatopeiche delle parole e delle espressioni a vantaggio di un giusto ritmo, di un giusto suono che arricchisca l'immagine che si va presentando.

5. La riscrittura: *I baccelli*

Prima c'è il problema della nascita dell'universo: Dio che pianta tutto: cieli, mari... e per la gran fatica dice: - Adesso basta, riposo perché sto esagerando - Non so ancora come svilupparlo questo ma bisogna che dica qualcosa. Poi, prima ancora di cominciare il discorso di Adamo ed Eva, la prima cosa che lui crea, e questa è una favola da riprendere, crea tutto ciò che sta nei baccelli e allora decide che anche gli uomini che si appresta a creare stiano nello stesso baccello, grande, comodo, beato, si apre dal di dentro, si chiude come fosse un peòccio, e dentro, quelli, affettuosamente si amano, si parlano, però hanno anche la possibilità di camminare, allungano le gambe e saltano, avrebbero anche la possibilità di spostarsi: uno lascia il baccello all'altro, l'altro aspetta, è la loro casa. Invece non si muovono mai! Dio si accorge che questi vanno sempre in giro abbracciati, sempre insieme, saltellando di qua e di là, fanno l'amore, approfittano massimamente di raccogliere frutti, molte volte li raccolgono stando così sdraiati, facendosi rotolare, hanno imparato a chiudere le valve e a farle rotolare nelle discese, poi si lasciando andare anche nell'acqua come fossero in barca. Insomma, sono diventati dei gran pelandroni... Mi piace, fa parte della Bibbia, delle favole della Bibbia: I primi abitatori dell'universo[70].

Così, tutto d'un fiato, Fo, passeggiando all'ombra della pineta del lungomare di Cesenatico, mette insieme novelle lette, suggestioni scaturite, scalette di appunti e sue altre conoscenze al riguardo: comincia a dare corpo ad un canovaccio [71].

Il primo capitolo della Bibbia di Lapucci è dedicato a *Il Principio. La creazione del mondo*, raccoglie dieci novelle di tradizione popolare con un'area di diffusione che va dal Nord al Sud-Italia rifacendosi talvolta a storie che vengono da tempi lontani, come i racconti pistoiesi di Rodolfo Nerucci, e da terre lontane come le favole dei Grimm[72]. Addirittura a raccolte cinquecentesche come il *Pañcatantra*, si rifà il Firenzuola per la sua scrittura dei *Discorsi degli animali*[73]. Come spesso capita, dopo giorni di lavoro a letture bibliografiche e iconografiche, il prodotto del maestro delude qualsiasi tentativo di riallaccio alle fonti, da cui riprende climi,

[70]Fo in R.P., 13 luglio 1996 .
[71]Oltre alla mia personale assistenza ai lavori, il materiale di studio del seguente brano consiste in dattiloscritti, stampa dei due copioni di scena e registrazioni personali, in audiocassetta, degli spettacoli-prove aperte.
[72]In Lapucci, 1985, un appendice in fondo al libro raccoglie le fonti per ogni racconto trattato.
[73]A. Firenzuola, 1971, [I].

atmosfere, il tema stesso, ma poi, nello sviluppo del lavoro, con leggerezza e fluidità, compone e mette insieme i passaggi di una storia nuova, mai sentita prima, che conserva il tono di favola antica. Racconta e si ascolta allo stesso tempo. Non hanno importanza ora pause e ritmi recitativi, ma quelli di *situazione* e allora, continua riprendendo, scambiando e sovrapponendo i vari passaggi in favore del giusto incastro per lo sviluppo e il crescendo della storia. Quando un incastro sembra riuscito, quel momento del racconto viene ripreso e affiorano i primi toni e timbri di una ritmica interpretativa che tende a garantire l'efficacia di quella situazione. Il maestro compone: piano le sue mani, in leggeri accenni, sembrano suggerire quelle forme che via via popolano la scena del racconto. Questo primo approccio alla composizione, più che una traccia di scrittura, per la ricchezza figurativa di immagini e colori, sembra la traccia di un nuovo dipinto.

Si va avanti e, presentati i personaggi, viene centrato il problema:

> Queste prime creature nelle valve, non creano e allora Dio gli dice: "C'è da inventare la ruota, c'è da scoprire il fuoco, c'è da costruire! Non avete una capanna, non avete una casa! Bisogna mettere a posto i fiumi! Non allevate gli animali! Voi siete l'animale protetto! Voi assomigliate a me! Siete miei figli! Come fate a vivere in questa indolenza, questa mancanza di vitalità? Ma anche nel rispetto del divino che sono io!"[74].

Dio è disperato, alle prese con i suoi errori continui. Fa e disfa tutto ogni volta con grande sghignazzo del diavolo col quale si consuma un conflitto eterno che nulla ha di tetro, angoscioso o minaccioso, ma anzi è un conflitto dipinto come una lunga partita in cui ognuno cerca di dimostrare il torto dell'altro puntando allo sberleffo. I ruoli si capovolgono, è il diavolo che ride dei fallimenti divini e, buttando tutto nel gioco della scommessa, mostra un Dio fragile, facilmente suggestionabile che per questo, anche a costo di sembrare crudele, si presta a terribili sfide pur di essere gratificato dalla fede e dal rispetto delle sue creature. Fo conferisce sempre un aspetto implacabile, anche se buffo nei suoi inciampi, alla

[74]Fo in "Discorso introduttivo sul tema della creazione", in R.P. alla pineta di Cesenatico, 13 luglio 1996.

figura del Dio padre che, al contrario del figlio, appare egoista oltre che prepotente ma sempre connotato dalla goffagine. E' un Dio distratto e confusionario, che parla da solo, preso tra l'ansia della creazione e l'ingenua disobbedienza delle sue creature.

Così, nel racconto si cominciano a provare le diverse soluzioni di incastro:

... E c'è il diavolo che ride come un pazzo per questo fallimento. Intanto questi continuano ad abbracciarsi, amarsi, a sbaciucchiarsi, ridere fra di loro, giocare; al massimo si allontanano di tre metri dal loro baccello e poi subito ci rientrano, non ne possono fare a meno devono riabbracciarsi ancora. Allora Dio che cosa fa? Di notte gli fa mangiare dei frutti. Fa spuntare dei frutti stupendi e dei funghi rossi di un profumo delicatissimo proprio vicino a dove sono.

Le idee si sovrappongono e allora, esposte, vengono poi riordinate:

Siccome procreano moltissimo, sono già una quantità: "Voi riempite la terra, continuate a far figli che cercano subito la valva di un'altra, producono a loro volta in una maniera spaventosa, fra poco non lascerete neanche lo spazio per gli altri animali." Conta tutti quelli che ci sono, saranno un centinaio, siamo appena all'inizio della creazione e dice: "Siete più veloci dei sorci, e siete più assatanati di sesso dei conigli" e allora: "Io vi faccio fare un figlio ogni dieci anni, quasi quasi, -poi ci pensa- ma butto all'aria tutta la specie, rompo così l'equilibrio, no, no - e allora ci ripensa e decide - Io li divido! Ho due emisferi, un po' di maschi e femmine, non della stessa valva... Cioè, svuoto le valve e tutte le femmine e tutti i maschi li scambio. Divido e scambio."

Mentre Fo prova la chiave giusta dell'idea, ascoltandolo non si riesce più a distinguere l'autore del brano dall'autore delle valve, percui, questa figura divina che inciampa di continuo cercando di spiegarsi il confuso svolgersi degli eventi, comincia a diventare esilarante. L'autore del brano se ne accorge, ma ora è più interessato a chiarire i passaggi, a pulire, tenendo come appunto la chiave comica della situazione.

Loro si addormentano intanto per aver mangiato questi frutti di cui rimane soltanto qualche esemplare perché li sbranano tutti. Dormono, dormono per un mese, due mesi, e lui li prende in una grande nube, li divide. Tutti gli angeli fanno la selezione: maschio e femmina, maschio e femmina... Vengono caricati su questa nube e arrivano nell'altro pianeta. Le valve vengono completamente distrutte, bruciate. Quando le creature si risvegliano non si ricordano più di quello che è successo prima. Si amano sì, ma poi si lasciano, si preoccupano di altre cose, molto spesso l'amore li annoia. Ma c'è qualche passione: quando succede che un maschio di un continente si incontra con una femmina di un altro continente che in antico avevano gli avi che stavano in uno stesso baccello, nasce un amore che nessuno può più sciogliere[75].

[75] *Ibidem.*

E così, a sorpresa, come un suo nuovo errore, Dio padre è sconfitto dall'indominabile passione dell'amore. Intanto l'autore riassume i passaggi poco chiari ancora da sviluppare come prendendo appunti:

Non la sto costruendo la conosco bene, soltanto che è tanto che non la racconto. Bisogna ricordare la valva: distruggono la valva, fanno un gran mucchio, brucia tutte le valve, tutti vengono addormentati. Ogni maschio e ogni femmina che stanno in una valva vengono divisi, una parte vengono lasciati dove sono nati, e gli altri vengono trasportati lontano in un altro continente vuoto.

Visto l'errore in cui è caduto, Dio dice: -No, qui bisogna fare un uomo e una donna che neanche si conoscono che vengono da una nascita diversa - Così parte e ricomincia tutto da capo[76].

Mentre si passa a mettere insieme brani di altri temi biblici cercando di creare un ordine nella sequenza, il maestro, a sorpresa, torna alle valve:

Non fanno altro che far l'amore, godere, mangiare soltanto frutta e verdure, non vanno neanche a caccia, pescano qualche pesce così preso con le mani, pesci addormentati, un po' imbecilli, rincoglioniti, che cadono dentro la valva mentre loro vanno. Non si fanno vestiti, non si preoccupano di avere dei propri territori, dei terreni, loro cantano, danzano, sempre e soltanto per loro. Dice: ma è una noia! No, questi non si annoiano mai!

Ecco, bisogna impararlo in un dialetto meridionale.

Oltre a *La nascita dell'uomo*, detta anche *I primi abitatori dell'universo*, prima di un titolo definitivo, Dario ha riassunto altri brani:

Prima c'è la nascita dell'uomo, la storia che abbiamo è quella dell'amore di Adamo ed Eva, che è il monologo di Franca, in cui bisogna sviluppare l'idea dell'errore che Dio si rende conto di aver combinato quando ha prodotto e fatto scoprire il vino, l'ebbrezza, troppo tardi. La colpa è tutta sua. Ha una specie di ripensamento e dice che lui l'aveva fatto scoprire a Noè il vino...

Così, cercando di ricostruire l'introduzione ad *Adamo ed Eva*, si ritrova a raccontare l'episodio de *Il vino di Noè*: "Bisogna metterle in fila giuste" dice e continua nell'elenco. Seguono *Caino e Abele, Abramo e Isacco*: "Ritorna qui la noia del Padreterno, non gli succede mai niente e gioca a carte con il diavolo,

[76] *Ibidem.*

ormai sono tutti creati...". Infine inserisce in elenco anche *La storia di Sara*: "Lei che tutte le volte che si sposava, il suo uomo moriva. Poi viene sposata ad Abramo". Intanto a *Giuditta e Oloferne* ha cambiato, in questa occasione, il punto di vista per cui lei dialoga con Dio che, anche in questo caso deve fare i conti con gli sghignazzi del diavolo. E così, dando un ordine ai brani, ne sono rispuntati altri che si pensava fossero stati accantonati o usati solo come accenni introduttivi.

Tornando a casa, per sceneggiare i canovacci esposti pensando a un dialetto centro-meridionale, lui preferisce il pennello alla penna e allora prima passa a ritoccare un ritratto della nipotina Mattea, poi, senza pausa, torna a completare i giochi di colori sui cassoni ai bordi della piscina.

Il lavoro di stesura del progetto Bibbia viene fatto a giorni alterni ma sempre più mi convinco che Fo usa la pittura come pausa riflessiva e di ricerca. Nel dipingere l'arazzo, tra le varie figure, poste a sconvolgere l'andamento del soggetto centrale, spunta una donna distesa in una valva. Si torna poi a fissare il brano prima riordinando la successione degli eventi in italiano e poi passando a riportarlo in forma dialettale. Il primo dialetto usato è quello veneto-bergamasco, si passa poi a quello centro-meridionale. Bellissima la ricerca di vocaboli espressivi onomatopeici più che di diretta traduzione in dialetto. Il dialetto viene reinventato e, con le parole, si disegnano le immagini.

Per una maggiore efficacia figurativa, un'espressione si trasforma e allora: "un tornado granne de nìvole" diventa: "un'aggobbàta granne de nìvole", "empazzùto de godimènto" diventa: "empazzùto de frollarìa", "abbrazzàveno" diventa: "abbràzzo strarepàto"[77].

Anche se detta il testo, Dario ha sempre con sé fogli e penne e a volte per un termine che non arriva elabora eleganti e auliche circonvoluzioni che spariscono dopo le prime riletture lasciando il posto a passaggi più "stretti" in favore della ritmica del testo.

---

[77]Fo-Rame, Sala di cesenatico, 12 agosto, in M. Pizza,1996b.

I passaggi di composizione del testo si distinguono in quattro momenti fondamentali:

1- reperimento delle fonti - elaborazione degli appunti di ricerca - creazione del testo in lingua italiana;
2- Prima trasformazione del testo sul modello "pavano";
3-Seconda trasformazione del testo con l'introduzione di elementi "centro-meridionali";
4- Riscrittura scenica del testo.

Esempio 1 - versione italiana:

Prima, all'origine, c'era solo un gran vuoto, ma un vuoto così vuoto che se facevi uno starnuto rintronava all'infinito per l'eterno.

Così Dio, per irempire questo vuoto, ha creato l'universo mondo. Prima ha fatto l'aria, poi la terra, l'acqua, poi ancora il fuoco. Il fuoco, con fiamme e gran calore, ha fatto bollire tutta l'acqua. Dall'acqua è venuta su una gran nuvola di vapore e nubi, nuvole grandissime e tempesta e grandie che ha ghiacciato le montagne. E questo è stato solo il primo giorno[78].

Esempio 2 - versione "pavana":

Al coménso, al mónno onivèrso no gh'era nisciùn - nünca... Ensòmma, el creato no' era stàt ancora creato.

Gh'era sojamente un gran vòdo, ma così vòdo che se ti fasévi un strenùto... Hecciù... vegnìva fòra un craménto rembómbo che rentronàva all'enfenìto pe' l'onevèrso entrégo.

Per farla cürta, no' gh'era negòt... che ne-got, in todésch, vol dir nemànco Deo.

Po' l'è 'rivàt Dio che s'è stremìto per 'sto selènzio. Cossì per rempiegnìr 'sto gran vòdo, l'ha creàt l'onevèrso mondo.

Par ol prim l'ha creàt l'aria, appreèss, l'ha sbatüda per fàrghe gnìr fora el vento, e po' el fògo che, brüsando con 'sto gran calore, l'ha fàito boìre tüta l'acqua de far stciopàr föra un gran vapore e che s'è trasformàt in un tornadón de nìvole e arìva el vento tremendo che le spìgne e le sbate de far sortìr 'na tempesta de fùlmeni e piòva de giàsso che ingessa de un nevón le montagne tutte.

E quest' l'è arivàt sojamènte in del primo ziòrno[79].

Esempio 3 - versione centro-meridionale:

Al comìncio dello mónno onivèrso no' vi era nisciùno, no' vi era nünca, lo creato no era sta' anco' creato. Ièra no' vòdo! Uno grandissimo vòdo che se pe' caso te sfuggiva uno sternùto: Ahaaccì!, se propagava, se ripeteva per l'universo entiéro all'infinito. De poi è giunto lo Deo Padre Signore che stava in gita de piazére; empaurìto se guàrda attorno: "Ma che è che è 'sto silenzio fónno? Ma che è 'sto vòdo, tereméndo vòdo!?" E è così che ha creato l'unevèrso mondo pe' rimpiegnìr 'sto vòdo. In primo ha creato l'acqua, l'acqua ùmmeda e l'ha mettùta là de fronte a lui: "Stàtte lì in un canto, no' me desturbàre, tienti stritta stritta e no' me spantegàre a terra lu bagnato" Apprèsso ha creato il vento, 'sto vento tremendo e l'ha sbattùto come se fa co' lo bianco dell'òve per farce sortì l'àere e el vento forte. Ha acchiappàto lu vento, lo ha mettùto là de fronte de fianco all'acqua: "Stàtte lì bono, no' te aggitàre che me scompìgli li capelli e la barba! Me servirai fra un estànte" E poi t'ha fatto scoppiare 'nu fuoco, 'nu fuoco forte che scotta, che brucia,

[78] *I primi abitatori dell'universo*, Sala di Cesenatico, 13. luglio. 1996, dattiloscritto.
[79] *Ibidem*, 17 luglio 1996.

l'ha abbrancàto co' le mani, enorme, e l'ha lanzàto contro a l'acqua che co' 'sto gran calore s'è mettùta a rebollìre emozionata, empazzùta de gioia e subéto t'ha partorìto onde e sovraònde de vapore che se sono attrasformàte in un'aggobbàta grànne de nìvole: "Forza viénto, forza!" cumànda lo Segnore e lu vento empazzùto de frollarìa rencórre le nìvole, le sbatte, le spìgne, le scaravénta l'una contro all'altra con forza da farce sortìre 'na tempesta teremènda a spragagnàsso e fulmini, e saette e piòva de giàzzo che te ingessa de innevàta le montagne tutte. Fàteve mente, cotésto l'è arrivato sojaménte in de lo primo jórno![80].

Franca insiste sul rendere meno letterario il testo, più diretto alle situazioni con battute più "asciutte" e, con fare ironico, mentre lì sul divano studia a memorizzare il testo, così commenta la conclusione di questo passaggio: "A questo punto mi viene da dire: No' so' parole cheste, so' perle!". Insieme discutono, ci ripensano, lo rileggono e il testo continua a cambiare. Franca legge, Dario ascolta e viceversa a seconda dell'assegnazione dei brani. Quando un brano è svolto, viene cronometrato per misurarne la durata. Scelto un luogo accogliente dove sistemarsi: la veranda, il giardino, il salotto, la cucina o anche a passeggio, si eseguono le letture insieme dove uno ascolta e consiglia l'altro sui passaggi da tenere, su quelli da cambiare e sul ritmo da realizzare, in un susseguirsi di: "più serrato"; "metti i punti"; "questo è già detto"; "appoggia"; "qui c'è una risata"; e si prosegue così, senza discutere ma continuando a provare tagli, inserti e modifiche.

"Finché non lo hai imparato - dice Franca - sei sempre lì a pensare alla battuta e allora non riesci a divertirti in modo sciolto e non sempre in questi momenti ti riescono le improvvisazioni, che invece arrivano poi dopo un po', anche direttamente in scena con il pubblico". Intanto sistema la stampa del brano dei baccelli a cui invece lei ha già inserito delle varianti come il dialogo del Padreterno con i primi elementi creati:

In primo t'ha creato l'acqua (bagnata, diventa) ùmmeda e l'ha mettùta en un canto: Sta lì ferma e no' spantegàrte attuòrno![81]

---

[80] *Ibidem*, 12 agosto 1996.
[81] *Ibidem*

Insieme apportano tagli, aggiustamenti, per ora a penna invitandomi ad assistere al loro lavoro e a esprimere il mio giudizio. Franca ha davanti a sé una fila di penne colorate punta fine, le *sue* penne. Dario ha davanti a sé fogli bianchi e colori (pennarelli, uniposca, penne colorate a punta grossa) tutto ciò che gli permetta di appuntare: i cosiddetti "inserti" che Franca, finita la lettura e la correzione, riordina al computer senza mai cancellare la versione precedente. Anche gli appunti di Dario, insieme al testo corretto con Franca, sono conservati in cartella e così, versione dopo versione, il brano via via si compone, su carta per adesso. Ancora tanto ci sarà da cambiare quando lo stesso brano sarà portato di fronte al pubblico.

Dopo le letture insieme, fissati alcuni punti di riferimento, ognuno passa a memorizzare il proprio pezzo. Franca registra la sua lettura, si riascolta, e, come fosse un canto, annota i passaggi che provocano rallentamenti, stonature, ripetizioni, e quelli invece che arrivano chiari e diretti. Così, con le sue penne colorate, appunta tutto sulla copia a stampa del brano: tagli, spostamenti di passaggi del brano e, a seconda del colore o del segno di unione e divisione tra le parole del testo o dell'orientamento di frecce, compone la sua partitura vocale. Franca registra anche i brani di Dario e lui, senza affaticarsi alla lettura e con il vantaggio di ascoltare lei, studia l'andamento del suo pezzo. Mentre ascolta la registrazione del brano Dario, se non passeggia, sfoglia le sue monografie di pittura o le tavole miniate della Bibbia dell'imperatore, alla ricerca di suggestioni per sviluppare il testo in immagini. E così, mentre prende a disegnare, dice di aver fatto dei tagli al brano mentalmente. Spenta la registrazione, comincia a raccontare la sua nuova versione. Intanto Franca va ovunque con la sua cartellina di fogli e il suo piccolo registratore, riciclando vecchie audiocassette per le sue prove all'auricolare; ogni tanto, passa in rassegna tutta la casa per raccogliere le sue penne, sparse un po' ovunque. Dopo un po' di giorni Franca comincia a trasformare in gioco il suo studio sul dialetto rivolgendosi a noi con toni e cadenze dialettali. Dopo un po'

tutti, sin dal mattino, cominciamo a salutarci con un "bona jornàta". Anche se è un dialetto che già conosce, riprendendolo dalla sua interpretazione del *Diario di Eva*, Franca si tiene in allenamento, per potersi sciogliere in improvvisazioni.

Alla descrizione dei giorni della creazione, segue la grande trovata degli uomini a coppie nelle valve, il loro allontanamento e l'esplosione della passione:

> Succede che, ancora oggi, se il figlio di un figlio di uno scombinato si incontra con la figlia di una figlia di un'altra scombinata, come si vedono, gli parte a sbattere il cuore, il cervello va in stràmbula e si abbracciano innamorati che nessuno potrà più staccare, per tutta la vita![82].

Con questa versione in dialetto centro-meridionale, Franca Rame entra in scena al debutto della prima prova aperta al Teatro Massari di S.Giovanni in Marignano, 21 e 22 agosto 1996, introdotta dal prologo di Dario Fo. Dopo ogni serata, Dario e Franca commentano la reazione del pubblico ai singoli passaggi. Ogni rappresentazione viene registrata in audio e riascoltata come studio. Durante lo spettacolo, a vicenda, ascoltano e osservano tutto dalle quinte dandosi già lì consigli c suggerimenti, cosicché dalle registrazioni delle serate, ognuno riascolta il proprio pezzo. Così con la prova sul pubblico appaiono più chiari i tempi, i ritmi e i tagli a cui bisogna lavorare.

Ben presto la sequenza dei baccelli verrà modificata per un ingresso più immediato nella situazione:

Esempio 4 - riscrittura scenica del testo:

Dopo aver criàto l'unovèrso mónno, lu sesto jórno lo Padreterno disce: "Vòjo fare dói criattùre egguàli a mìa, come dói fijòli!".

E all'entrasàtte, sanza faticcare, te sfórna dói òvi granni, ma accissì granni che a 'no eliofànte se sarèsse sfonnàto lo condotto sòjo. Di poi chiamma 'n'aquila pe' farle covare: "Viene a ccà uzzellàzzo... assèttatece sovra!".

Ma 'sto aucellóne non rejésce a covrìre nemànco la pónta de li ovi!

"Mò che fazzo? Chi me li cova li fiji mii? Me ce dovarò arrangiàre da mè sèssolo!".

Lo Padreterno se tira in suso la veste tutta fino alle nàteche e po' se assètta accucciàto mòrbedo sull'ove e coménza a covàlle cime fusse 'na gallinóna chioccia veràce. D'estìnto jé viene de fa: "co-co-co..." e sbatte le brazza: "co-co-co...".

Lì appresso ce stanno de le scimmie babbuìne che sbòtteno en una gran resàta: "Lu Padreterno che cova le ova! Ah, ah!".

---

[82] *Ibidem*, 13 luglio 1996

Lo Deo s'embofalìsce offeso e jé ammolla 'na fulmenàta a sbrucciacùllo sullo deretàno: "Sciaà!". E pe' l'eternità li babbuini so' remàsti pellàti e rossi nella chiapperìa[83].

Questa nuova versione punta alla goffaggine del Padreterno che cova, inciampa, si emoziona: "besògna capìllo... ell'è alla sòa prima covata...", e del diavolo che, eternamente dispettoso, rimane beffato egli stesso da una delle sue trovate:

Entànto lu diàbbolo, gellóso allo vòmmeto, ha assistùto a tutta 'sta magnéfeca creàta. Comme lo Padre Deo s'è sparùto, s'appressa alli dói gusci-baccello e, pe' no' dà nell'uócchio... che entórno ce stanno sempe li ànzoli costòdi a spiare, s'è accarcàto sullo capo 'na coccia de montone co' li corna a torcelióne... e accussì cammenàndo a pecuróno... razzònze le doe valve sparancàte e co' 'na petàta: bam! te arrichiùde lo baccello spiaccecàto. All'entrasàtte màscolo e fémmena se arretruòveno uno encollàto all'altra appiccicati. Pe' lo còzzo se revégliano all'istante... se odóreno... in dello scuro se pàlpeno... co' la léngua s'assàggeno... [...] Pe' ziògo se nìnneno de qua e de là... se strùsceno. "Me fa 'nu solletico strepetóso: "Ahahah!". Crìeno, rìdeno e miàgoleno co' laménti... respìreno ansemàndo. Plaf!, se spalàncheno le dói valve: "Oh sémo libberàti!". "Pe' caretà! - disce la fémmena - Arrechiùdi che me siénto friéddo!" E Ploc!, co' 'no strattòne, de nòvo se retruòveno all'ambracciàta... e po' de nòvo avèrto e po' recchiùso... avèrto e recchiùso..."E' 'nu spasso granne! Comme se chiammerà 'sto gioco?" E la fémmena co' 'no slànguedo suspìro dice: "Io me credo che se chiàmma ammore.". "Beaae!" Lo diàbbolo sempre travestùto comme 'no pecuróne, sbatte la capa su lo terréno e biastémmia: "Che fottetùra! Io, lu demòneo, ce ho enventàto l'ammòre! Behhae!". 'Nu cavróne che jé sta appresso s'arràzza a 'sto bellàto e jé ca en groppa allu diàbbolo a montallo. "Beehhhaee!" Fógge come un fùlmene lo diàbbolo e se va a incornàre co' la capa de contro a 'nu roccióne... le corne ce se infrìcchcno saldàtc nc' la capòccia... cossì che, en un solo zìorno, lu diàbbolo t'ha creato l'ammore e c'è remàsto per l'eterno becco e connùto!

Entanto quelli ne' li bazzelli continuàveno a fare all'ammore... avèrto e recchiùso... avèrto, recchùso...[84]

Così, ancora una volta, il forte sentimento della passione delle nuove creature sfugge persino al dominio del diavolo. Intanto il destino degli imbaccellati divisi, così minuziosamente seguito nella prima versione, si riduce a una nota di rimprovero di Dio a quelli per la loro "smorbegósa" vita. Il brano si chiude con l'aggiunta di due nuovi inserti dopo la lettura di alcuni passi dalla raccolta bibliografica.

---

[83] *Inserto per il brano dei "baccelli"*, dattiloscritto, 2 settembre 1996, Sala di Cesenatico. Così il brano recitato da Franca Rame nella prova aperta al Teatro degli Dei, Riccione 3 settembre 1996. Cfr. Fo, 1996, [I], I ed. p.19.

[84] Ivi, pp. 19-20.

Sfogliando *L'ordre des choses. Les récits d'origine des plantes et des animaux en Europe* di M. Albert Llorca[85], Dario sembra essere interessato al brano: *Bachi da seta nati dalle lacrime di Maria*[86]. Lo rileggiamo e lui comincia a dettare come sollecitato da quello anche se ciò che scrive è altro, sia come tema che come situazione. Si coglie lo spunto per riscrivere il passaggio di chiusura per il racconto sui baccelli che, in relazione a quanto letto, ha solo la mutazione delle lacrime:

Nello estànte mésmo che Deo destaccàva l'un dell'altra l'enamoròsi da li bacciélli, nasconnùti in fra le névole se stéveno ciénto ànzoli che chiagnéveno làcreme assai pe' lu dulóre.

Lo Deo Segnore s'è sentùto enfracicàre la capa: "Che d'è? S'è vortàto in suso e l'ànzeli all'intrasàtte son foiùti lassàndo sparpagliato 'na gittàta tonna tonna de làgrime e accussì nel cielo s'è nasciùto l'arco-abbaléno[87].

Alla nascita dell'arcobaleno si aggiunge un altro inserto e si compone così una nuova versione del racconto:

Nello estànte mésmo che Deo destaccàva l'enamorósi dai bacciélli... che criàveno e chiagnévano desperàti, in alto lassù se stévano ciénto ànzoli che ghiagnévano làcreme assai pe' lo dulóre. Lo Deo Segnore s'è sentùto enfracicàre la capa: "Che d'è?". L'ànzeli so' foiùti lassàndo sparpagliato 'na gittàta tonna tonna de làgrime e accussì nel cielo è nasciùto l'arco-abbaléno.

Càpita ancor oggi, in 'sto tempo novo, che se uno zióvane e 'na filiòla che discéndono delle dóe creattùre del tempo antico, che stàvveno embrassàti ne' la mèsma valva... se encóntreno fra essi mesmi... come se scòrgheno, ce pìja 'nu tale sbattiménto de ccòre, 'no stràmbolo de zervèllo, che no' rièsse de tenérse de embrassàrse enammoràti!

Ennammoràti de una talle mannéra che niùno al monno li poderà chiù destaccàre!

E... encòppa, nello cielo respònta a novo uno arco-abbaléno.

Fàtece mente, 'sto encàstro ennammoràto e matto come chello tra Paulo e la Franzesca, Julieta co' Romeo è raro assàie.

'st'innamoràti pazzi so' fornùti tutti a moriammazzàti!

Forse jè meglio assai amàrse nellu normàle: 'nu puoco de bene, farse qualche cornefecàta e campare a longo contenti e alleri, fazéndo mostra de niénti sapéri.

Franca continua a suggerire tagli per una resa più teatrale di quel pezzo che "è ancora troppo scritto" dice, ma aspettano entrambi di presentarlo al pubblico.

---

[85] Llorca, 1991, [I].

[86] Un racconto bulgaro spiega che il baco da seta nacque dalle lacrime di Maria. Mentre ella accompagnava suo figlio al Golgotha, vide una rana. La vista di questo animale la fece sorridere ma, pentendosi di aver gioito in un momento così grave gridò: "Che le mie lacrime divengano verminose perché ho riso!" Così dalle sue lacrime caddero dei vermi, ma Dio li benedì e furono i bachi da seta, in L. Schischmanoff, 1896, [I].

[87] *Inserto per il brano dei "baccelli"*, dattiloscritto, Sala di Cesenatico, 31 agosto 1996.

Alla rappresentazione di Riccione del 3 settembre 1996, Dario, mentre recita Franca, come al solito è dietro le quinte che osserva; se poi è sdraiato a riposare in camerino ad occhi chiusi, non smette di ascoltare l'andamento dello spettacolo facendo attenzione ai respiri, alle risate, agli applausi. Quella sera a Riccione, d'accordo con Franca, riferendosi alla reazione della platea, dice: "Bisogna chiudere sull'arco-abbaléno, c'è stato un brivido meraviglioso". Si tronca di netto tutto il passaggio sulla passione e il testo rimarrà tale fino alla stesura del copione di scena di prima edizione:

> Chiagnévano l'enammorósi desperàti. In alto, lassù se stéveno ciénto ànzoli e anch'essi chiagnéveno làcreme assai pe' lo dulóre. "Che d'è 'sta dacquàta in su la capa?" crìa lo Seggnore. L'ànzeli spaventati, sen fiùggheno... lassàndo sparpajàta 'na gittàta tónna tónna de làgrime... e accussì nel ciclo s'è nasciùto l'arco-abbaléno[88].

I baccelli sono presentati come brano a sé ancora in prova, come lo stesso ordine di scaletta, a volte seguito da un brano di Dario, a volte dal monologo di Eva sempre interpretato da Franca. Dario e Franca continuano a non essere pienamente soddisfatti: sia il pezzo sui baccelli che *Adamo ed Eva* trattano della creazione dell'uomo; per non ripetere delle chiavi del brano successivo, e per creare più dinamicità, la storia dei baccelli è stata "asciugata"; inoltre è stato tagliato il poetico accento al sentimento della passione che sarà esplorato in *Adamo ed Eva* e tutto si sospende sulla nascita dell'arcobaleno. Nel confronto tra i due brani, la storia dei baccelli, condizionata nei tagli dal colosso del monologo di Eva che segue, è certo più fragile. Così Franca, pronta a ulteriori tagli necessari, e Dario, alla presa con nuovi inserti, giungono ad un accordo: la storia dei baccelli e il monologo di Eva verranno assemblati. Il titolo, di questa che sarà la versione per ora definitiva, rimane *I doi amorosi entorcigà dentro li baccelli come fagioli* in cui è Eva che racconta, come è detto in un passaggio del prologo nella II edizione del copione:

---

[88]Fo, 1996, [I], I ed., p.20.

Nelle storie della Bibbia dei villani Eva ha un ben altro ruolo: non è il simbolo della scelleratàggine, della lascivia e del peccato, anzi. E' lei che mostra gran saggezza nel raccontare e commentare la sua venuta in "dell'unovèrso mónno", nello scoprire con ironia il suo corpo. Ci racconta anche dell'incontro con la Grande Madre, una dea quasi clandestina[89].

Qui tutto prende una piega ancora diversa: la storia dei baccelli fa quasi da prologo per Eva alla narrazione della sua esperienza personale[90]. "Passano mille e mille anni e so' arrivata io, Eva", con questa battuta, dalla nascita dell'arcobaleno che vede la fine dei baccelli, si arriva alla nascita di Adamo ed Eva dove, in questo caso, centrale è la figura della donna posta maggiormente in rilievo dal suo incontro con la Grande Madre che incarna il dio primordiale, il dio femmina che, in quanto tale, rispecchia la tabuizzazione dell'essere femminile:

Quarche jòrno appresso me so' pijàta uno spavento grànne.
Me so' veduta sanguinà in la fessura... dove illo, l'ommo, ce tiene li pendolìlli tónni. [...]
"Me sto a dessanguàre!" me criàvo.
"Statte bona... 'nu è niente, è lo natturàle!"
"Che d'è 'sta vosce?"
Vardo... de derénto a 'na grotta bassa s'affaccia 'na creattùra fémmena, 'nu donnone grasso co' du' zinne, grosse accussì... 'na panza sgiónfia tanto... 'na scrofa!
"E tu chi se'?"
"Io mi son la Matre!"
"Che matre?"
"La Grande Matre de tutto lo creato!"
"No! Tu dice boggia: lo creattóre ùnneco è sojamènte acchìllo che sempre se sponta a guardà de le nìvole co' un occhi solo... granne, incorniciato deréntro 'nu triangolo... come 'nu guardone."
"Sì, ello vero... illo è l'ùnneco Santo Criatóre, ma eo so' chilla che ce dà lu latte a la terra, che fa spontà la premavéra... e fa fiorì l'àlberi... e sbottà gonfie le frutta!"
"E pecché te stai nasconnùta in 'sta tana?"
"Pecché illo, lo Deo, no' vole che se sape attorno. Noaltri sémo devinetà de 'n'altra religgióne... che ci hanno descacciàte. Co' a mmìa chiude 'n'occhio, pecchè no' pole farme a meno... illo no' è bbono de allattare... no' tiene zinne granni come ammìa... e po' se vergoggna... ma no' ho de fàmme vede de nisciùno."
[...]
Me stai a raccontà buggeràte ah, Grande Madre... me sa che tu dev'esse 'na gran frottolóna! Pittosto, dimme de 'sto meo ensanguinàre che d'è?"
"E' lo segno che en 'sto tiémpo tu se' empùra."
"Empùra? Ma che ciànci?"
"Nun so' io che fazzo 'ste regulaménte, ma so' li detti de la tua religgióne."
"Quale regulaménte?"

---

[89]Ivi, II ed., p.17.
[90]Il monologo di Eva è scritto traendo spunto dal *Diario di Eva* del 1984, in Fo, 1989, [I], pp.125 - 143.

"Chillo che dice che 'na fémmena mestruàta... cussì se chiàmma... come a ttìa, no' deve sbatte l'ove, né pe' la rosumàta, né la majonese, pecchè s'empazzìsce. Che in 'sti ziórni sforannàti no' deve toccà li fiori che avvizzìscheno... lo vino che se fa aciéto! No, deve toccà 'na puerpera che se stranìsce, no' tuccà 'nu piccirìllo che jé vien la rogna pazza, né nisciùn ommo... che jé pìja la scagàzza!"

"Ma illo è vero?"

"No, l'è 'na panzàna che mettono en torno per enforcicàre li cojóni e smortificàr noàrtre fémmine deréntro a la boàgna. E accussì lo sarà per la storia de la poma e quella de lo vaso de Pandora e de le stròleghe a mezzo pesce e occiéllo. Ensòmma, tanto pe' dì che sémo 'na gran massa de potàne."

En quella s'è vedùto uno lampo, la Madre grossa s'è accucciàta:

"E' illo, lo tuo Segnore! Pe' carità, no' jé dicere che t'ho parlato...se lo sape, illo me dà 'na folmenàta che m'abbrùscia! Te assalùto." E l'è sparùta[91].

Le immagini poetiche di Dario rispecchiano gli antichi dipinti sui quali si sofferma spesso, dove i tratti armonici sono semplici, a volte elementari ma di grande resa. Osservandolo al lavoro, ascoltando i suoi scritti, viene spontaneo notare la trasposizione di quelle immagini nello stile e nella composizione delle parole che a loro volta, abbandonato il peso letterario, si fanno ricche di visioni al contempo poetiche e grottesche, ironiche e anche un po' malinconiche.

Le letture iconografiche sono fondamentali per le sue composizioni di scrittura. Spesso, in veranda, mentre si rilegge una bozza di testo, Fo comincia a fissare i passaggi più importanti in disegni. Così traduce le parole in nuove immagini componendo il cosiddetto "suggeritore muto" che, portato in scena, viene mostrato al pubblico proprio per completare il senso e il peso di quanto si ascolta dalla viva voce del narratore.

6. Dalla pagina alla scena: la trasformazione dei dialetti nel brano *La presunzione del maiale*

Franca Rame e Dario Fo compongono insieme la scaletta dello spettacolo e, alternandosi in scena, interpretano entrambi sia brani in dialetto "centro-meridionale" che in "pavano". In macchina verso Ferrara, così Franca mi parla dell'uso del dialetto a teatro:

[91]Fo, 1996, [I], II ed., pp. 19-20.

Il dialetto ha il vantaggio della sintesi e si costruisce per immagini che rivelano un significato profondo" dice Franca e intanto cerca subito un esempio e pensa al momento in cui in *Maria alla croce* si sofferma sul Cristo che: "Cola sangui dapartüt cumpàgn a 'na muntàgna de nev' in primavera - Con il dialetto si dicono delle cose stupende tanto che ho pensato di proiettarne la traduzione - dice - ma in italiano quelle espressioni non hanno la stessa resa. Ad esempio, non reggerebbe affatto tradurre in italiano il passaggio su Gabrièl: - ...Tórna a slargàt i ali, Gabrièl... tórna indré al to' bel ziél zojóso... che no' ti gh' ha niénte a che far, chì lòga, in 'sta sgarósa tera... in 'sto turménto mundo. Vaj... che no' te se sburdéga i ali de plume culuràde 'e zentìl culüri... no' ti vedi fango e sàngu e buàgna mèsti a la merda spüsénta d'apartüto?

Questa visione della lingua richiama, nella metafora teatrale, il pensiero letterario espresso dallo scrittore dialettale Luigi Meneghello:

Il dialetto dà accesso immediato e quasi automatico ad una speciale sfera della realtà. Ci sono due strati della personalità di un uomo: sopra le ferite superficiali in italiano, in inglese, in latino, sotto le ferite antiche che, rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto [...] che contengono forze incontrollabili proprio perché esiste una sfera prelogica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è, dunque per certi versi realtà e per altri follia[92].

Abbiamo visto come nella classificazione che ne dà Fo, i dialetti si costituiscano in due blocchi: quelli cosiddetti "pavani", con influenze provenzali e celtiche, e quelli "centro-meridionali", con dominanti riferimenti pseudo-napoletani e siciliani con influenze spagnole.

Tuttavia di ogni brano accade che vengano elaborati dialetti diversi: da quelli cosiddetti "pavani" a quelli "centro-meridionali", provando, per ogni forma, tutte le potenzialità espressive. Nel rielaborare un dialetto Fo si preoccupa di reinventare una forma nuova dai suoni antichi e allora "spandevano" diventa "spantegàveno" (*pseudo-pavano*) oppure "sparcignàveno" (*pseudo-napoletano*) e ancora: "quella" diventa "acchìlla" (*pseudo-meridionale antico*)[93]. Poi, per alcuni termini, per alcune immagini, per esigenze di ritmo, si giunge ad una fusione delle diverse forme dialettali, pur conservando la struttura della forma dialettale scelta. Ad esempio, nella evoluzione della scrittura del monologo *La presunzione del maiale*, il riferimento a un racconto eziologico popolare sulle origini del maiale, che appare diffuso in tutta l'Italia e l'Europa folklorica, conduce Fo - e ne legittima la scelta - a

[92]L. Meneghello, 1986, [I]. Sul dialetto come lingua scenica cfr. Vicentini, 1996, [I].; Altieri Biagi, 1980;. Folena, 1991.
[93]M. Pizza, 1996b., [I].

sperimentare in fase di scrittura l'introduzione di termini, espressioni e immagini linguistiche richiamantesi all'universo caleidoscopico dei dialetti italiani ed europei. Lontano da ogni volontà o presunzione filologica, ciascun elemento dialettale è assunto in chiave ritmica e musicale, riavvicinato fino al punto massimo di contatto con il *grammelot*-lingua corporea. Pertanto, anche la variazione derivante dalla introduzione di elementi dialettali provenienti da campi linguistico-culturali differenti è effettuata senza modificare l'andamento ritmico del monologo così come si è andato assestando nelle sempre numerose "prove aperte" e rappresentazioni in diretto contatto con la reazione del pubblico. Si confrontino ad esempio quattro diverse versioni di un breve passaggio de *La presunzione del maiale*, relative a successive fasi di scrittura pre e post-spettacolari secondo lo schema già adottato per individuare i momenti dei passaggi di composizione:

Esempio 1: lingua italiana

Gli schizzi degli acquitrini, del fango, gli sghignazzi, le risate dei due zozzoni si spandevano per l'aria con tanfo e frastuono, tanto che, ad un certo punto, il Dio dall'alto li punta e gli grida...[94]

Esempio 2: versione "pavana"

Le sbròffe a schìso degli smerdàssi, le ridàde a stcepaganàsse de li doi sozzón i se spantegàveno per l'àire del ziélo e de tal boàsso, che el Segnór un ziórno da la sua altura i punta e ghe crìa...[95].

Esempio 3: versione "centro-meridionale"

Li sbròffi a schizzo delli smerdàzzi e li sghegnàzzi di li dui zozzóni, se sparcignàveno pe' l'àire dellu ziélo de tanto fracasso e tanfo che, il Segnór Iddio, uno juórno, de la sòa altùra lu punta e gli vócia...[96].

Esempio 4: riscrittura scenica

I sbròffi e i schìsi degli smerdàssi 'rivàva fin al ziél, co' tüti i rumori e le spüsse, 'me stciòpo de sboàsso, che un ziórno el Padreterno, fa per vegnìr fora de 'na nìvola... puhaa... ghe 'riva 'na sbruffàda che par poco no' el lava tüto! (*Mima il Padreterno che s'affaccia indignato dalle nubi*)...[97].

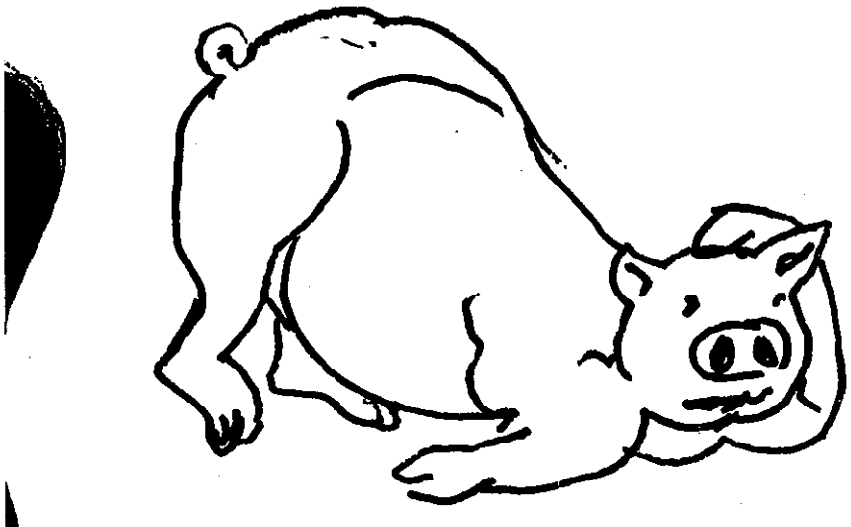
---

[94]*Ibidem.*
[95]*Ibidem.*
[96]*Ibidem.*
[97]R.P., dello spettacolo *La Bibbia dei villani*, (d'ora in poi R.P.S.), 13 ottobre 1996, Teatro Nuovo, Ferrara.

EL PORSELO L'ERA SATISFA
DE LA SOA CONDESION CTD=

SROTOLARSE NELA
BOAGNA FANGA STERCO
SMERDASSO -SCAGAZZO
IN DELLO SMERDASSO SOLO
E DE QUELO DE I ARTRI ANEMALI
PIÚ SPUSSA PIÚ QUALETA.

FEVA
L'AMORE EMBRASSATO A LA SUA
SCROFA
A SBATE SBATE CRIA DEI GAUDIMENTO
PAREA SE SCANASSE
SPRUZZI E SBROFADE DE
BOAGNA NEL ZIELO
SMERDASSO



A mano a mano che rileggiamo i brani composti, per ognuno di essi Dario, con i suoi pennarelli, fa una scaletta in cui annota momenti che segnano la progressione del racconto. Sempre più spesso, alla scrittura si alternano anche bozzetti come appunti visivi. Finita la lettura, comincia a raccontare per una prova di memoria. Capita che, raccontando, di volta in volta modifichi delle espressioni, delle battute di passaggio, e quando gli ricordo la versione precedente della stessa battuta, mi spiega che in alcuni casi la variante scaturisce, non da una dimenticanza o da un esigenza di testo, ma di ritmo: "Dipende con quale ritmo arrivi ad una battuta, e può succedere che non stia più nei tempi e allora bisogna adattarla, cambiarla o in alcuni casi addirittura saperne fare a meno". Dario fissa a memoria i passaggi di situazione focalizzando le battute principali, poi passa subito allo studio di un ritmo da dare al racconto con l'impiego di una ricca varietà di toni. Mentre lui usa come piano di ascolto amici e parenti e prova il suo racconto in casa, in piscina, nelle passeggiate, in auto, Franca si preoccupa soprattutto di mandare a memoria il testo per poi misurarlo e verificarlo direttamente a teatro: "Per quadrare una battuta, uno spettacolo, ci vuole la prova sul pubblico sera dopo sera".

Intanto Dario guarda Cimabue e i mosaici ravennati. Da Cimabue, maestro di Giotto, prende suggestioni per illustrare la scaletta de *Il porco con le ali*. Il titolo del pezzo ha avuto diversi cambiamenti: *Perché il poco non ha le ali; Il porco che non ha le ali; Il porco con le ali; Il porco volatile*; fino a quando, giunti al Teatro Piccolo di Forlì per la quinta replica in prova aperta, Franca e Dario decidono di rititolarlo anche se passerà ancora un po' prima di cambiarlo definitivamente in: *La presunzione del maiale*, cancellando qualsiasi riferimento alle ali e al volare: "In modo da non scoprire già nel titolo il gioco" mi spiega Franca. Come il titolo, anche il testo è cambiato dalla prima lettura dalla Bibbia di Lapucci, pur tenendo alcuni passaggi tematici. Dario, come prima cosa, segna e chiarisce la dinamica dell'azione passando poi a lavorare sulla progressione inserendo nuove trovate in un continuo fare e disfare. La prima fase di scrittura consiste nell'appuntare

soluzioni e espressioni che a mano a mano suggeriscono la giusta versione. Può capitare che una trovata si riduca a una battuta o viceversa che una battuta si sviluppi in una nuova situazione. Nei primi appunti, ad esempio, per l'avvio della storia, Dario si sofferma su altri esempi di lamentazioni a Dio da parte di alcuni animali, a cominciare dal serpente, ma prima ancora di chiudere lo sviluppo di questa idea l'ha subito sintetizzata:

Manoscritto:
Quanno el Segnor l'ha creàt l'anemàli bestie, l'è capitàt che quarche d'un se lamentava, el serpente, par exempio. Deo l'avéa fàit compagn d'un bruco delle verze con 'na fila de giàmbi logno tuto ol corpazón.
"Segnor..." se lamentava "Fago 'n'impressión d'urible a tuti quanti con tuti sti giàmbi!"
"Va ben" fa el Segnor "E alóra... strìssa... ecco, così: via le giàmbe... scarlìga su la panza se te piàse de più"

Dattiloscritto - Sala di Cesenatico - 7 agosto 1996
El porsèlo l'era felìz beàto de la sua condisión, lü: porsèl, majàl, puórco, quarche volta ciamà anca vèrro... l'era satisfà alégro d'avérghe cossì tanti nomi.

Durante la prima prova aperta al Teatro Massari di S. Giovanni in Marignano, l'idea di quell'appunto del manoscritto ritorna in una forma diversa:

Prova aperta: - Teatro Massari - 21 agosto 1996 :
Quando ol Deo l'avéa fàit el porsèlo, u l'ha dit: "Bon, sperémo in ben!" El pursèlo l'era cuntènto, satisfàcto de la propria condesiùn.

Questo ingresso nella storia sarà tenuto e leggermente rivisto perché sia più forte la presa sul pubblico. Infatti con questa battuta Dario ha scritto una risata:

Copione di scena:
Quando il Segnor Padreterno Iddio u l'ha creato ol porco, u l'ha dit: "Bon, sperémo de no' avér combinàt 'na purscelàda."

Spesso succede che appunti cancellati dal testo nelle correzioni successive, a volte in scena, per un motivo o per l'altro, ritornino soprattutto nelle prove aperte dove, ancora preoccupati di ricordare capita che, ripescando nella memoria, si inserisca uno di quei passaggi che magari in quella forma funziona e allora, sentita la registrazione, a seconda dei casi viene tenuto. Ma anche quando si ha piena

padronanza del testo che diventa fluido e leggero, l'attore, a seconda del ritmo di quella serata può decidere di inserire un passaggio che magari in altre occasioni sembrava stonato. Come dice Dario: "Tutto serve". E' l'arte dell'improvvisazione basata sulla sapienza di tempi e ritmi, sull'abilità di incontro con il pubblico, sulla ricchezza del repertorio.

Quando io faccio il racconto e sono solo sul palcoscenico, al massimo posso avere un libro con un appoggialibri che mi permette di sfogliare, non ho bisogno di sfogliare, in verità lo sfogliare mi serve a compiere un gesto che poi si raccorda a un altro, oppure di silenzio, pause. Molte volte se c'è un incidente lo sostengo, per esempio non trovo, perdo la battuta, non mi ricordo il termine di qualche cosa, oppure c'è qualcuno che arriva in ritardo, uno sternuto, un gemito, una risata fuori tempo, il silenzio di uno, tutto, tutto mi serve per appoggio, guai a lasciare sfuggire il momento, nella narrazione[98].

Sempre, durante la prima fase di scrittura, per meglio focalizzare l'ordine di progressione del brano in questione, si sorvola su alcuni passaggi che nel corso delle letture successive, vengono lavorati per ulteriori sviluppi. Così per il passaggio a proposito del volo in paradiso del maiale alato avvinghiato alla sua femmina:

I versione - Sala di Cesenatico - 23 giugno 1996

"Andiamo di notte, non c'è il sole, arriviamo di spora e, quando saremo in paradiso, sarà uno spasso.". Così arrivano in Paradiso e si rovesciano, si sbragano dappertutto e si accorgono che ci sono dei frutti enormi, grandissimi, così grandi che si infilano dentro i frutti e si rovesciano, e poi dei fiori trasparenti, e anche lì si rovesciano e gridano.

Correzione successiva: 7 agosto 1996

"Beh, se è per paura del sole, basta che ci andiamo di notte." Detto fatto, i due vanno a prepararsi. Tanto per prendere forza, si buttano in una pozza di sterco grasso e poi, come cala il sole, via che abbrancati vanno volando per il cielo, puntando verso la luna. Sorpassata la luna, eccoli in paradiso! La femmina a malapena trattiene un urlo di meraviglia: "Guarda quelle albicocche, così grandi che si potrebbe star dentro spaparanzati a dormire! Quelle fragole-magiostre, saranno tre quintali l'una!". E così, come impazziti, si infilano dentro frutti giganti d'ogni razza, rotolandosi nella polpa a sguazzo e, ululando, fanno l'amore... e ridono a sganascio e gemono grugnendo in falsetto.

Dalla scaletta-appunto: 18 agosto 1997

Par de star in paradiso - De notte, con la rencórsa, se azzùppeno in la boàgna, per scarlegàre ben van en zima a una desiésa ràpeda... un prato enclinà rìpedo. Dopo la luna el paradiso. Crìo de meravégia. Parfùmo. Mùseca. Arbiciòcchi zigànti, fragole magiostre, pèrseghe cupole de cattedrale. Intorzegàdi ne la polpa 'me gatti enfoiàti.

[98]R.P., Napoli, 30 aprile 1997.

Copione di scena:

"Ma no gh'è besógna d'andàrghe col sole! Speciémo che ghe sia el tramonto, andarém con lo scuro, quando che gh'è note!"

"Ti ha un zervélo davéra! Ma come fasémo a ciapàr 'na rencórsa tanto da rampegàrse embrassàdi, lassù?"

"Basta far 'na zivolàda!"

"Come, "na zivolàda?"

"Prima se spargémo bélo ungi de grassa e de smerdàsso. Andémo, ecco, qua, végne, végne, végne, andémo sulla salìda longa che gh'è in su 'sta montagna, slassighémo giò per le valli, vai, vai, vai... Strìgneme! Vai, aténta che slargo le ali!" Puhaa! "Ieheee!"

I monta, i monta, i monta, cala una maravegiósa ùffia de vento che va e che tira e arriva in fondo, i salta la luna e arriva in Paradiso.

Come i sont in Paradiso, oh Deo, Deo, maravegióso! A gh'è la fémena che quasi desvégne, o gh'è dei frùcti!, a gh'è delle pérseghe!, delle ciréise!, grande grande... Oheu che grande! I par che i se pol starghe dentro in dói, imbrassài a sgorgonàr in de la polpa: "Varda quèlo, pare 'na cupola de catedràle, che meravégia!, andémo dentro!" Puhaa! I va dentro, se sròtola, se sprégna, i fa l'amore, i crìa.

Un analogo procedimento riguarda l'episodio della scoperta della loro presenza in paradiso da parte di Dio; e quello dell'intervento del sole nella cacciata dal paradiso. Fo sviluppa e sceneggia quei passaggi regalando al "porsèl, maiàl, puórco, quàrche volta ciamà anca vèrro" una femmina con la quale rotolarsi nel fango. Qui ogni volta, in scena, è inutile cercare di seguire il testo: in una esplosione di grammelot il corpo-voce dell'attore proietta direttamente l'immagine. Già nella scrittura di questo momento compaiono espressioni intraducibili, suoni ricchi di senso anche se non vere parole:

Ol stava tüto ol ziórno, inséma a la sóa fémena a rovesàrse, a sgorgonciàr inta la buàgna, nello smerdàsso, nello scòrco, nello scagàsso che ol faséva: ol se sprignàva, ol criàva, ol ciapàva dei srobodón, ol cantava e ol rideva. Faséva dei sgrogognà, nol soltanto ne' lo sòo de smerdàsso, ma anca in quèlo de tüti j artri anemàli, perché ol diséva: "Pü spüssa, più qualità!

Il maiale chiede di avere le ali e cerca di dare un motivo plausibile a questa sua richiesta nel diverbio col Creatore che gli rimprovera il suo insudiciare:

No, nol sarìa spantegàr boàgna, ma ol sarésse conzéme maravegiòso per ogne lògo... despàrgere sanetà e 'bondànzia per fiori, frutti e frumenti!" Il maiale conquista le ali anche se di cera: "Ecco, ol savéo... sempre de contro a noàltre fémene! Me l'avéan dit che ti, Deo, ti era un po' mesògeno!

Così la femmina potrà volare solo legata al suo maschio in un abbraccio d'amore come spiega il Padreterno:

Faghe mente! Mi t'ho fàito apòsta un pindorlón tüto sbìrolo come un cavabusción... ti t'ambràssi la tua fémena e te lo ghe sfrìssi profùndo, te la strìsi de fròca de amòr e te poi andàr volando anca senza man! Nol te la devi tegnìre!

A questo punto, in fase di scrittura lo scambio di battute subisce diverse modifiche come si evince dal seguente prospetto:

Da dattiloscritto con correzioni a penna I stesura - 23 giugno 1996

"Fai una cosa: abbracciatela e portatela intorno che con il sesso attorcigliato come un cavabuscione, te la potrai tenere ferma mentre ti diverti a sguazzo. Più di così! E guai se vai a raccontare che è una mia trovata" E di colpo... FROOM... il sesso del porco si attorciglia e la sua femmina, la scrofa, applaude, ride e grugnisce...

Da dattiloscritto con correzioni a penna 31 luglio 1996

"Fai una cosa, se vuoi portartela in aria, intorcìnatela addosso, sfilzàta con quel tuo bindurlóne a torciglione che a posta te l'ho combinato a "cavabusción", fatti tutte le maialate allo scarampàsso che ti pare!"

"Certo, vai giù un po' pesante! - fa il maiale - Non sono proprio discorsi da Dio!"

"Vacci piano... stai a vedere che adesso mi devo far tenere una lezione di bel linguaggio da un porco!" Ad ogni modo, quel che è detto è detto, avrai le tue ali". E... ZAAM... il Padreterno spalanca le braccia e, miracolo, al porco spuntano due grandi ali maestose.

Da dattiloscritto con correzioni a penna 9 agosto 1996 -versione padana con modifica-

"Basta! Pitòsto, se proprio ti vol menàr per l'àire 'sta toa fémena, entorzìnala tüta adòso a ti infilzàda con quel to' bindorlòn, che a posta te ghe l'ho combina' cossì sbìrulo a cavabusción. Gòdete tüte le majalàte che te pasa per 'sto zervél smorbiòso.

"Sarésse la ùltema condisión?" - "Sì, la ùltema! Quel che l'è dìcto è dìcto. Ti gh'avrà le tue ali!". E... PATATRAM... el Segnór Deo sparànca li bràzzi e... miracolo!, al puórco ghe spónta doi ali tereménde de maistà.

Da registrazione della I prova aperta -Teatro Massari- 21 agosto 1996

"Mi penso che te podi imbrassàrla grazie al fatto che mi t'ho fatto il pindorlòn tutto sperenghengià, tu te la infrìchi e te poi andàr anca senza mani!"

"Segnor e po' tu dìse che son porsèlo mi?!"

"Fermo adèso, sta lì che fàgo el miraculaménto"...

Il suggerimento ai maiali dell'aggancio e il miracolo delle ali, sono due momenti diversi da non accavallare, c'è bisogno di una "battuta di passaggio" che Fo appunta in fase di scrittura e formalizza in scena. Il copione stesso sarà composto dopo un primo giro di prove aperte:

Copione:

"[...] No' te la devi tegnìre!"

"Grazie Deo! Nol gh'avéo pensàito!"

"Bon, adèso pónete en genógio che fago 'sto meracolo meravegiòso!"

Provate le ali e i voli insieme in un vortice di urla gioiose in falsetto, più tardi, nonostante la promessa a Dio, i due porcelli in volo cedono alla tentazione e di notte, con una grande rincorsa dalla montagna, volano verso il Paradiso:

Deo, maravegióso! A gh'è la fémena che quasi desvégne, o gh'è dei frùcti!, a gh'è delle pérseghe!, delle cirèise!, grande, grande... Oheu che grande! I par che i se pol stàrghe dentro in dói, imbrassài a sgorgognàr in de la polpa" Il loro tanfo li tradisce e prima i santi, poi Dio in persona, vengono scoperti: "Alàrme, alàrme! Santi e beati, catéme el porsélo e la sòa fémena! Chi de voi altri santi riussirà a catàrli, ghe fàgo un cerción d'aurèola come 'na cupola! Via!" [...] Tüti i córe, i vanno! Par de essere a la caccia al cervo!

Scappando prima che spunti il sole, i due maiali si credono salvi, invece spunta il Signore che ordina al sole di sorgere:

No, non vale padre! Non è ne le regole, l'è contro la natura... l'equilibrio del creato! - Son mi l'equilibrio del creato! Mi fàgo le regole, e fàgo spuntare il sole come e quando me pare!

Sciolte le ali dal sole i maiali in picchiata stanno per schiantarsi al suolo e la loro caduta è un lamento che si trasforma in lungo sibilo fino a quando:

"Meravégia de tutte le meravégie" finiscono in una pozza di fango che diviene un concerto ritmico di schizzi e sguazzi infinito giocando sul respiro della risata del pubblico. Alla fine, riemerge il maiale che piange le sue ali, la scrofa lo tira a sé nel fango e lo consola:

Vegne, bel porcón! Vegne co' mi embrassàto e conténtcss, che ognùn gh'ha 'l suo Paradiso!.

Già nella scrittura e nelle successive letture, nel cronometrare il tempo di durata di un brano, si segnano le risate (come sono chiamati quei passaggi di testo in cui si prevede l'intervento di risate o applausi che dilatano il tempo di durata). Andando a verificare sul pubblico, la previsione fatta a volte ha bisogno di ritocchi a seconda del ritmo e del livello di intesa tra palco e platea. Allora, per una risata che arriva in ritardo, "o perché non è scritta giusta, o perché la si è porta male, o perché il pubblico è più lento", l'attore lavora alla "pesca della risata" con un "ritorno di battuta". A tal proposito si osservi la variazione subita dal passaggio in cui Dio mortifica il maiale per il suo continuo sguazzare nello sterco:

Dattiloscritto del 9 agosto 1996:

E de tal boàsso, che el Segnór un ziórno da la sua altura i punta e ghe crìa: "Maiàl, ma ti si proprio un puórco! [...]

Ma Segnór lu Padreterno... - sgrógna mortefecàt ol maiàl - Te set stàito proprio ti che ne gh'ha creàt con 'sto sfìsio gaudurióso de sguasàr in la fanga de scagàsso".

"Sì, ma vuiàltri lo fet sànsa creànsa, ghe déit deréntro proprio come anemàl-bestià! Ad ogne manèra, se ve piàse cussì, so' sbìgoli vostri".

Da manoscritto per scaletta-promemoria:

-Padreterno: maiale te set proprio un porco - sèit la zoza de la zoza del creato.

-Ti mismo te ghe ha creato con sto sfìsio gaudurióso de proàr plazére in lo star a enfrocàrse deréntro lo smerdàsso.

-Ma l'è una folìa: vün ol sta deréntro la merda fino al còlo... ma ridere anco de gusto me pare esageràt!

Copione di scena (stilato dopo le prime prove aperte, con il pubblico, che hanno suggerito nuove battute)

(Mima il Padreterno che s'affaccia indignato dalle nubi) "Ohi!, se gh'è? Ehi, porsélo! Ma te sèit proprio un puórco! [...]" - "Ma Segnór Padreterno... - sgrógna mortefecàt ol maiàl - te sèit stàito pròpri ti che me gh'ha creàt con 'sto sfìsio gaudurióso de sguasàr in la fanga de scagàsso. Noàltri no' ghe pensava mìga!" [risata]

"D'acòrdo, ma ti ol te sèit esageràt! Te ghe va dentro sànsa creànsa e co' gran sollazzo in 'sta boàgna e a fàrghe l'amor. Ma dico, te set già inta la merda...state bon! No! Ti te va a cantàr L'Excèlsis gloria a Deo! [risata] Va ben... ad ogne manèra, se te va ben e sèit cuntènto de 'sta condesión, stàghe pure tranquìlo!!

Il "ritorno di battuta" aggiunto al Padreterno durante la rappresentazione, nella tappa successiva viene anticipato dalla risata e, proprio sulla risata Dario continua la battuta seguendo il respiro del pubblico. Quando invece l'attore avverte che ostinarsi a chiudere una battuta blocca la risata perdendo la sintonia di ritmo e respiro con il pubblico, allora la tronca. E' questo il caso della battuta finale del pezzo del maiale in cui, come spesso capita, Dario nella fase di scrittura si era lasciato andare a un'immagine poetica in più mettendo insieme due battute che potevano essere lette come due finali, bisognava scegliere e Dario ha fatto scegliere al pubblico:

Dattiloscritto del 9 agosto 1996:

"No' sta' a far laménto, cojón - la fémena lo ambràssa fino a tiràrlo deréntro a la spüsénta - Végni chi-lòga a srotolàrte co' mi! Ognùn gh'ha el so' paradìs che se mèreta e ghe piàse. Ogne tanfo pol èsser ün gran parfüm.

Da manoscritto per scaletta-promemoria:

- La fémena lo tira deréntro: "Végne chi a rotolàrte con mi, bel porselón.
Ognùn g'ha el so' paradiso che se mèreta e ghe piàse.
Anca la spüssa g'ha ün suo profumo.

Meravégia de tutte le meravégie, i va a sbàtere... a infrongàrse dentro un gran mastelón impiegnìo de boàgna, de spòrcoro, de scargàsso... Pruuahaaa! Pruumm! Tüti li sprüzzi de lo smèrdo so' sparà in alto, nel ziélo. Ol Padreterno che se spórge a controlà el posèlo ch'ol bórla giò, de bòto se scansa... che per puòco no' s'è sgorgognàa!
E pruuhaamm! Prooff... Puhaa... Sciaffrrr... Vuuaa... Plopioplo... Plo...Glo... Glogliogloff!
Ol porsélo sorte dal mastelóna: glogliogio... A gh'ha tüto ol naso schisciàdo coi do' bögi, che ghe resta per l'eterno, schiscià per puniziùn de quel volo... proprio come adéso.
Piàgne, piàgne el porsélo: "Deo!, che pünisiun teremènda che te m'gh'hait dàito! Le mie ale maravegiòse! Verra mèa... no' anderò gimài plu in Paradisooo!".
La fémena ol càta e ol tira derentro nello smerdàsso: "Vegne, bel porcón! Vegne co' mi embrassàto e conténtess, che ognùn gh'ha 'l suo Paradiso!".



Copione di scena:
La fémena ol càta e ol tira deréntro nello smerdàsso: "Végne, bel porcón! Végne co' mi embrassàto e conténtess, che ognùn gh'ha 'l suo Paradiso!".

Dopo aver lavorato alla stesura dialettale "pavana" del Maiale, su suggerimento di Franca, Dario passa a trasferirlo in dialetto centro-meridionale. Stefano Benni, amico di famiglia col quale si incontrano spesso, ascoltando la prima parte tradotta del testo, riferendosi alla forma foiana del dialetto, ha trovato quel linguaggio molto aulico e elegante e poi ha aggiunto: "Sarà bellissimo quando a questo aggiungerai la ricca e colorata ricerca di suoni, versi e rumori maialeschi". Infatti, nella rappresentazione, il testo si arricchisce sempre di più, tutto diventa tridimensionale e di volta in volta, ascoltando le registrazioni, si trascrivono intere parti di recitato che vanno a sostituire la scrittura precedente.

Questa continua tensione all'improvvisazione, allo studio sul pubblico non tralasciando nulla, questa sensazione che tutto si stia costruendo lì in quel momento insieme agli spettatori, conferisce al teatro di Dario Fo e Franca Rame un carattere di vibrante vitalità. Per loro, i cui spettacoli rivivono sempre la situazione contingente, la circostanza e soprattutto riflettono ogni volta il pubblico che hanno di fronte, l'improvvisazione diventa una normale condizione legata allo stare in scena. Per cui può capitare di improvvisare a volte anche solo per provare un diverso passaggio di testo sempre a seconda dell'attenzione del pubblico che si preoccupano immediatamente di conoscere attraverso i loro prologhi di ingresso. Con le prime "prove aperte" si dà il via ad una nuova fase di messa a punto del testo con il confronto sul pubblico[99]. Dario Fo comincia a misurare sul pubblico il linguaggio dei dialetti, a provare, sperimentare altre soluzioni, si convince così a sintetizzare un passaggio, a tagliare un intero pezzo. Sulle reazioni del pubblico imposta i ritmi. Anche direttamente in scena, Dario, come Franca, prova ad aprire

[99]"La sintesi più grande ce l'hai sul pubblico, è il pubblico che ti dà lo stop. [...] È il tuo direttore generale e se tu stai ad ascoltare bene impari la sintesi fino in fondo" Fo in R. Balsimelli-L. Negri, 1982, [I] p.69.

nuovi passaggi che al momento stesso chiude se si accorge che non funzionano con un: "ma questa è un'altra storia - oppure - ma non parliamo di questo adesso". Nello stesso tempo, lui, come un bravo maestro d'orchestra, dirige a sua volta il pubblico e allora, ora lo fa esplodere nelle risate, ora lo frena in momenti di riflessione, lo sospende durante la creazione di immagini dal grande ritmo poetico, o ancora è subito pronto a provocarlo qualora lo avvertisse troppo lento o troppo duro:

Dal prologo al Teatro Piccolo di Forlì, 31 agosto 1996:

Si tratta di una prova aperta, però vi assicuro che fossi in voi, sia per il palcoscenico che per la platea, sarei più contento di questa situazione che non di uno spettacolo già collaudato, a posto. Stasera succederanno delle cose veramente incredibili, andremo a soggetto, inventeremo, dovremo risolvere delle situazioni. Io sono stato un pochettino crudele con Franca, addirittura le ho procurato un testo nel pomeriggio, da studiare; lo leggerà per metà o per intiero. Altre cose verranno rabberciate al volo. Ad ogni modo sta proprio qui il divertimento, credo che gli spettacoli bloccati, messi in vasellina e ingessati, non siano così emozionanti, almeno per quanto mi riguarda. Noi siamo eccitati da questo lavoro, spero di comunicare anche a voi con Franca questa vibrazione. Lo sentirò alle prime battute. (*Osserva il pubblico*) Dunque, non fate questi silenzi, mi fate paura, già siete nella condizione dei giudici, distendetevi, aperti e liberi[100].

Franca, dalle quinte, segue lo svolgersi dell'azione in scena e, come se ascoltasse un canto, seguendo il ritmo, batte il tempo col piede e, quando avverte una stonatura non si frena dal farglielo notare: "troppo lungo, stringi!" oppure con dei secchi colpi di tosse. Non si frena neanche nelle lodi tra un pezzo e l'altro. Spesso capita che di questi dialoghi con le quinte venga reso partecipe anche il pubblico e allora come a Forlì, Dario, raccolto il complimento di Franca dice: "E' Franca, mi ha detto bravo![101]" così come anche i problemi tecnici, quando capitano sono svelati, anche risolti, ma non celati. E' proprio forse questo modo di vivere lo spazio e il rapporto palcoscenico platea che crea quella complicità tra i due piani elevata al massimo al momento della rappresentazione.

La ricchezza di immagini e la dinamicità delle situazioni, amplificate dal ritmo dell'impasto linguistico, rendono grande l'efficacia teatrale di questo brano. La

[100] R.P.S. Teatro Piccolo di Forlì, 31 agosto 1996.
[101] *Ibidem.*

struttura drammaturgica del testo, prendendo spunto dall'antica tradizione popolare dei discorsi degli animali, lo fa uscire dallo schema di reinterpretazione del classico episodio biblico. Qui Fo associa il discorso su un Dio confusionario, e tanto più "umano" per questo, a una storia all'insegna della trasgressione che vede non solo un maiale intraprendente ma anche lo stesso Dio che con rabbia e prepotenza cancella i propri errori.

La scelta di un dialetto può dipendere dal tema da trattare, dall'esigenza di un determinato ritmo, dal contesto dello spettacolo stesso. Il brano del maiale, scritto in tutte e due le aree dialettali, non considerando la scrittura italiana che è solo l'impronta dell'idea, viene interpretato in "pavano".

Ogni brano è introdotto da un prologo, sempre italiano, mai scritto se non dopo le prime "prove aperte". Il prologo riassume la vicenda e presenta la forma dialettale usata e subito si apre in un gioco di complicità con il pubblico lodandolo per la prontezza di riflessi che dimostrerà alle prime battute: "Capirete tutto", riconoscendo le forme dialettali più lontane dal luogo dove avviene lo spettacolo: "A volte dirò cose che non capisco neanche io, le parole sortono da sole fluide, logiche. Sarete voi a spiegarmelo. E' la magia del teatro". Il dialetto usato è in ogni caso ricco di giochi linguistici onomatopeici arbitrari, per cui, spesso, misurando anche l'attenzione del pubblico, l'artista si concede tratti di grammelot esilaranti in cui del dialetto rimangono solo suoni, cadenze e alcune parole chiare che orientano il senso del discorso per una:

> dimensione glottologica teatrale in cui i suoni, i tempi [...] servono a determinare un ritmo, un andamento, sono suoni onomatopeici che servono ad indicare una situazione, un clima, una dimensione anche cromatica[102].
>
> Io adopero il dialetto perché è nella tradizione popolare e funziona benissimo come mezzo di espressione[103].

---

[102]R.P.S. *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, 22 gennaio 1993, Teatro Bellini, Napoli.
[103]Fo, Sala di Cesenatico, in R.P, 16 ottobre 1996.

Nelle prime prove aperte, *La presunzione del maiale* è posto come secondo brano della serata dopo quello di Franca su "i baccelli". Più avanti, i brani si invertiranno in modo che, riducendo l'introduzione-prologo eseguito da Dario, risultato troppo lungo nel primo confronto in pubblico, si lega direttamente alla storia del maiale mentre i baccelli vengono invece assemblati al monologo di Eva e quindi presentati come secondo brano. Il rodaggio è cominciato. Si dà qui di seguito lo schema della torunée di prove aperte al pubblico nei teatri dell'Emilia Romagna, con l'indicazione delle scalette:

1. Teatro Massari (S. Giovanni in Marignano) 21 agosto 1996
- Introduzione
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
- Il porco con le ali
- Adamo ed Eva
- Caino e Abele

Intervallo
- La Madonna incontra le Marie
- Il primo miracolo di Gesù bambino

2. Teatro Massari (S. Giovanni in Marignano) 22 agosto 1996 / Teatro all'aperto (Cesenatico) 27 agosto 1996.
- Introduzione
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
- Il porco con le ali
- Adamo ed Eva
- I Cappelli e i Berretti

Intervallo
- Il primo miracolo di Gesù bambino
- La Madonna incontra le Marie

3. Teatro Comunale (Cervia) 29 agosto 1996
- Introduzione
- Il porco con le ali
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
- Adamo ed Eva
- Il matto sotto la croce

Intervallo
- Il primo miracolo di Gesù bambino
- La Madonna incontra le Marie

4. Teatro Piccolo (Forlì) 31 agosto - 1 settembre 1996

- Introduzione
- Il porco con le ali
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
- Adamo ed Eva

- La strage degli innocenti (o La matta)
Intervallo
- Il primo miracolo di Gesù bambino
- La Madonna incontra le Marie
(N.B.: La seconda sera è saltato l'ultimo pezzo per un'indisposizione di Franca Rame)

5. Teatro degli Dei (Riccione) 3 settembre 1996

- Introduzione
- Il porco con le ali
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
- Adamo ed Eva
- La strage degli innocenti (o La matta)
Intervallo
- Il primo miracolo di Gesù bambino
(N.B.: per un'indisposizione di Dario Fo, il pezzo si interrompe e Franca Rame chiude lo spettacolo con un brano dallo spettacolo *Sesso...*)

6. Teatro di Bagnacavallo 5-6ottobre 1996
- Introduzione
- Il porco con le ali
- La cantata dei pastori
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi e Adamo ed Eva
Intervallo
- La strage degli innocenti
- Lo stercorario
- Maria alla croce
(N.B.: D'ora in poi Adamo ed Eva scompare dal titolo e rimane nella composizione del testo assemblato)

7. Teatro Nuovo (Ferrara) 13 ottobre 1996
(N.B.: proiezioni dei dipinti di Dario)
- Introduzione
- Il porco con le ali
- La cantata dei pastori
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
Intervallo
- La strage degli innocenti
- Lo stercorario
- Maria alla croce

8. Teatro Masini (Faenza) 15 ottobre 1996
(N.B.: proiezioni dei dipinti di Dario)
- Introduzione
- Il porco con le ali
- La cantata dei pastori
- I dói entorçegàti amorosi nei baccelli come fasòi
Intervallo
- La strage degli innocenti
- Lo stercorario
- Maria alla croce

Come appare evidente dallo schema, lo spettacolo si va progressivamente trasformando e definendo nella scaletta in base alle diverse reazioni del pubblico. Pertanto il copione viene realizzato solo dopo queste prime prove aperte.

7. Indagini di repertorio

Insieme in veranda, Franca e Dario si dividono i brani in modo da alternarsi in scena. Si cerca di fare un elenco di brani per *La Bibbia dei villani*, che è il nuovo titolo dello spettacolo. Si passa in rassegna anche tutto il repertorio del *Mistero buffo* e di altri loro testi legati al discorso Bibbia che da lungo tempo non hanno più rappresentato, per cui l'ordine di scaletta varia giorno per giorno. Franca ha rielaborato un testo tratto da *Ci ragiono e Canto*: *I Cappelli e i Berretti*, poi "tradotto" con Dario in dialetto centro-meridionale. La storia vede nobili e villani sfidarsi in una gara, proposta dal Padreterno, per conquistare ricchezze e diritto di comando in modo da mettere fine ai continui scontri tra le due fazioni. Vengono scelti anche testi mai rappresentati come *La cantata dei pastori* a cui Dario e Franca avevano lavorato ai tempi del laboratorio su Arlecchino nel 1985[104].

Continuando la sua indagine di brani mai rappresentati Dario riprende la favola de "Lo stercorario" recitata soprattutto in grammelot:

> Nasce da una favola di Esopo che più tardi si ritrova sviluppata nel Medioevo con l'inserto di un personaggio inatteso: Gesù. Gesù addirittura dialoga con lo stercorario[105].

Questa favola, come tante altre di Esopo, è stata spesso usata da Fo nelle sue lezioni di teatro ora come spunto per esercizi di scrittura drammaturgica, ora per esercizi sull'uso teatrale dei dialetti nella sintesi di parola e gesto[106].

---

[104]Il lavoro sulle prove per la cantata dei pastori è visionabile in due VHS del 17 e 18 settembre 1985 presso la videoteca del C.T.A.

[105]R.P.S., prologo al brano, 6 ottobre 1996, Teatro di Bagnacavallo.

[106]Così come le lezioni a cui ho assistito all'Accademia Paolo Grassi e come ho potuto constatare nelle video registrazioni dei seminari di Fo tenuti al Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza".

Alternate a queste favole antiche che rileggono la *Bibbia dei villani*, si passa ai brani tratti dalle prime rappresentazioni del *Mistero buffo*. Qui, grande è l'emozione nel rivedere quelle situazioni e quei personaggi che, oltre alla forza del testo, godono di un'interpretazione magistralmente intensa quanto leggera dei due attori oramai maestri della scena. In un solo gesto, in un solo passaggio di tono, Franca e Dario conducono il pubblico dal riso alla commozione. Il grido, la disperazione, il sopruso, la violenza, la dolcezza, l'ironia, il sarcasmo, di quei brani passa attraverso il loro corpo-voce in scena la cui presenza associata a quei testi ne incarna la storia. Quasi a voler ringraziare il pubblico usato come "cavia" per le prove di brani mai rappresentati, i due maestri regalano queste loro citazioni e allora sembra che anche i silenzi e gli applausi e le risate assumino un valore diverso, è un "grazie" non un "bravi", come coscienti di ritrovarsi dinanzi alla preziosità dell' evento che mette insieme brani mai interpretati prima, e per di più in via di composizione, e brani non più interpretati da tempo e a volte riscritti in un dialetto diverso dalla versione originale. Nati in epoche diverse, da riferimenti diversi, quei testi si combinano insieme ridefinendosi a vicenda ogni volta.

In una delle prime versioni della presentazione del lavoro si legge: "Non si tratta di un assemblaggio iniziato l'altro ieri di fabulazzi o cónte sul Vecchio o Nuovo Testamento. Si può dire che è ormai una vita che raccogliamo testimonianze, soprattutto di tradizione orale, su questo argomento[107]". Nonostante la ricchezza del loro repertorio Dario e Franca si sono inoltrati in una nuova ricerca, lettura e studio per rielaborare, sempre con lo stesso entusiasmo, un nuovo spettacolo con l'intento di conoscere per informare: "Questa sera ascolterete anche testi inediti, mai rappresentati su un palcoscenico, giullarate sacre e oscene come è tradizione delle cónte del sacro popolare[108]". Questi due passaggi tratti dalla prima versione dell'introduzione, verranno tagliati in quella definitiva in cui

[107]Fo: Presentazione dello spettacolo, dattiloscritto, 16 agosto 1996, Sala di Cesenatico.
[108]*Ibidem*.

invece Dario si impegna a una maggiore drammatizzazione del perché, del come e del cosa li spinga di nuovo a indagare sulle bibbie e allora fa parlare anche il Dio immenso dei villani, che ogni tanto si affaccia dalle nubi e mira e rimira il suo creato, in una esilarante citazione dal poer nano *Caino e Abele*, in versione italiana perché presentata a mo' di prologo:

> trac! *(Mima Dio che si affaccia dalle nubi)* "Oh che bell'universo che ho messo in piedi! Guarda che capolavoro quell'animale! E quell'altro? Il cavallo! Che bello il cavallo! Oehu che bello!... Questo con quel nasone cos'è? Con quel nasone? Il mammut? Che schifo! Ai primi freddi, lo gelo! Quest'altro chi è? Il cammello? Con quella gobba? In Africa ti butto!"[109].

I copioni sono due: quello dattiloscritto di Franca, su cui lei appunta varianti e partitura ritmica; quello di Dario che è composto da grossi fogli colorati su cui parole chiave, a volte intere frasi, accompagnano i dipinti. Se un passaggio è poco chiaro, allora rilegge la sequenza stampata e riordina i dipinti. Per i brani tratti dal loro repertorio, solo *I Cappelli e i Berretti* hanno anche la progressione in dipinti. Dalle miniature della Bibbia, Dario ricava alcune immagini adatte ad illustrare la storia di quella grande sfida tra nobili e villani. Ogni suo ripasso a soggetto della storia viene registrata per riascoltarla. Alla fine, per il debutto alla prima prova aperta, sostituisce il pezzo con il *poer nano Caino e Abele* perché, dice, l'altra non è stata sufficientemente provata. *I Cappelli e i Berretti* verrà interpretato solo nella seconda e terza prova aperta, poi sarà sostituito perché diversamente da tutti gli altri, questo non appare molto fluido, non riesce a coinvolgere la platea perché troppo ancorato a un orizzonte ideologico ormai datato. Dopo la grande sfida tra le due bande e la vittoria rubata dai Cappelli, Dio dall'alto sentenzia:

> E lu Patretèrno scòte lo so' crapóne: "Berretti, ci avìte raggióne, 'sti cappiélli son' malandrìni assàje, e spergiùri enfàmi. Ensómma so' 'na razza màssema de li traditori. Ma vùje site per davvero li campioni degli allocchi, becchi, ciùcci e anco 'nu poco curnutiélli! Ma possìbbile che basta 'na làcrima e 'nu laménto che sùbbito vùje ve appecuràte dentro al sentimento? E ve deve da servì esta lezione a ensegnàrve en assoluto che fidàrse su la parola de prèviti, generali, avvocati e mercatàri è proprio da coglioni da schiattare!"[110].

---

[109]Fo, 1996, [I], I ed., p. 4.
[110]*I Cappelli e i Berretti*, dialetto centro-meridionale, dattiloscritto.

Negli anni '70 era interpretato dal cantastorie siciliano Ciccio Busacca in *Ci ragiono e canto*. Dario, nel suo dialetto centro meridionale, cerca di lavorarci su con delle trovate che diano più respiro, più azione, movimento e colore. Allora si sofferma sull'ingresso dei personaggi delle due opposte fazioni e ne descrive abiti e mestieri. Durante le passeggiate, lui continua a raccontare questa storia e anche nelle interviste telefoniche approfitta per un ripasso cambiando ancora la costruzione di alcune battute. Organizzato il suo coloratissimo copione, in scena con questo brano, avendo io seguito tutti i passaggi di costruzione del testo, mi chiede di fare da suggeritore se dovessero sfuggirgli delle parole chiave. Mario, al mio fianco nelle quinte, mi fa notare che il suggerimento deve tener conto dei tempi comici dell'attore, seguirli e mai interromperli; entrando in questa sintonia sarà più facile capire quando il suggerimento è opportuno. Infatti a volte, Dario non ricorda una parola e allora la inventa immediatamente conservando lo stesso suono e lo stesso ritmo che danno senso allo "sfarfugliamento" e tutto continua fluido senza bisogno di alcun suggerimento.

Questa "sintonia" sui tempi comici è tanto più vera e importante nei loro monologhi in quanto sia Franca sia Dario, lì sul pubblico, di sera in sera, anche senza previsione, possono avvertire l'esigenza di cambiare un passaggio, di tagliare una battuta: i "tempi comici" rispetto al testo scritto, diventano fondamentali. Oltre alla totale reinvenzione di una parola, a volte, grazie a come la battuta viene porta, nonostante il capovolgimento di una frase, il senso rimane chiaro: una sera l'espressione "chi no' fadìga no' magna" è stata trasformata in "chì no' fadìga no' lavora" eppure lì tra le quinte ho dovuto ripetermelo per due volte prima di capire che qualcosa era cambiato, la parola era cambiata ma, proiettata l'intenzione, il suono e il senso producevano lo stesso effetto sul pubblico. In quel suo modo di raccontare, dove parole e gesto trasformano il senso e il significato del discorso in un concerto di suoni e volumi, chiamare in causa la filologia delle parole e delle

espressioni può servire a dimostrare quanto il corpo-voce dell'attore in scena sia in grado di renderle "libere".

8. Scene di prova: il teatro e il suo spazio

Fondamentale per Fo è pensare allo spazio fisico in cui realizzerà il lavoro: "Quando scrivo una commedia, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio dove si rappresenta, dove si trovano gli attori, dove si trova il pubblico". Quando i funzionari incaricati dall'organizzazione del Festival Benevento Città Spettacolo vengono a mostrargli la piantina e le foto del Teatro Romano di Benevento dove debutterà lo spettacolo, la prima osservazione di Dario riguarda la disposizione del pubblico. Gli comunicano che per la presenza della banda musicale della polizia, il pubblico in platea sarà a una distanza di dodici metri dal palco. "In queste condizioni è impossibile fare lo spettacolo", replica Fo:

"Quando c'è una progressione, per cui hai il pubblico vicino che poi si estende anche per chilometri, allora anche quello dell'ultima fila si sente vicino a te, risente dell'onda e partecipa. Ma quando tra te e il pubblico c'è il baratro, è impossibile, non difficile ma impossibile, realizzare il contatto. A chi parli? E poi ti vedono piccolo, lontano. A questo punto allora fai il cinema, con le proiezioni grandi! Anzi ti dico di più: ci sarà bisogno di due strutture a gradinate laterali anche nel palco per un massimo di ottanta posti da destinare ai giovani, e bisogna sistemare le personalità in modo sparso in platea, non raggruppati, altrimenti si crea un muro"[111].

Anche nelle prove aperte avviate nei teatri che lo ospitano nei paesi vicini alla sua casa di Cesenatico, Fo affronta il problema della organizzazione degli spazi e

[111] Lo spettacolo del 6 ottobre ad apertura del festival, sarà tenuto al Palazzetto dello sport di Benevento, per colpa della pioggia. Dopo il saluto della fanfara della polizia, Dario Fo farà accomodare il pubblico dei giovani davanti alle prime file delle autorità e anche sul palco.

della ricerca degli oggetti materiali della scena. Oggi Dario e Franca hanno bisogno di un leggio in scena per i grossi fogli. Vanno a comprare un cavalletto che possa fare da leggio, nessuno è adatto e comprano invece scaffali, di legno, sedia per computer, mensole di legno. Dario, ormai amico e cliente di tutti i falegnami della zona, fa costruire il leggio su misura, poi a casa lo spennella con vernice colorata protettiva. Ogni partenza per una delle tappe è sempre una grande avventura. Si riempie la borsa con asciugamani, una maglia per Dario, l'abito per Franca, medicine, acqua, frutta o uno stuzzichino rovistando tra il frigo e il cesto del pane. Nella cartella si infilano il copione stampato su fogli grandi per Franca e quello per Dario con tutta la serie di disegni, mai dimenticare penne colorate e pennarelli con cui si continuano a correggere e ritoccare i rispettivi copioni. Da non dimenticare la cassetta con i microfoni, se non li ha portati Lino. La borsetta per il trucco di Franca con il piccolo specchio rotondo girevole; il leggio e, per alcune tappe, quando Dario ha interpretato *Il matto sotto la croce*, c'era da portare, se non c'era al teatro, una piccola panca.

Prendiamo posto in auto e si verifica se tutto sia stato caricato, se non è già stata portata in teatro bisogna caricare anche la sdraio usata soprattutto da Dario nella pausa dell'intervallo. Franca anche se non va dalla parrucchiera fa benissimo da sola o con Marina che, tra una verifica al contratto e le varie faccende amministrative da discutere con lei, l'aiuta a montare i rolloni e a coprirli, Franca calza infine uno dei suoi foulard di seta dai colori, pastello. In auto, discussa la strada da fare, perché ogni volta ce n'è più di una, Franca ha sempre qualcuno a cui telefonare dopo di che, per qualche minuto si sente solo il rombo dell'auto. Franca e Dario sembrano assorti a riordinare i pensieri, poi ancora a decidere sull'ordine della scaletta dei brani. Si cambia discorso e allora si raccontano aneddoti e si ripescano canzoni sempre del loro repertorio: *Da po' che Deo savéa* e *Ho visto un re*, utilizzate durante lo spettacolo, rimbombano ormai nella mente; la canzone de *La morosa alla fonte* va per la maggiore, ma Franca si scioglie quando comincia a

cantare la canzone di Gino Paoli *Il cielo in una stanza*, rimproverando se qualcuno la "tira" troppo dilatando i tempi.

Si arriva al teatro sempre due ore prima e allora si sistema tutto nei camerini. La scena in queste prove aperte è nuda con solo un fondale nero e il leggio e a volte la panca. Al Teatro Comunale di Cervia Dario ha chiesto a Lino di montare anche il fondale cosiddetto "del Paradiso". Si tratta di un fondale, tutto dipinto da Dario, che rappresenta uno scenario selvaggio con animali di ogni specie usato appunto come paradiso nello spettacolo di Franca *Diario di Eva*. Dario ha seguito il montaggio e si è accorto di alcune scollature della pittura così è corso ai ripari con noi tutti pronti ad aiutarlo. Marina e io con scala, colori, pennelli e tavolozze improvvisate, siamo state ingaggiate da Dario e insieme, sotto i suoi consigli, ordini e suggerimenti, abbiamo ritoccato il fondale. Dario sembrava per l'occasione un maestro d'arte e allora ci spiegava come comporre i colori, quali colori era meglio accostare per ridipingere un punto, come spennellare.

I teatri in cui si svolgono le prove aperte sono tutti di vecchia conoscenza e ogni arrivo è una festa. Franca e Dario verificano lo spazio del palco, delle quinte, e della platea e, quando è possibile, Dario preferisce avere il pubblico sul palco. Si sistemano acqua, bicchieri e due sedie in quinta. Il leggio viene posizionato a seconda della luce e si può così ordinare la sequenza del copione-disegni. Dario, verificate le luci con i puntamenti e l'impianto di fonica, le musiche con i rispettivi tempi di ingressi e uscite e la prova microfoni, esce per prendere un caffè cominciando a incrociare qualche spettatore e inevitabilmente qualche giornalista e con una sua firma su un foglio di carta, regala uno, due ingressi a chi ancora non lo ha. Franca di solito rimane in teatro a prendere il caffè, a incontrare nuovi e vecchi amici. Un po' prima dell'ingresso del pubblico Franca e Dario ritornano ognuno al proprio copione per un aggiusto, per un ripasso: lei sfoglia, lui colora, disegna e appunta parole da non dimenticare. Arrivano informazioni sul tipo di pubblico: personalità locali, amici, abbonati, giovani, studenti, affezionati. Il pubblico entra,

si sistema. Dario dalle quinte li osserva e scambia qualche battuta con chi è già lì sul palco. Arriva Lino per la consegna dei microfoni. Franca, pronta, elegante, spenta la sigaretta, si avvia in quinta. Dario fa un cenno e parte la musica d'inizio, dopo qualche giro entra tra gli applausi, intanto dalle quinte, Franca osserva e comincia a studiare il pubblico.

A volte un taglio può coinvolgere anche un intero monologo e allora, in sostituzione de *I Cappelli e i Berretti*, al Teatro Comunale di Cervia Dario, con lo sgabello in scena, interpreta la passione laica de *Il matto sotto la croce* introdotto con un prologo in cui riassume l'incontro del matto ora con Gesù, ora con la morte nella locanda, tratto da un altro pezzo di repertorio, la passione laica de *Il matto e la morte*. Per il resto il brano viene centrato tutto sul dialogo del matto con Gesù in croce. Questi brani di repertorio, Franca e Dario li hanno rivisti nella scrittura tagliando, assemblando e riscrivendo. Dario studia il brano detto "del matto" ascoltando la registrazione in audio fatta al Teatro Tenda nel maggio 1976 e soprattutto osservando la videoregistrazione della Rai alla Palazzina Liberty nel novembre 1977 che preferisce avere su audiocassetta per continuare ad ascoltarla anche in auto o a passeggio e comincia così a lavorare alle modifiche mentalmente, come per *La strage degli innocenti*. Qui Dario nel prologo spiega la tradizione legata ai "battuti", i flagellanti di cui presenta il canto:

> "Un canto è proprio legato a questa strage. I "battuti" si frustano con violenza, dal loro petto e dalla loro schiena scendono rivoli di sangue. Naturalmente c'è il trucco: con una specie di spugna che è imbevuta di liquido rosso, fingono di asciugarsi e invece si cospargono. Alcuni le frustate se le danno davvero... sono quelli che non hanno capito il trucco della finzione nello spettacolo. Tutto è rappresentazione, anche il gesto di battersi"[112].

Spiega la forma e la struttura di queste antiche rappresentazioni che vedevano l'uso in scena della "persona" come "doppio del personaggio principale". Tutto questo in maniera molto sintetica puntata a informare e presentare il clima

[112]Fo, 1996, [I], II ed,. p. 23.

della rappresentazione e si avvia a interpretare la prima parte del brano che vede un soldato ucciso dal compagno perché si oppone al massacro: "In scena troviamo due soldati e una donna. I soldati stanno per ucciderle il figlio"[113]. Viene così preparato l'ingresso di Franca che interpreta la "pazza con l'agnello tra le braccia avvolto nello scialle" che dialoga con la Madonna. *La strage degli innocenti* presentata al Teatro Piccolo di Forlì sostituisce *Il matto sotto la croce*. Per la prova aperta di Forlì, Dario registra da parte il canto della "Nina nana" seguito dal "Batìve" a cui viene montato in crescendo il canto liturgico "Laudate Deum" che chiudeva il brano de "il matto" e montata la registrazione verrà inserita al momento finale del brano, sulla ninna nanna di Franca. Al suo ingresso, Franca, con casacca e gonna nera lunga, butta via le scarpe e va in scena a piedi nudi sistemandosi sulla panca al centro della scena. A mimetizzare il fagotto Franca ha con sé il piccolo registratore con l'auricolare e, seguendo quella sua lettura registrata, sospende il pubblico in un silenzio commosso che esplode nell'applauso finale mentre lei aggiunge: "Dario non lo ha detto ma questo pezzo abbiamo deciso ieri di farlo, io l'ho registrato e me lo sono autosuggerito"[114]. Che Franca sveli la cosa, rientra nel clima e nelle ragioni di una prova aperta. Quello che però sorprende è la sua abilità per cui nello stesso tempo mette in pausa il nastro o lo riavvia mentre interpreta con successo un pezzo altamente drammatico.

Il primo miracolo di Gesù bambino e *La Madonna incontra le marie*, chiudono lo spettacolo alternandosi tra loro. Il brano interpretato da Franca, detto anche *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio* oppure *La Veronica*, viene riscritto usando la forma dialettale centro-meridionale e sembra sposarsi bene con tutto il resto per la sua poesia. Qui un quadro di donne, tra cui la Madonna, vanno parlando in primo piano, mentre in fondo, tanto lontano, che a stento si vede e si sente, si consuma la condanna e la crocifissione del Cristo,

[113] *Ibidem.*
[114] R.P.S. al Teatro Piccolo di Forlì, 31 agosto 1996.

tragedia che alla fine esplode in proscenio in una sola battuta al passaggio di Veronica che mostra la sindone:

In chill'estànte, sull fónno, passa la Veronica. E la Madonna addimànna: "Còssa pol' èsser capetàto a chélla fémmena, che tène ìntra le mani 'nu panno tutt'ensanguenàto? Oh, bòna donna, ve sìte ferùta?" - "No, mica io... ma uno de chìlli cundannàti che hanno mìso de sotto a la crosce." - "Lo quale?" - "Chìllo che 'cce crìdeno stròlego... ma che nun è pe' gniénte stròlego, ma santo! Che de secùro l'è... e lo se lèzze da chìlli uócchi dóci che tène... ci ho asciugato la fàzza ensanguenàta..." "Oh, fémmena de pitàde!" - "Vìde, l'hàggio asciuttàto co' 'sta tovàglia, e n'è sortùto 'nu miràculo! Illo m'ha lassàto l'empròntа de la figùra sòja che pare 'nu retràtto." - Fàmmece dà 'n'uócchio." - "Sì, te lo fàzzo véde." - "No, Maria làssa pèrde!"

"Te lo làsso véde ma, ànte, oh donna, ségnate cu lu segno de la crosce!" - "Ch'hai fatto! 'Nu vìdi che mo' è desvegnùta!" - "Oh Gesù! Ch'hàggio combenàto! E pacché, è parènte a chìllo?" - "La màtre è. La matre de lo Segnóre![115]".

La dinamica di questo brano può essere paragonata a quella di alcuni quadri scelti da Dario nella ricerca iconografica che vedono appunto il soggetto della vicenda svolto in piccolo, in un angolo della tela mentre tutto il resto, in un contrasto drammatico, parla d'altro. Ma i ripensamenti non finiscono mai, dovuti anche al fatto di "quadrare" uno spettacolo senza affaticarsi troppo in scena. Dopo aver discusso e sondato i vari cambi e tagli sulla scaletta, allora anche *La Veronica* è sostituito da Franca con *Maria alla croce*. Come sempre, Franca ha una gestualità non tanto "contenuta", quanto "naturale", come lei stessa ripete con timida ironia:

Non nel senso di: costruzione naturalistica del personaggio, ma è automatico come nella vita, è un uso reale, spontaneo, come credo sia giusto fare. Devi preoccuparti di recitare le intenzioni di un testo allora il gesto nasce spontaneo e ha un senso. Guai a suggerire ad un attore il gesto per una determinata scena! Quando nelle prime sere che facevo Eva, Dario continuava a dirmi vai a soggetto, la sai, non guardare il copione, e allora lì mi muovevo troppo, sentivo di muovermi troppo e questo accorgermi dei gesti mi faceva capire che sbagliavo. La *Maria alla croce* è nata in scena, ho cominciato leggendolo, e poi ho cominciato a farlo e mi son trovata le posizioni, mi sono data un luogo deputato, la croce in mezzo. Così come per *La strage degli innocenti*, dopo averlo letto un po' di volte, si comincia a muovere"[116].

L'interpretazione della Maria in dialogo prima con il Cristo e poi con l'angelo, è resa da Franca in una modulazione di toni come soffiati, di grande tensione drammatica grazie anche alla grande presenza scenica dell'attrice senza

[115]Fo, 1996, [I], I ed. pp. 51, 52.
[116]Intervista con Franca sulla strada verso Ferrara, 12 ottobre 1996.

gesti bruschi e "teatrali", ma con il suo modo di muovere il corpo, lento e leggero, da cui i gesti, come accenni, nascono spontanei.

"Franca usa pochissimo il gioco di allargare le espressioni perché fa parte di un certo modo di concepire anche il corpo, lo spazio, la gestualità. Esiste un canone di espressione dentro la cultura femminile che non permette certi eccessi."[117]. Così Dario Fo, parlando del modulo recitativo di Franca Rame, identifica anche un modulo di umorismo femminile: "Ci sono dei momenti di pudore, per esempio nella chiave del gioco in grottesco sul femminile, dovuto alla condizione della donna nella società, che non permettono l'uso di certe grimaces: facce con espressioni caricate"[118].

Ritornando quindi all'importanza di "recitare le intenzioni", come ribadisce Franca, osservando la sua interpretazione dello stesso pezzo negli anni '70, abbiamo la dimostrazione di quanto, con l'interpretazione, sia possibile ri-definire il testo che allora, come un urlo alle platee, aveva un effetto diverso appunto perché l'intenzione era quella di svelare il contenuto e la forza di quell'allegoria. Oggi, diversa è l'epoca, diversa è l'intenzione che invece restitusce a pieno il valore poetico del testo e la forza drammatica dell'allegoria proiettando il sentimento con una parola soffiata.

Dario intanto, sostituisce il *Gesù bambino* con *Lo stercorario* in grammelot centro-meridionale che vede anche l'intervento del Cristo e dell'Imperatore entrambi protettori l'uno dello stercorario, l'altro dell'aquila assassina. Il brano, se pure usato nelle sue lezioni di teatro, non era mai stato scritto, sarà trascritto direttamente dopo le prime prove dell'attore sulla scena che lo presenta come grammelot siciliano: "Via via che lo raccontavo l'ho registrato, l'ho riascoltato, poi raccontato di nuovo, ho messo dentro delle altre parole che non c'entravano con le

[117]Fo in "Dal testo alla scena" un incontro in Aula Magna all'Università di Roma "La Sapienza" con un intervento del prof. Maurizio Grande, 4 febbraio 1985. documento audiovisivo C.T.A.
[118]*Ibidem*.

prime, poi l'ho detto una terza volta e ancora era diverso... Insomma non riesco a farlo mai uguale! Le parole se ne vanno via da sole!"[119].

Nuovo inserto al brano in chiara allegoria, è il dialogo dello stercorario con Cristo in croce invocato dall'animale offeso da un'aquila che senza rispetto ha ammazzato il coniglio, suo protetto:

"Tu dìve fa giustizia, 'nu dico pe' mìa, che a le frappàte 'e merda ce so' abbituàto, ma pe' lo cunìjo, meschìnu annemàle, accussì devèlto, sbodellàto! Besògna che jostìzia tu jé fazza!".

"Scarrafóne, tu se' 'n'anemàle endeféso e meschinèddu, d'accuórdo, ma jé pussìbile che per ogne setuazióne, sémpe ce duvìte acchiamàri a noàrtri santi, Madonne e Deo Patre pecché se fazza raggiòne? Arrepèto, tu si' piccirìllo assài, ma tu che forse tiéne inchiovàte le brazza come a mìa? Li piedi enchiovàti? Acciecàto tu se'? E allora! Chi vole la jostìzia, se la fazza! E anch'io, enchiovàto en croce, no' sarìa s'avéssi fatto chìllo che sto decénno a tìa! E ramméntate, che tu tini 'no zervèllo! Fallo razionà e recuórdete che tu si' rotulatòre... Varda in do' vola lu fietente!".

E via, che tutt'enchiovàto comme all'è alla cruóce, se ne va volànno come 'n'occéllo: un'ànzelo de legno[120].

A completare il gioco d'allegoria è l'incontro tra l'aquila e l'imperatore per frenare l'ira vendicativa dello stercorario che gli rotola giù tutte le covate:

L'aquila volànno: "Dóe sée? Maledìcto stercoràrio! Dove te s'è cacciato?". [...] "Chi me sàrva mo'? Chi m'aìta? Vago a lamentàmme da lu Patretèrno! No, da lu Deo no' puózzo! No' puózzo, chè lo fijo sòjo s'è mettùto de la parte de lu scarraffóne! No' puózzo méttece patre e fijo l'uno cóntra all'altro. Vago da l'amperadóre, chillo è obbligàto a aitàmme!" [...]

"Tu me déi protézze, sarvà!, che puózzeno nasse vive, de li òvi, le me criattùre... si no, lu to' emblema è furnùto. Su tòi bannére ce miétti 'nu corvo e in cóppa a lo to' elmo ce piàzze 'nu bello scarraffóne rampante!" - "Va beh. Asséttate accà, en grembo dellu amperadóre e fatte le tòi òvi, parturìsse a ccà. Spìgne... forza che sòrte uno... doi òvi! Che bellezze... so' calde! Fa sentì? So' friésche? So' 'ngallàte? Si no te le engallàve io! Va buóno, va pure a volare tranchìlla ch'io le covo"[121].

Ma neanche il grembo imperiale salva la covata dall'ira e dall'indignazione dello stercorario che in volo fa cadere una sua palla di sterco tra le uova:

"Che d'è? Aha, merda!". E l'amperadóre de scatto s'arrìzza all'empiédi. Le dòi òve se arròtulano giù abbàscio per la torre, fino a lo fonno... sgniàk... scarcagnàte![122].

---

[119]R.P.S., prologo al brano, Bagnacavallo, 6 ottobre 1996.
[120]Fo, 1996, [I], I ed. p. 12.
[121]Ivi, p. 13.
[122]*Ibidem.*

Nella rappresentazione di questo testo Dario, come in un montaggio cinematografico, dirige l'attenzione dell'intera platea: ogni volta mette a fuoco in primo piano gli interlocutori e ora è lo stercorario che con fatica rotola quei palloni troppo grossi, ora è l'aquila immensa che parlando all'insetto quasi stenta a vederlo; e anche le uova ora sono così grandi e pesanti tra le zampe dell'insetto e subito dopo così piccole tra le mani dell'imperatore. E' esilarante la figura di questo imperatore tutt'altro che imperioso, che, come un bimbo con i propri giocattoli, dall'alto della torre osserva contento i suoi possedimenti parlando da solo, quasi canticchiando: "Che bello regno che tégno! Chillo è mio... tutto a mìa!" e poi, intimorito dalle minacce dell'aquila, passa a ninnare con cura e con piacere nel suo grembo, le uova del volatile e sembra già una vecchia al focolare. Anche per questo brano c'è una breve e colorata sequenza di disegni.

9. La realizzazione di un vecchio progetto: *La cantata dei pastori*

Più ricca è la sequenza dei disegni per *La cantata dei pastori* che nei dattiloscritti è segnata come *Razzullo, Sarchiapone e la Madonna*. Questo testo fa parte del repertorio di Dario Fo più come idea che come vera realizzazione. Nel 1985, il tema è stato studiato durante il laboratorio di messa in scena sulla maschera di Arlecchino in collaborazione con Ferruccio Marotti per l'Università di Roma "La Sapienza" che ha documentato il lavoro con riprese video attualmente consultabili nella videoteca del Centro Teatro Ateneo. Allora, nella miriade di gags e trovate tratte dal più antico repertorio degli arlecchini e delle maschere della commedia dell'arte, si era inserito anche il pezzo legato alla tradizione napoletana della cantata dei pastori interpretata da Dario e Franca in prova insieme ad altri attori. Ad arricchire le cialtronaggini dei due buffoni Razzullo e Sarchiapone, Dario inseriva temi antichi del suo repertorio sempre legato alla tradizione della commedia dell'arte, e allenava gli attori a interpretare anche il tema della fame. L'azione si svolgeva su diversi piani accompagnata da canti di preghiera ripresi

dalla chitarra di Piero Sciotto. Tutto veniva costuito seguendo l'antica tradizione di un teatro artigianale dove ogni cosa è svelata, come anche i trucchi per vento e temporale agiti a vista. Franca intanto, ripescando nel suo repertorio familiare, spiegava il modo più semplice per rendere facilmente l'idea del mare così come facevano anche suo zio e il suo papà: con due file parallele di onde, disegnate, con tiranti laterali per farle oscillare alternatamente in orizzontale dalle quinte. E lì insieme, registratore alla mano, provando si improvvisava, si costruiva, si ripeteva, cambiando all'infinito fino a quando, impostato un passaggio che sembrava funzionare, si passava a trascriverlo con l'ausilio anche della registrazione audio e video.

Nella versione monologo attuale, invece, Dario svolge tutti i passaggi commentando e presentando i personaggi che, in un giro largo per mare, in compagnia di una Madonna miracolosa, da loro scambiata per una zingara da derubare agghindata com'è di ori e collane donate dai fedeli, attraversano tempeste miracolosamente placate, e decapitati per un violento incontro con i pirati da cui sono miracolosamente salvati, riescono a riattaccarsi le teste. Arrivati in Palestina, vista quella stessa donna in compagnia di un uomo, un bambino, un asinello, senza più collane né ori, che scappa dai soldati e regala agli amici ritrovati alcuni doni, credono finalmente di aver capito chi sia e la dicono "contrabbandiera trafugatrice di ori".

Nell'interpretazione spariscono i canti, sostituiti da un dialetto centro-meridionale che lascia grandi spazi al linguaggio del grammelot che guida Sarchiapone e Razzullo.

All'inizio di settembre Dario decide di scrivere questo nuovo monologo, fino poi a debuttare nella prova aperta a Bagnacavallo il 6 ottobre:

> Tento, è un pezzo che non ho mai recitato, ma davvero! Tant'è vero che ancora poco fa stavo aggiungendogli dei pezzi per cercare di ricordare. Adesso mi butto, non l'ho ancora collaudato. E' veramente un pezzo che da tanto tempo avevo in testa di realizzare e mettere in teatro. [Così una settimana dopo al Teatro Nuovo di Ferrara dove durante il prologo si sentono

suonare le campane] Sentite? per questa evenienza suonano le campane, è straordinario! Bisogna che scriva una lettera al parroco per ringraziarlo... eravamo daccordo in verità! Ecco... Fra poco dovrò dirgli di non esagerare! Ma è in soggetto perché questa campana ricorda il sacro di una pieve molto importante che c'è a Napoli, quella del Carmine, un santuario famoso.Il pezzo è impostato su questa Madonna del Carmine, ci sono altri due personaggi che sono determinanti e che fanno parte delle maschere della commedia dell'arte: Razzullo e Sarchiapone famosi come Pulcinella, Brighella. La cantata o ballata dei pastori è una forma di teatro antichissima, prima ancora della commedia dell'arte. Nel Seicento, questo tipo di teatro è stato proibito dalla chiesa in quanto giudicato osceno e addirittura blasfemo. Si inserivano dei personaggi, delle situazioni che, a detta del re e della chiesa, erano peccaminosi, erano delle bestemmie. In verità si trattava di una chiesa, quella, codina e reazionaria, che non capiva la poesia straordinaria e l'amore, il senso religioso che queste storie esprimevano dentro il riso e lo potrete constatare anche voi[123].

Anche questa volta la scrittura del testo, sia prima che dopo il debutto, subisce continue variazioni soprattutto nell'attacco di inizio e nella chiusa finale:

Da dattiloscritto: Sarchiapone, Razzullo e la Madonna (13 settembre 1996)

'No jórno la Madonna se retruòva, nun se sape accóme, Al Vommero, chillo en coppa a Nàpule. Ell'è tuta covèrta d'ori e cullàne comme lu retràtto sòjo che sta allu Càrmene.

Lu Segnóre sponta da lu Vesuvio intra le fiamme, tutt'infiammato, e allùcca la vérzene Maria: "Marònna du Carmine, che stàie a combinà accà?! Tu te doverébbe truvàtte a Nazzaret!" - "A Nazzaret? E pecché Signore?" - "Ma santa fémmena, a ghiórni te nasse lu picciérillo redantóre... o fijo a mmìa... e anco tójo!" - "Oh, svampéta meschina che so' io! Me so' 'smentecàta! Segnore peddónname!" - "Beh, datte 'na svegliùta e curre!" - "Segnorsì Segnore! Men vaco all'emmediàta!".

Scompare lo Segnore. La Madonna desénne in riva allu mare a Santa Lucia e s'encòccia en doi sfatecati: Sarchiapone e Razzullo. Doi muòrt'e famme che se strùzzegano en ogne canto pe' campa', allo ponto d'annàrse a sforguglià dinta la monnézza pe' recatta' ogne avanzo de porcarìa.

"Bòni fijòli, peddonàti si v'amportùno..." disce la Madonna.

Li dòi se arrevòlteno surprendùti. "E che d'è? Chi séte vui co' tutte 'ste cullane?" - "De segùro - dice Razzullo - ell'è 'na forestéra." De poi alla Madonna: "Salutàmme segnora. décace pure"

Da dattiloscritto: Sarchiapone, Razzullo e la Madonna (14 settembre 1996)

Allo Santuario du Càrmene ce fu 'nu tremmemòto terremèndu che destrùsse lo monumento de la Madonna, tutto 'e polvere se n'è jùto. Marònna la desperazióne de li fedeli...! òmmeni e fémmene chiagnéveno desesperàti e se battéveno lu petto e se strazzàveno gavélli e alli uócchi. Maria vérzene ascùlta 'sto lamento e accùrre trasbortàta da un ànzelo. Zónze allo santuario ch'è notte fónna... Illo è tutto disèrto, la Madonna se pone all'impiédi dinta la nicchia vòta e, affatecàta comme all'è, s'adduòmme comme desvegnùta. Lu mattino apprèsso, zòngheno li fidéli: "Meràcolo! La Madonna è turnàta, n'altra statua c'è nasciùta. No' facìmme rumore... ch'è de cotto friésco che pe' lu fracasso se pole sfregugliàre!". E accussì, chiàno chiàno, co' la vérzene che s'adduórme sempe all'impiédi, la vanno a covrìre de cullàni e frallori d'oro e pènnuli deamantàti. 'No splendore!

De po' se ne sòrteno de lu santuario pe' priparàsse a la processione... E coménzano li fòchi d'artefizio, tricche trach, botti a spacc'orecchi.

La Madonna se dascéta: "E che d'è... 'n'artro tremmamòto? Sòrte pe' la sacrestìa do' nu' ce sta nisciùno.

Quanno sta fòra, sa spuònta lu Segnore:

"Maria, che stai a fa' en 'tu loco? E comme ti se' combenàta?"

---

[123]R.P.S., prologo al Teatro di Bagnacavallo e Ferrara. 6 e 13 ottobre 1996.

"Nu' sàccio Segnore... Créo che li fidéli me ci hanno addubbàta! Accussì, da Maronna du Càrmene!"

Lu Segnore leva la vosce:

"Maria... tu te doverébbe truovàtte a Nàzzaret... no accà!"

[*c.s.*] Scompare lo Segnore. La Madonna desénne in riva allu mare a Santa Lucia e 'ndellu cammino palla da sé ssola: "Lo Deo ell'era accussì arrabbiàto che no' ci ho avuto lu curàggio de domandàcce d'emprestàmme un'ànzelo pe' famme trasbortà de là de lu mare a Palestina. Come fazzo mò. Entànto, su lu molo, do' so' attraccàte le vàrche ce stanno doi sfatecàti... se chàmmeno: Sarchiapone e Razzullo . Doi muòrt' e famme che s'arràffeno d'ogne occasione pe' campà. Vìdeno la Madonna e dìcheno: "Vàrda accòme s'è combinata acchélla forestèra... Varda che ancollanàta d'ori! Madonna du Càrmene, e chi assarrà?" - "De segùro 'na zéngara... De chille che vanno attòrno a embroglà menchiòni." E la Madonna de lontano je disce: "Boni òmmeni, me facìte 'nu favore?"

Da dattiloscritto: Sarchiapone, Razzullo e la Madonna (15 settembre 1996)

Allo Santuario du Càrmene ce fu 'nu tremmemòto terremèndu: pe' 'sto scossone, la statua santa de la Madonna se n'annàta allu scafàscio, sfrantummàta.

[*c.s.*]

Quanno sta fòra, sa spuònta lu Segnore da lu Vesuvio tutt'enfiammàto: [*c.s.*]

Vuuohoo, lo Segnore descumpàre dinta lu cratere.

Da dattiloscritto: Sarchiapone, Razzullo e la Madonna (19 settembre 1996)
[così anche il Copione di scena]

Ciénto e cient'anni fa, pe' 'nu tereméndo tremmamòto, lo santuario du Càrmene, a Nàpule, s'accattò 'na scrussonàta che tutti s'accrepàreno li muri, e la statua santa de la Madonna se n'annò a lu scatafàscio, redótta a polvere. Li fidéli empazzùti pe' lu dulòre, criàveno: "no' ci avìmmo cchiù la Madonna nuòstra! Do' la truvàmmo mò 'n'altra statua che ce fàcci li miràculi a 'sta manéra?" E se sbattéveno lu piétto e se strazzàven l'uòcchi. La Madonna, che ce ha un'orecchio fino ch'è nu' finòmeno, sente 'stu laménto e, bona come all'è... se póne en viaggio pe' arrivàcce a Nàpule attraversànnu lu mare, e zónze a lu santuario du Càrmene ch'è già notte fónna.

Lu portone è sfonnàto de lu tremmamòto e addìnta nu' ce sta nisciùno. La Madonna vìde tutte 'ste crepe in dello muro e disce: "Mèjo se me repàro deréntro la nicchia... stàccio chiù al segùro". E accussì ce se póne. Ma, affatecàta comme all'è, s'adduòrme all'impiédi comme statuàta. Lu mattìno, che manco è sponnàto 'o sole, zònzeno ne' la ciésa li fedeli: "Maràcolo!...[*c.s.*].

Dario usa mentalmente il testo come traccia e ogni volta che lo interpreta lo riscrive in un impasto linguistico che va dal dialetto al grammelot.

Come l'abbrivio, anche la battuta finale subisce diversi mutamenti. In una prima versione i due "zozzoni", in Palestina, si incontrano ancora con la Madonna che, vedendoli sempre più piagnoni e disgraziati gli lascia dei doni commuovendoli:

Da dattiloscritto: Sarchiapone, Razzullo e la Madonna (19 settembre 1996)

"Che bòna persona..." disce Razzullo. E Sarchiapone, cu lu magóne allu stòmmeco, disce: "Me piascerébbe de savé chi è 'sta Segnora... Chissà! Nun ci avìmmo manco dimannàto comme se chiàmma!".

Dario, cerca altre soluzioni e ne trova una nuova che gli sembra quella giusta soprattutto perché è una battuta di spiazzamento che posta in chiusura sembra aprire a una nuova storia. Subito Dario prova la nuova trovata alla prima occasione: l'incontro con allievi di un corso per scenografi-costumisti, giunti al Teatro Comunale di Cervia:

"Che bona seggnóra! - dice Razzullo - E' la préma zéngara che encontràmmo che envéce de dimandàrte l'elemòsena, te la rigàla!" - "No, no' è 'na zingara acchélla! Ma come non l'avìmmo capùto sòbbcto! Raggióna: simmo apprèscio a Natale, ce truovàmmo en Pallestrìna, avànte la seggnóra ce aveva li collàni, po' retórna che ce so' sparùte... ne lu compènso te reappàre sovra a 'n'àseno cu 'nu piccirìllo e 'n'òmmo vecchio che l'accumpàgna cu 'nu fracco de regali! E poco fa ci éreno anca li sbirri... La stanno cercànno! Chilla no' è 'na zìncara... è 'na contrabbandéra!"[124].

Questa sarà la versione adottata per il finale e riportata anche nella stesura del copione.

Nella serata del debutto di questo nuovo monologo Dario dà una versione più dilatata: "E' 'na contrabbandéra che frega i' ori e le cullàne d'intorno a frodo - Ah, l'hàggio capùto!" Ma il pubblico è già esploso in risata e applauso alla situazione svelata con la parola "contrabbandéra". Così, Dario mette il punto al racconto per le volte successive, contento di questa prima prova di rodaggio: "Il fatto è che voi avete una tale velocità di percezione per cui io, le battute, quattro o cinque, non sono riuscito a finirle. Allora devo imparare a stringerle, a strizzarle, a metterle dentro, ad ogni modo mi avete dato una bella lezione!"[125].

Franca già dalle quinte, osservando Dario, con sorriso aveva detto: "E' una bestia! E' la prima volta che lo recita e guardalo lì!".

Quando entra in scena presentata da lui che spesso riassume il tema del brano a seguire, Franca, a seconda del testo da intepretare e soprattutto quando è un testo in prova, si apre in un dialogo con il pubblico in tono familiare:

---

[124]R.P.S 2 ottobre 1996. così anche in Fo, 1996, [I], II ed. p. 16.
[125]R.P.S. al teatro di Bagnacavallo, 6 ottobre 1996.

Devo dire che conosco questo uomo da 45 anni e devo dire che oggi più che mai sono convinta che è pazzo furioso. Ai tempi, io me ne stavo in quinta e aspettavo che arrivasse il mio momento per recitare pezzo, un po' come oggi, e lo sento dire: - Adesso vi reciterò un pezzo che ho visto in Cina - dico, ma cosa sta dicendo? Cosa racconterà? - Il pezzo che ho visto in Cina è la storia della tigre - E ha iniziato d'amblé a recitare come ha fatto oggi. Questo pezzo, veramente non l'ha mai recitato, l'ha scritto, l'ha letto e riletto e oggi via che è andato! Ma perché dico che è pazzo furioso, perché io subisco questa follia giorno dopo giorno, da 45 anni,. ma mi dovete credere, le mogli presenti possono capirmi, da 45 anni sono andata in scena sempre in condizioni tragiche, ogni debutto una tragedia umana. Ieri sera abbiamo debuttato, stanotte dormivo tranquilla, mi andrà bene domani, pensavo, e invece no, stamattina mi sveglio: -bisogna cambiare questo pezzo - mi dice. L'ha praticamente riscritto e allora ecco qui correzioni... una vera pazzia. Io sono contenta di lavorare con lui gli voglio... da 45 anni gli voglio bene, ma giuro che non ne posso più. La notte dormo malissimo, perché?, per la luce: l'aureola! Ho l'aureola... che mi disturba!"[126].

Dopo ogni spettacolo, nonostante gli applausi, Franca e Dario sono sempre molto critici ed esigenti nei confronti del loro lavoro. Però mentre Franca lavorerebbe a raffinare e mettere a punto quanto si è finalmente composto, Dario continua ad aggiungere altre trovate anche riguardo alla forma della rappresentazione. Così Dario, riguardando tutti i disegni composti per lo spettacolo e vedendo il successo che riscuotono tra il pubblico a cui lui li mostra, soprattutto a quelli vicini in palcoscenico, decide di trovare il modo di proiettarli sul fondale del palcoscenico a favore di tutta la platea:

Nel presentare questo lavoro io faccio vedere delle immagini alla gente intorno ma vorrei proiettarle. Forse è più complicato perché c'è il problema delle luci di taglio, bisogna abbassare le luci. Ad ogni modo anche giocare sulla sollecitazione della gente che deve arrivare a immaginare oltre all'immagine proiettata è importante.

Così tra un dubbio e un'ansia di sperimentare la cosa, la propone a Franca. L'idea non entusiasma Franca più di tanto. Che Dario si preoccupi di fotografare i dipinti e passarli in vetrini, penso che a lei possa interessare nella misura in cui va a vantaggio del suo continuo, scrupoloso nonché prezioso lavoro alla catalogazione del materiale d'archivio; foto e lastrine per i dipinti sono di certo comode e meno voluminose. Ma poi ecco che anche lei insieme a Dario, lì nel salone al buio osserva e sceglie la diapositiva migliore per questo o quel momento scenico. Qualcuna manca e allora, tra disegni e collage, Dario compone altre opere. Dopo un primo passaggio di queste dal fotografo, sono selezionate ben quaranta

[126]R.P.S. al Teatro Nuovo di Ferrara, 13 ottobre 1996.

diapositive. Ogni lastrina per un dipinto, non solo della raccolta che riguarda i documenti, ossia ritocchi o rielaborazioni di Dario su materiale dalla ricerca iconografica, ma anche per i dipinti-sceneggiatura dei vari monologhi. L'intento è quello di recitare mentre, via via, di spalle all'attore, vengono proiettati a tema sul fondale, i dipinti. Perché il passaggio da una proiezione all'altra non disturbi l'attore né distragga lo spettatore, si pensa di tenere una immagine fissa per ogni monologo. Il prologo-introduzione allo spettacolo e i prologhi d'apertura ai monologhi, invece, possono essere svolti insieme allo scorrere delle immagini per ogni tema trattato e in quel caso l'attore può seguire o addirittura chiamare le immagini. Ma il problema, secondo Franca, rimane perché, dice, il parlare si vincola inevitabilmente al passaggio di quelle immagini perdendo la fluidità del discorso. Sulle immagini fisse durante i prologhi poi, Franca, per le sue interpretazioni, preferisce addirittura che l'immagine arrivi immediatamente dopo la sua uscita. La prima prova dello spettacolo completo di lastrine viene fatta al Teatro Nuovo di Ferrara, poi meglio corretta al Teatro Masini di Faenza. Comunque i dubbi restano. Lo stesso Dario durante lo spettacolo fa spegnere un'immagine perché sente che distrae.

Se un fondale è lì presente dall'inizio, ed è come cosa già conosciuta dal pubblico che subito lo accorpa all'attore, diverso è il discorso su una diapositiva che, anche se fissa durante la rappresentazione, è comunque una luce nuova che incuriosisce l'occhio dello spettatore e ne dirotta l'attenzione creando una sorta di attesa per la luce successiva. Tanto più che l'ingresso della lastrina ha proprio bisogno di una luce dei riflettori più bassa rispetto all'ingresso dell'attore. La sequenza di luce è: Luce piena ed entra l'attore. Luce più fioca per proiezione lastrina. Luce piena per l'attore che recita e va via la lastrina. Buio a fine brano.

Per cui, la sequenza di diapositive può essere una trovata che funziona nell'introduzione, dove l'attore usa soprattutto immagini-documento, come d'altronde veniva fatto, proprio da Dario e Franca, nelle prime rappresentazioni del

Mistero buffo. Quando invece si mostrano le immagini che disegnano il monologo è un po' come mostrare i fogli scritti del copione che è interessantissimo vedere, (soprattutto la copia diretta dell'autore-attore con tutte le correzioni), ma in un altro momento che non sia quello in cui egli stesso sta facendo rivivere quelle pagine dinanzi agli occhi di un'intera platea.

Dopo tanti tagli e sostituzioni di un brano con l'altro, si decide di tenerne alcuni nella stesura del copione, in appendice, sotto la voce di "Altri brani" ovviamente anche questi comprensivi di prologo, testo italiano a fronte e illustrazioni.

In questo caso abbiamo due edizioni del copione nel giro di pochi mesi:

I Edizione:

Atto I
Presentazione - La presunzione del maiale - Lo stercorario - I doi amorosi entorcigà dentro li baccelli come fagioli - Adamo ed Eva - La strage degli innocenti.
Atto II
Il primo miracolo di Gesù Bambino - Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio.

II Edizione:
Atto I
Prologo - La presunzione del maiale - La cantata dei pastori - I doi amorosi entorcigà dentro li baccelli come fagioli.

Atto II
La strage degli innocenti - Lo stercorario - Maria sotto la croce.

Altri brani
La Madonna incontra le Marie - Abramo e Isacco - Sodoma e Gomorra.

GIORGIO ALBERTAZZI
FRANCA RAME



IN

IL DIAVOLO CON LE ZINNE

DI **DARIO FO**

IV. DALLA REGIA DELLA COMMEDIA ALLA COMPOSIZIONE DELL'OPERA: *IL DIAVOLO CON LE ZINNE*

1. Un "finto" Cinquecento: la commedia dialettale

Degli amici inglesi mi avevano chiesto qualcosa di cinquecentesco, magari da fare al teatro Globe, quello di Shakespeare che hanno appena ricostruito. Qualcosa di adatto a quello spazio, anche se lo spettacolo, come lo stiamo realizzando noi non potrebbe certo entrarci. E io mi sono ricordato di un canovaccio, in cui il diavolo cerca di impadronirsi di un giudice e poi si prende sua moglie, una beghina. Nelle cronache del Cinquecento e del Seicento si legge spesso di processi del genere, case, palazzi e chiese bruciate per far soldi con la ricostruzione[1].

Da tempo studiavo questo momento di passaggio (il Cinquecento *ndr*) che ha portato alla rivoluzione teatrale che ha determinato il cambiamento in Inghilterra, in Francia, in Germania, in Russia[2].

Così, in due interviste, Dario Fo spiegava la motivazione iniziale del suo nuovo spettacolo: *Il diavolo con le zinne*, una commedia in due atti che vede impegnati Dario e Franca insieme, dal lavoro per la scrittura teatrale fino alla realizzazione scenica.

E' dunque un ritorno alla commedia, ma con alcune differenze fondamentali rispetto alle commedie precedenti. Anche se, come sappiamo, artisticamente Dario Fo arriva in scena con il dialetto, (da *La Tresa ci divide* del '48 al *Poer nano* del '51), tutte le sue commedie, diversamente dai monologhi, sono sempre state scritte e recitate in italiano, talvolta con qualche intervento dialettale o di grammelot (come per la voce del "cadaverodotto" in *Settimo ruba un po' meno* del '64). "Conoscendo, studiando e lavorando al dialetto, mi interessava provarmi anche nella lingua italiana" dice Fo a proposito delle commedie. Con *Il diavolo con le*

[1]Fo in Ugo Volli, 1 agosto 1997, [III].
[2]Fo in N. Pappalardo, 31 luglio 1997, [III].

zinne, invece, per la prima volta Fo si impegna alla scrittura e alla messa in scena di una commedia dal tessuto linguistico dialettale[3]. In questo senso si nota una continuità con il lavoro sui dialetti che aveva caratterizzato la costruzione della *Bibbia dei villani*, anche se in quel caso si trattava di monologhi.

In realtà per chi ha osservato le diverse fasi della genesi di questo lavoro, dal concepimento dell'idea al progetto, fino alle prove e alla "prima", il termine di "commedia" appare limitante per catalogare *Il diavolo con le zinne*. Anche al di là dei suoi esiti spettacolari, il termine appare non molto appropriato se si pensa alla ricca articolazione del canovaccio, alla grande macchina scenica che si dispiega, ai numerosi interventi musicali e di danza, ai diversi riferimenti storici che fanno pensare piuttosto all'antica tradizione dell'opera buffa[4].

Questo che io sto realizzando è un testo finto Cinquecento. Ho cominciato a fare delle inchieste sul teatro del Cinquecento italiano, quello che ha dato poi il via a tutto il teatro d'Europa compreso quello elisabettiano. Shakespeare, credo, senza il teatro italiano di quel tempo non avrebbe avuto quel supporto straordinario che ha potuto assumere. Ebbene, ho cominciato a scrivere questo falso testo teatrale, anzi pensavo di farlo passare per vero e truccare anche un testo come se fosse originale, poi ho lasciato correre. Lo recitano: Albertazzi, che è un grande attore italiano che normalmente recita i classici, e Franca, che recita l'altra parte di protagonista, poi ci sono altri attori intorno. Il gioco è quello di un diavolo maestro capo il quale ha deciso di far entrare un suo allievo nel corpo di un giudice per poterlo corrompere. Quel giudice sta portando avanti un'inchiesta molto seria e rischia ogni volta di essere ucciso. L'allegoria a oggi è chiara, però è un testo che si rifà a delle storie proprio del Cinquecento. A un certo punto questo diavolo, che dovrebbe entrare nel corpo del giudice, si sbaglia e entrra nel corpo della serva del giudice. Non può più uscire, e dovrà corrompere il giudice rimanendo nel corpo di questa donna. Però gli uomini sono molto più bravi e riescono a distruggere, si può dire, il giudice e alla fine a condannarlo alla voga per l'intera vita. E' un'allegoria che si rifà molto a quello che succede sulla giustizia oggi[5]. I dialetti usati suonano a seconda delle lingue che si vogliono imitare e

[3]*Hellequin, Harlekin, Arlecchino*, presentato alla Biennale di Venezia, '85/'86, usa dialetti e giochi di grammelot ma più che di una commedia si può parlare in questo caso di un lavoro di rivisitazione dei lazzi delle maschere teatrali. Il lavoro nasce da un laboratorio sulla maschera di Arlecchino in collaborazione con l'Università di Roma "La Sapienza", svolto a S. Cristina di Gubbio, negli spazi della "Libera Università di Alcatraz" diretta da Jacopo Fo.

[4]"Nella commedia ci troviamo, non per caso, tutti i tipi e i personaggi-maschera dell'antico teatro all'italiane. Ho inserito canti e musiche da ballata. Ho cercato nella velocità dei cambi di scena, di realizzare un susseguirsi di scene e situazioni che ritroviamo nell'opera buffa" (Fo in quarta di copertina nell'edizione Einaudi). Sulla regia di Fo dell'opera buffa in relazione alla commedia dell'arte cfr. Fo 1991c, [I]; 1997, [I].

[5]Ponte di Pino, 8 ottobre, 1997, [III]: "E' un Fo pessimista o perlomeno disilluso quello che ha scritto *Il diavolo con le zinne*. Prova un'istintiva simpatia per un giudice che smaschera le porcherie del potere, ma diffida della sua sbrigativa fede nella verità dei tribunali, un po' perché sa che l'ultima parola spetta purtroppo ai più forti. E teme anche che nel suo protagonista si nascondano un moralismo e una rigidità incompatibili con i suoi istinti carnevaleschi, perché ogni autentico anelito alla libertà dev'essere sovversivo (almeno un po'). [...] il nucleo

riprodurre. Quando i comici dell'arte, alla fine del Cinquecento, furono costretti da una diaspora terribile ad allontanarsi dall'Italia e a emigrare in tutta l'Europa, arrivarono addirittura in Russia, in Inghilterra, in Germania, in Francia; cosa successe? Successe che arrivavano avendo l'obbligo di farsi capire e non conoscevano sempre le lingue del luogo e fingevano di parlare la lingua della gente. Per esempio, parlavano in francese e facevano: (esegue grammelot francese) io ho raccontato una piccola storia e quando la racconto in Francia, loro capiscono, intuiscono perché ci sono delle piccole parole, termini che alludono alla lingua, ma gli altri sono tutte un'invenzione. Io posso benissimo parlare un inglese antico, quello addirittura di Shakespeare, del tempo, (esegue) posso andare avanti a raccontare in chiave uguale anche in spagnolo (esegue) ma posso parlare anche napoletano senza dire alcuna parola in napoletano (esegue)[6].

Già con la *Bibbia del villani* abbiamo assistito ad un alternarsi di dialetti diversi tra un monologo e l'altro; in questa commedia la protagonista è costretta a parlare, per una "diavoleria", addirittura contemporaneamente due diversi dialetti: lombardesco e pseudo-napoletano; inoltre l'uso delle molteplici forme dialettali rende impossibile la localizzazione della vicenda, non si può parlare di città ma forse si può dire solo Italia[7]. A una Pizzocca-serva lombardesca è affiancato un Giudice dal linguaggio toscano con influssi meridionali. Fanno da contrappunto dei diavoli pseudonapoletani con "grammelot pseudo-irpini" come si legge dalla didascalia[8].

Anche la chiesa è divisa tra un cardinale centro meridionale e un padre santone veneto; e se le guardie del tribunale parlano pavano, il pubblico astante grida tutte le cadenze dialettali possibili, mentre inquisitore, ladrone, capo voga e Jacoba sono marcatamente di area centro meridionale, anche le "servanti" parlano entrambe dialetti differenti. Il linguaggio della commedia gioca su una panoramica

---

dell'ispirazione di Fo sembra cercare sviluppi in una direzione più ambiguamente tragica che sfacciatamente comica". Intanto in una notizia di spalla nella stessa pagina del quotidiano, si annuncia la rosa di nomi candidati a premio Nobel per la Letteratura il cui vincitore, si legge: "giovedì prossimo sarà reso noto". Nella lista il nome di Fo non compare, apparirà il giorno dopo, 9 ottobre, e per molti altri ancora, in tutte le edizioni straordinarie di stampa e radio e tv.

[6] Fo, 1997c, [I], intervista con la BBC britannica, Milano, 14 novembre.

[7] Albertazzi in intervista di Te. S., 1997, [III]: "Devo confessare che quello che mi ha più interessato in questo *Diavolo con le zinne* è l'assoluta bravura di Dario Fo alle prese con il plurilinguismo del suo testo, con quel formidabile impasto di idiomi reinventati tra toscano, lombardo e napoletano". Cicciò, 9 agosto, 1997, [III]: "Sulla scena l'Italia può essere più che mai unita, come dimostra la straordinaria "eloquentia" del volgare, quello sgrammaticato "grammelot", il dialetto onirico che col tempo Fo ha coniato attingendo ai più disparati idiomi della penisola, che si conferma ancora oggi un'arma capace di contrapporre l'irrequietezza della cultura popolare alla rigidità linguistica del grigio teatro borghese."

[8] Fo, 1998a, [I], p.30.

nazionale di dialetti nella molteplicità di suoni e cadenze diverse, senza alcuna pretesa filologica, ma con una grande sapienza dell'uso teatrale della lingua, una partitura linguistica che, tra onomatopea, grammelot e dialetti, dà vita ad una lingua teatrale di grande efficacia che non trova barriere da Messina a Milano proprio perché non si lascia limitare dall'idioma[9].

Dario Fo, rompendo i cardini anche di un linguaggio dialettale, dà vita ad una lingua teatrale che gli permette di capovolgere il significato intrinseco di un termine di cui usa l'efficacia del suono onomatopeico[10]. Allora, ecco che nella scena in cui le tette di Pizzocca si gonfiano, Franca Rame, che ne è l'interprete, può dire: "le cresse a sgionfón" e "me se sgiónfian le tète", accompagnata anche dal sibilo del pompare, usando il dialettale *sgionfiare* che invece vuol dire sgonfiare. Dopo anni di ricerca e di lavoro sui dialetti dove, oltre a reinventare termini, si ricercavano antichi vocaboli o espressioni ormai dimenticate, Dario Fo, dal *Ruzzante* alla *Bibbia dei villani*, fino a *Il diavolo con le zinne*, sembra impegnato in una scrittura scenica in cui la lingua stessa diventa liguaggio corporeo, un linguaggio-azione in cui, sempre più, la parola-corpo crea l'immagine[11]. E' soprattutto con i monologhi che Fo dimostra quanto la parola scritta possa trasformarsi segnando il passaggio da parola-segno a parola-corpo attraverso l'uso surreale del dialetto o in quel vero e proprio "gesto fonetico" che è la sua voce in *grammelot*. Seguendo un ritmo poetico che già conosciamo, ma che dal *Johan Padan* ad oggi prende sempre più

[9]Così sull'uso della lingua "naturale" Italo Calvino, 1988, [I] in *Lezioni americane*: "Le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l'essenzialità dell'informazione." p.72.

[10]Fo, 1998a, [I] retrocopertina: "Canti, balli e un linguaggio reinventato tra onomatopea e grammelot, rimandano a origini culturali diverse".

[11]Così Dario Fo in "Lezione al teatro Comunale di Cervia", R.P., 2 ottobre 1996, a proposito del suo lavoro sulla lingua per lo spettacolo su Ruzzante: "Anche con *Ruzzante* c'è stata moltissima ricerca, soprattutto sui linguaggi, il linguaggio con cui Ruzzante si rivolgeva al pubblico. Era sì magari anche un pubblico popolare ma in gran parte erano eruditi, colti, e mi sono reso conto che il linguaggio era completamente inventato, ricostruito, adoperando latino, forme di altri dialetti, lingue spagnole, francesi, tedesco persino, cioè una falsa lingua e soprattutto, siccome esistevano delle espressioni oggi scomparse, è una lingua oggi incomprensibile e morta, come fosse il greco. Allora il lavoro che ho fatto è stato di ricostruire una lingua che ha la stessa arcaicità, lo stesso valore ma che approfittando dei temini, spulciando fra il lessico usato da Ruzzante, tenendo quelle parole che ancora oggi sono comprensibili. Poi ho indagato sul momento storico".

spazio nella sua scrittura scenica, questa nuova commedia, con le folgoranti invenzioni pluridialettali e arcaicizzanti, dà vita ad un linguaggio che crea ritmo, colori e profumi che montano in un crescendo assurdo e paradossale che tende a coinvolgere lo spettatore in un gioco di sovrapposizioni e spiazzamenti continui.

"Molte volte il gioco è andare al contrario. Mi è successo con la musica di Rossini con un andamento velocissimo e, all'ovvio e al banale movimento degli attori in otto tempi così come la musica dettava, ho deciso per quattro tempi dell'azione in contrasto agli otto della musica. Cioè, quello che è realizzato in otto lo facciamo in quattro ed è un effetto incredibile. Il fatto di aver dimezzato quell'azione con tutti che recitavano quasi sul posto con un rallenti incredibile era di un effetto straordinario, così come capovolgere un lento straordinario farlo al raddoppio. Cambiare quelle che sono le misure dell'ovvio, sorprendere ma evitare di sorprendere a ogni costo e questo rientra sempre nella dialettica del teatro"[12].

E' per questo innanzitutto che si potrebbe parlare di "Opera" più che di "Commedia": un'opera buffa in cui i ritmi serrati della macchina scenica seguono l'intreccio di un canovaccio che si svolge su almeno due storie parallele. Il tessuto narrativo, infatti, si regge contemporaneamente su un canovaccio e un "fuori canovaccio". Il lavoro impostato su una chiave a rovescio dove, di volta in volta, una situazione si apre nell'altra. Le risate e il divertimento non mancano in uno spettacolo così pirotecnico ma, come sempre nel teatro di Dario e Franca, la risata non è mai solo gioco: "Naturalmente ogni concomitanza con la cronaca dei nostri giorni è del tutto involontaria; si sa, gli antichi hanno sempre copiato spudoratamente scandali e personaggi della nostra attualità!"[13].

2. Stesure del testo e realizzazione scenica

Ho avuto modo, come dicevo, di seguire il processo compositivo di quest'opera e di produrne anche una ampia documentazione audiovisiva[14].

[12] Dario Fo, in "Lezione all'Accademia del Teatro Bellini", R.P., Napoli, 30 aprile 1997.
[13] Fo, 1998a, [I] in retrocopertina. Fo in Volli, 1 agosto, 1997, [III]: "E anche a parlare con i siciliani, ora, mi accorgo di aver fatto un testo che descrive i meccanismi tradizionali del potere. Ma non l'avevo fatto apposta. Pensa che nello spettacolo c'è anche un passo che si può leggere come un accenno a quell'immigrato ucciso a Torino, fatto affogare nel Po. Ma io l'avevo scritto quattro mesi fa".
[14] Vedi l'appendice a questo capitolo.

Atto primo

SCENA PRIMA

del sipario troviamo ~~in scena la Pizzocca reggiora del giudice~~ e due ragazze: stanno lenzuola e tende ad asciugare su un altana palazzo. (Entra in scena la Pizzocca che offre forse un velo ad una delle ragazze perché l'aiuti a stendere.) me (spuntano fra i teli e i drappi sbandierati . ~~Le due ragazze~~ si servono di una lunga appendere i teli e di tiri con piccole si muovono di qua e di là.

(Si rende conto del pubblico) Oh signu sit qui chi?! Perché non me avit avvisà? (Qualcuno delle persone in sala risponde) Sì, sì... d'accordo, comincio subito.

'A: (al pubblico) Benvegnüdi siòre e siòri... che me presenta: el mé nom a l'è Pizzocca .. a son la regióra servànte del siòr io giudice maggiorente de la città... sarèse a ia perpetua. Ve confesso che gh'ho üt 'na gsazeràda a nàsser serva, che così lo pòdo ü! Vui no' gh'avìt idea de che meravégia a lè 'sto jùdice! Ol gh'ha un çervèlo... ma o che quando ol pensa ol fa rumór! Tanto : in quèsto ùltemo procèss che l'è drio a . sì... vóri dì dirìgere... insoma in 'sto che gh'è de) con de mèso la Catedràl de Santa Maria del ıdàda tutta a fögo... savét, quel falò che gh'è réntro anca un capo dei sbirri...

BARLOCCO: Accomudàteve! Vòio deventà lu prìnzipe de le supposte grasse!

SCENA...

Batter di tamburi: entra in in scena il Banditore

BANDITORE: Odite e, en selenzio ascultàte! Oggi nello primo jorno de febràro è devampàto ~~uno~~ tumulto delli tintori e cardatori de la lana. ~~Elli preténdeno lo deritto de reunìrsi en una libera corporazione.~~ ~~A capo de 'sta turba fu notato il frate Michele De Lentini co' la sua congrega.~~ El Consiglio della Reggione condanna esso fermento e el lanzo de petre contro el palazzo de la Signoria, l'ensulti e le minacce allo pubblico governo. Esto Consiglio empone l'endulto de silenzio al frate e a li so' accoliti. ~~Imperecchè a essi religiosi all'è~~ Quindi, A costoro è proibito de reonìrse e predicare en pubblico, anco raccolti en chiese e sacrestie. (Esce)

Esto fermento è degenerato in minazze e lanzo de petre contro el palazzo de la Signoria e perciò el maggiorato

SCENA.....

Cambia l'assetto scenico: scorrono le quinte, ci ritroviamo in un salone della casa del giudice. Bussano alla porta (tramite un battocchio o una campanella). La Pizzocca attraversa la scena col suo passo saltellante da struzzo. È seguita dalla scimmia.

CA: Vegnì! Son qua! (Alla scimmia che la) No, ti no' ti se möve de qua... sentàda... o se ı su la toa altalena! (Esegue. Rivolta a chi Chi set? Chi gh'è a la porta? (Apre. Quasi di iza entra una giovine abbigliata in modo ricoperta da un gran scialle e un velo che le e il viso) Ehi, stòppate là! Indove te vàit co' ara sul muso, fiola?!

: Ho da tegnìre 'nu parlaménto co' lo jùdice!

CA: ~~Per el Sacro Conseglio dei Diese~~? No, ti vol far parlaménto col siòr doctòr, ti va al a fàcia descovèrta e là ti ghe sbarlòti quèl are...

A: Ma io no' ce puòzzo ire allo so' uffizio che chio gran perìculo!

, cüntaghela a n'altra... la végne chi velàda mònega... (Cambia tono, interessata) Perìculo

~~Che~~ me occìdano!

CA: Te disi de bón?... Chi te vòl masàr? E resón?

A: Per lo facto ch'io, mi son la femmena che corcàta fra le brazza dellu capetàno quando è o la Cattadrale.

CA: No! Oh santa Zeltrüde màrtere... cossa me conti? Te s'éri ti col capìtan?... La sòa a?! Sbiòta?... Sbiòti tüte e doi?

JACOPA: Che intende tu co' 'sta baltrocca?

PIZ.: Niént... baltrocca come a di' conossénte... cumpaesana.

JACOPA Ah...

PIZZOCCA: Ah, ~~alora érot ti la fiola~~. Sèntate, sèntate comoda. (La obbliga quasi a sedersi e si siede a sua volta) Fame vidé la facia! Cünta sü.

JACOPA: (levandosi in piedi) No, no' me ce arrischio. Me ce posso mostrare e facce confedenze sojo a illo, allu jùdice.

PIZZOCCA: Eh no, me despiàse ma prima ti dévi mostrarte e cuntàrme tüto a mi!

JACOPA: E pe' quale raggione?

PIZZOCCA: Per el fatto ziuriddico che mi son la colaboradóra prenzépal del ziudice; ghe fago de sigretària... mi vàlluto, fo' de filtro... e desìdo al fin se débio entrodüçirghe testimoni, spión e confidénti...

JACOPA: Ello è securo? Ci ho de fidarme?

PIZZOCCA: Se ti gh'ha un dübeto, te cati la porta e te sòrte per el to' destìn! Che mi gh'ho altri testimòni de 'scolta' che i me spécia de là!

JACOPA: D'accuòrdo, me confido. (Solleva il velo).

PIZZOCCA: Ohi, un bocón proprio de capitani! Sèntate comoda e dime. Alora, el capitani l'era lì con ti ne la colombaia e entanto che te sbatusciàva el controlava che el ladrón el portasse via ol statuón da la sacrestia.

Cercherò ora di ricostruire le diverse fasi di tale processo a partire, questa volta, dalla focalizzazione sulle modalità della regia di Dario Fo[15].

Non si può certo paragonare il lavoro di regia dei monologhi con il lavoro di regia per un'opera. Si può forse operare una distinzione fra il lavoro di regia di un'opera in cui Dario prende parte anche come attore, da quello di un'opera in cui è solo regista, oltre che autore. Se in ogni caso precisione e determinazione sono le regole del gioco, cambia l'attenzione condizionata dal diverso punto di vista: regista di se stesso; regista di se stesso insieme ad altri attori; regista della compagnia. Lavorando solo come regista e non essendo egli stesso interprete, Dario Fo appare molto più attento alla cura dei particolari nel lavoro sull'attore: "E' un modo per mettere tutta l'energia che ho dentro a vantaggio dello spettacolo"[16]. Quando egli stesso è interprete, allora, come sempre fulcro della situazione e cosciente di riuscire a risolvere qualsiasi imprevisto o trasformare qualsiasi errore, lascia che gli attori seguano lui, ovvero offre agli attori una "griglia", un linguaggio corporeo efficace entro il quale essi possano configurare le proprie azioni.

Ad aprile, leggo il primo assemblaggio del copione che Dario porta sempre con sé per appuntare delle varianti. Questa prima stesura a cura di Franca Rame, è datata 8 aprile 1997, Sala di Cesenatico. Sfogliando il copione risaltano le prime correzioni a penna di Franca e Dario relative ai cambi di azioni, come gli ingressi in scena; aggiunte o sostituzioni di espressioni; nonché i primi "segni-frecce" su alcune battute; segni che Franca, durante la lettura, usa come appunti per l'indicazione dei toni. Avevo quindi già letto il testo della nuova commedia di Dario Fo, quando mi avviavo a seguire le prove per la messa in scena al teatro Quirino di Roma. Qui, come era prevedibile per chi conosce il teatro di Dario e Franca, ho potuto osservare come il testo, dopo molteplici variazioni nelle stesure successive, continuasse a trasformarsi giorno per giorno durante il lavoro sulla

[15] Sulla regia di Dario Fo cfr. Puppa, 1978, [I]; Meldolesi, 1978, 1984, [I]; Angelini, 1976, [I]; Fo, 1987, [I]; Pizza, 1996, [I].
[16] Intervista a Dario Fo di Pappalardo, 31 luglio, 1997, [III].

scena con gli attori. Via via che si costruisce una scena, Franca e Dario appuntano nel copione il momento della risata o dell'applauso come negli antichi canovacci: un passaggio di battuta, una situazione, vengono scritti proprio per la risata: "qui c'è una risata scritta" e sta alla bravura degli attori realizzarla. Sempre, quando si scrive, o quando si prova, sia Franca che Dario sono attenti alle possibili reazioni del pubblico. Si scrive il testo ed è come se si seguisse anche una partitura per il pubblico. Infatti di sera in sera, dalle prime prove generali, ciò che si decide di tenere o di tagliare o di aggiungere è misurato sulla reazione del pubblico. Le prove generali servono appunto per misurare i ritmi, i tempi del testo e deciderne i tagli o le modifiche varie. Si studia il pubblico e si continua a scrivere insieme al pubblico.

"L'impianto dello spettacolo è importante, prima si recita l'impianto e poi dopo anni magari si comincia a scrivere come capita a Molière e Ruzzante. La vera sperimentazione - dice Fo - nasce a teatro nel rapporto con il pubblico, è da quel confronto, provando e riprovando, che un testo si modella, si definisce e si sviluppa il commentario della gestualità importantissimo per la ricchezza espressiva. E' fondamentale ricostruire e reinventare la realtà, si distrugge altrimenti senza sintesi e senza immagine. Un grido di dolore, ad esempio, se si riproduce bisogna reinventarlo anche solo con un gemito ma con uno squarcio del gesto nel corpo"[17].

D'altra parte la prima versione del copione che avevo letto derivava a sua volta da diverse altre stesure corrette e riscritte, come testimonia anche una delle note a margine segnate a penna in cui si legge: "controllare vecchia stesura". La nota che, appare annullata a penna, indica i continui passaggi di "taglia e incolla" con i quali, da uno sviluppo iniziale dell'idea, si passa a quelli successivi senza mai cancellare o perdere quelli precedenti, poiché, messi a confronto, possono suggerire ulteriori andamenti. A questa stesura sono succedute molte altre fino ad ottenere, di correzione in correzione, l'ultimo copione di scena, che, subendo a sua

[17]Fo, Milano, 14 novembre, in Pizza, 1997, [I].

6 gennaio

I DIAVOLI

Il maestro diavolo, Farcipane, sta esaminando il suo allievo Barlocco. Gli pone alcuni quesiti relativi al codice delle leggi. L'allievo risponde correttamente usando un linguaggio da erudito rudite. Il maestro gli consiglia di non strafare, alla fine si complimenta con lui: "Sei ben preparato, ora si può passare all'azione.".

BARLOCCO Qual'è il mio compito?

FARCIPANE Il tuo incarico, Barlocco, è quello di "possedere" il corpo di un grande giudice, duro, saggio, incorruttibile, che sta mettendo "sossopra" il governo della sua città.".

Barlocco è un diavolo principiante che aspira a divenire "Satanasso maggiore". Dovrà riuscire nell'impresa, non può fallire. Questa è la sua grande occasione. Se gli va buca l'azione, verrà eliminato, sciolto nello sterco del calderone dell'inferno.

La prima lezione impartitagli è quella de "l'ingresso".

Se entrasse la bocca come fanno i demoni-chierici approssimati dilettanti, sarebbe un disastro.

FARCIPANTE "Entrare per la bocca è grave errore... per il naso ti ritrovi sempre nel gargozzo..."

B "Per l'orecchi?"

F "Debi sfondargli il timpano... e l'assordi! No, devi entrar per il deretano!"

B. "E io dove ci entro allora?"

B "Come?!"

F "Sì, per lo culo! È il modo più dolce... una sopposta di diavolo non fa vomitare... uno manco s'accorge. Al contrario, una sopposta ingoiata per la bocca che ti rotola per il gargozzo mentre dormi, ti fa tossire, ti rovescia lo stomaco e irrita l'anima, ti fa strabuzzar gli occhi... e subito sprigiona una crisi da indemoniato... Dev'essere una invasione delicata, morbida, scivolosa... una supposta di burro e miele...Tu ti allenerai a questa bisogna!"

BARLOCCO Mi alleno a fare la supposta da deretano?

FRANCIPANTE Sì, e bisogna che cominci a limarti di quelle corna se no' te puoi inceppare alla prima entrata. (Gli consegna due recipienti) Tieni, è grasso di porco di maiale col miele... ungiti di continuo. Prima regola: non scatenare l'invasato!"

(Il giudice in questione ha nome Martino Saccapane ed è il più alto grado (la più alta carica) del tribunale. E si è messo in testa di distruggere ogni ladroneria e corruzione... sta facendo scuola... è appoggiato anche dal vescovo e dal capitano del popolo! Tu Barlocco, diverrai padrone di quel corpo e di quel suo cervello... dovrai rovinare ogni suo progetto, far che sia sputtanato con gran fracasso.

Rammenta bene Barlocco, come sarai nel corpo suo devi assecondarlo e studiare gusti, atteggiamenti, vizi e la sua forza di moralità, ma non dovrai prevaricare, anzi, ci saranno momenti in cui ti dovrai accucciare leggero nel suo corpo... inesistente...

BARLOCCO E come mi sarà possibile?

MI NON DOVRAI PREMERICARE. ANZI,
IL SABBIO NON TIENE IN CUI TI DOVRAI ACCUCCIARE
NEL SO LEGGERO NEL SUO CORPO
PIÙ PROFONDO DEL SUO CORPO
E SCARICHERÀ IN CUI NE PRENDERÀ TUTTO IL POSSESSO
E COME UNA
INESISTENTE ...
E COME MI SUONERÀ?
OGNI VOLTA CHE UNA CAMPANA SUONERÀ IL RINTOCCO DEL VESPRO O DEL
MATTUTINO ... E TU ANDRAI IN DELIRIO
IN CALESSI ...
AL CONTRARIO .. BASTERÀ CHE IO
vada ad accennare
USARE QUESTO FLAUTO UN'ARIETTA
(MOSTRA IL FLAUTO ED ESEGUE UN MOTIVO VIVACE)
ED ECCO CHE LA GIUDICE
CADERÀ IN UN CONCA PROFONDO ..
E TU SARAI L'ASSOLUTO PADRONE DEL SUO CORPO
TE LO MUOVERE E SBATTERE COME TI PARE.

BARLOCCO, ANCORA TI PO' SUPERE
IL GIUDICE MANCATO DEL GIUDICE E
TI LO POSSIDERE ALCUN PIACERE
IN CUI .. QUELLO NON PUÒ
È ESISTITO IN LEGGENDA !!!
SORTA di alcuna forma di ulpotismo

volta ancora numerose variazioni nel corso della tournée, sarà pubblicato da Einaudi[18]. Nello schema seguente indico brevemente le fasi fondamentali di questo processo. Possiamo avere come punto di riferimento ben quattro versioni successive dello stesso copione:

Prima stesura: Sala di Cesenatico, 8 aprile.
I Copione di scena: Debutto a Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 7 agosto.
II Copione di scena: Debutto a Milano Teatro Carcano, 1 ottobre.
Testo definitivo: Dario Fo *Il diavolo con le zinne* a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1998; diviso in diciannove scene al I Atto e dodici scene al II Atto[19].

Nel mese di luglio 1997, Fo sosteneva:

> Cinque mesi fa questa commedia non c'era neanche in programma, ho cominciato a scrivere un testo pensando a Franca, poi ne ho scritto un altro perché non mi soddisfaceva. Franca l'ha preso in mano e ha fatto il lavoro di riscrittura, l'ha sistemato[20].

Se la riscrittura del testo è fatta, come dice Fo al giornalista, il riassestamento del lavoro teatrale è ancora in corso mentre si svolge l'intervista, a pochi giorni dal debutto del 7 agosto 1997, al Teatro Vittorio Emanuele di Messina nell'ambito del festival di Taormina Arte, sezione prosa. Il lavoro di regia continua: prima, durante e dopo il debutto. Infatti, dopo il debutto nazionale, in ottobre, lo spettacolo riprende al Teatro Carcano di Milano e la compagnia, tra agosto e settembre comincia a ricevere le nuove modifiche al copione da verificare in scena.

Svolti i provini per gli attori tra Milano e Cesenatico, durante i quali per ogni personaggio veniva scelto l'uno o l'altro attore, da maggio a luglio '97 il lavoro per la messa in scena dello spettacolo si svolge al Teatro Quirino di Roma. Al fianco di Franca Rame, prima attrice, recita Giorgio Albertazzi che, letto il copione, ha

[18] Fo 1998a, [I].
[19] Il testo definitivo, che riporto nelle citazioni come stesura definitiva, corrisponde alla versione rappresentata dello spettacolo.
[20] Intervista a Dario Fo in Pappalardo, 31 luglio, 1997, [III].

accettato l'incarico[21]. Albertazzi è anche il direttore artistico del festival di Taormina Arte. Fo cura la regia (oltre a testo, scene, costumi e musica): "E' una cosa che è già successa altre volte - dice Fo - e devo dire che non me la sento di recitare e fare tutte le altre cose insieme"[22]. La compagnia è formata in gran parte da attori abbastanza giovani, qualcuno è debuttante, gli altri hanno già diverse esperienze sulla scena. Oltre ad attori, tecnici e aiuto-regista, arriva anche il suggeritore o "rammentatore", Armando Senarica, amico di vecchia data di Dario e Franca, grande professionista legato all'arte del teatro da radici familiari.

Oltre che nel teatro, per le prove si usa anche una saletta laterale, il lato più raccolto del foyer. Lo spazio del Teatro Quirino è ben più piccolo del Vittorio Emanuele di Messina, dove è previsto il debutto. Ciò limita gli sviluppi delle macchine sceniche pensate da Fo e la stessa scenografia viene montata con qualche elemento in meno sia in profondità che in larghezza in quanto è stata pensata in modo da essere adattata allo spazio: "Una macchina teatrale del 500 con cambi a vista a scorrimento orizzontale come i primi studi di architettura scenica. Oggi, con l'esigenza del cinema e di ricavare spazi, molti teatri non sono più abilitati a questo genere di uso". Dario, lasciata la penna, realizza il testo direttamente sulla scena con gli attori e i tecnici, mentre tutti, dal suggeritore all'aiuto regista e gli attori, continuano ad annotare i tagli, le aggiunte e le modifiche varie sui fogli di un copione che oramai sarà da riscrivere.

---

[21]"L'idea è stata di Franca: mentre scrivevo il testo e glielo facevo leggere, lei ripeteva: - Qui ci vuole Albertazzi. - Io all'inizio ero diffidente, ma mi sono fatto convincere. Poi abbiamo incominciato, e ho apprezzato moltissimo il modo di lavorare di Giorgio. Lui è un attore di grande esperienza, naturalmente, fa il personaggio a modo suo, e va benissimo. Per esempio, non cerca affatto di renderlo comico ad ogni costo, non usa le vocine, le mossette... E però i tempi sono giusti, la risata vien fuori sempre. ma che umiltà, che disciplina, che precisione... L'avevo visto dirigere, una volta, e l'avevo sentito urlare, arrabbiarsi. Qui no, è sempre calmo, accetta ogni suggerimento, ogni osservazione..." Fo nell'intervista di Volli, 1 agosto, 1997, [III] 1997.
Alla conferenza stampa tenuta a Taormina in una splendida giornata di sole, Franca Rame, con Fo e Albertazzi, in una battuta sagace spegne qualsiasi dilungaggine sul caso montato dalla stampa riguardo al sodalizio con Albertazzi: "Siamo giunti a un accordo: ogni mattina si entra in Teatro cantando a turno *Bandiera Rossa* e *Giovinezza*".
[22] Intervista a Dario Fo di Pappalardo, 31 luglio, 1997.

GIUDICE: Che dice?! No! Questa proprio non ce voleva. Pizzocca, te prego, fai l'empossibile perché se cavi fòra... Se me schiatta qua, sono svergognàto de ogni reputazione! *(Esce gemendo).*

PIZZOCCA: Tranquìlo, segnór Giudice... Cognósso un remédio següro, che la svòda in un fiàt. *(~~Il Giudice esce di scena~~. ~~La Pizzocca~~ va ~~alla dispensa~~ e ~~prende~~ barattoli, vasi di vetro, ~~e qualche~~ bottiglia ~~che subito la scimmietta afferra e fa roteare in una esibizione da giocoliere. Indi boccette, barattoli ecc... vanno a finire sulla tavola.~~ Chiama a gran voce)* Zioàna!, Clarèssa!, dove sit?

ZOANA e CLARÈSSA: *(fuori scena)* Egnémo sübeto!

PIZZOCCA: Spizzéve, dóe spitìnfe a darme 'na man!

Entrano le due giovani fantesche portando il gualdrappone da cerimonia e il cappello del Giudice che posano su di un attaccapanni.

CLARETTA: Comàndi.

ZOANA: Séremo drio a preparàrghe el gualdrapón de cerimonia del siòr Giudice!

3. Attori e tecnici: le pause

Si lavora in teatro tutto il giorno interrotti solo da quelle "pause sindacali" che Franca e Dario utilizzano invece per chiarire alcuni problemi con i tecnici; rivedere le modifiche fatte al testo e magari cambiarle ancora; passare in rassegna il materiale di bauli e cassoni giunti da Milano (dal loro ricchissimo "magazzeno" e dalla sartoria Pia Rame) per vedere cosa, tra maschere, oggetti, costumi, può essere utile e cosa invece chiedere di realizzare alla sartoria e allo scenografo. A volte, qualche attore che non si sia assentato durante le pause, viene avvicinato da Franca o Dario per chiarimenti o modifiche della sua battuta, parlando così della scena e del contesto in cui si va a svolgere l'intervento. Franca, come seguendo il personale "copione" di una antica eredità di capocomica, è sempre il punto di riferimento per qualsiasi affare della compagnia, sia tecnico che amministrativo, nonostante i vari addetti. Così nelle pause, tra le altre cose, si preoccupa di trascrivere al computer le modifiche apportate al copione. Fin dalle prime repliche con il pubblico in sala, osservo Franca che, anche quando non è in scena, continua a seguire il tempo e il ritmo della situazione ora battendo il piede, ora scandendo un deciso "veloce, veloce" ad attori che, come si dice, "si siedono sulla battuta" e allentano il ritmo; ora riprendendo chi non modella il ritmo sul pubblico rischiando di parlare su un applauso e di bruciare così il passaggio successivo. Sia Dario che Franca, durante le prove lavorano affinché l'attenzione di tutti sia necessaria.

In fase di composizione, nei primi giorni di prova, gli attori si rendono conto che il copione è solo una traccia da ridurre o ampliare a seconda dei casi, e quindi è inutile giustificare la propria assenza dicendo "il mio personaggio non è presente in questa scena", perché invece potrebbe rivelarsi utile il contrario; poi, usciti di scena, ognuno dietro le quinte si trova ad essere impegnato in qualche cosa: recuperare e sistemare i propri oggetti o il costume per l'entrata successiva, manovrare pupazzi, aiutare il compagno in un veloce cambio di costume, aggiornare continuamente il copione visto che spesso il cambio in un punto implica

varianti al resto e poi a volte si è chiamati a sostituire un compagno in una parte o per un'assenza o per la rotazione dei personaggi. Un attore, secondo Franca, deve essere pronto a ruotare non solo nei diversi personaggi, ma anche nei vari ruoli di tecnico audio, luci, suggeritore, sartoria, attrezzista, amministrazione.

Si coglie in questa scelta di lavoro il metodo incorporato nella educazione ricevuta dalla sua antica famiglia di teatranti dove "tutti facevano tutto". All'occhio dell'osservatore ciò evidenzia una immediata "complicità" fra questo genere di tecniche "tradizionali" - che precedono il teatro accademico per così dire *aziendalizzato* - e il metodo di lavoro "laboratoriale" del teatro contemporaneo di ricerca. Se infatti questa è la linea di condotta del teatro "d'avanguardia", del tutto diversa è l'educazione teatrale di quegli artisti che, dopo aver frequentato le accademie e le scuole di recitazione, tendono a identificarsi totalmente in uno stile, ligi al protocollo dell' "attore". Questa loro pratica sembra ridurre le loro ulteriori potenzialità riducendo gli aspetti di motivata e "passionale" partecipazione alla creazione collettiva, così che l'esperienza teatrale è vissuta come una semplice attività lavorativa, un lavoro come un altro, con tempi, spazi e ruoli rigidamente fissati. Tali contrasti appaiono evidenti nel corso del lavoro collettivo quotidiano delle prove: due diverse visioni della esperienza teatrale sembrano confrontarsi: "Non è compito del mio personaggio spostare la sedia" protesta un attore, e, se il regista interrompe una scena per modificare la scenografia di quel momento, gli altri attori ne approfittano per una pausa, manifestando una "sindacale" estraneità al processo di composizione e una deresponsabilizzazione rispetto alle "attrezzature" la cui manipolazione in contesto extra-spettacolare è demandata ai tecnici ("Tanto -dicono- ci sono i tecnici"). Questo contrasto è evidente nell'ironico commento di Dario Fo di fronte a tali atteggiamenti: "Sono attori!".

L'importanza della "rotazione" emerge se si confronta il numero dei personaggi e la suddivisione dei ruoli con le diverse e necessarie presenze, tecniche e attoriali, sulla scena. Si guardi l'elenco dei personaggi:

PIZZOCCA GANASSA: Perpetua del Giudice de Tristano
ALFONSO DE TRISTANO: Giudice della Corte
INTRUSO: Cardinal Ambone, Padre Mirone (santone), Aguzzino di voga
FRANCIPANTE: Maestro diavolo, Avvocato di giudizio, Seguace di padre Mirone, Capo voga
BARLOCCO: Sotto-diavolo, Avvocato di giudizio, Seguace di padre Mirone, Diavolo (atto secondo), Galeotto
JACOBA STAREFFA: Amorosa del Capitano degli sbirri, Popolana, Seguace di padre Mirone, Diavolessa (atto secondo)
ZOANNA: Servante giovane, Animatrice pupazzo diavolo Barlocco, Indemoniata, Popolana, Diavolessa
CLARISSA: Servante giovane, Animatrice pupazzo diavolo Barlocco, Popolana, Seguace di padre Mirone, Diavolessa
SCIMMIETTA: Servante giovane, Acrobata (controfigura Pizzocca), Popolana, Seguace di padre Mirone, Diavoletto (atto secondo)
GERON DE LE NOCI: Ladrone, Giudice del Consiglio dell'Inquisizione, Doppione diavolo Francipante, Seguace di padre Mirone, Diavolo (atto secondo), Galeotto
ACROBATA: controfigura Pizzocca e Giudice, Musico, Animatore pupazzo diavolo Barlocco, Popolano, Seguace di padre Mirone, Diavolo (atto secondo), Galeotto
PRIMA GUARDIA: Maniscalco, Diavolo, Seguace di padre Mirone, Diavolo (atto secondo), Galeotto
SECONDA GUARDIA: Seguace di padre Mirone, Diavolo (atto secondo), Galeotto.

Come leggiamo dall'elenco relativo alla edizione del copione definitivo, tredici attori agiscono un totale di ben cinquantasette presenze diverse tra funzioni di animatori di pupazzi, doppioni e veri ruoli di interpretazione. Sparisce invece la figura del BANDITORE presente in prima stesura che annunciava tumulti popolari e condanne giudiziarie legate al fermento contro il palazzo della Signoria e al contempo funzionava anche da siparietto per i cambi di scena.

Nelle stesure successive il tumulto sarà raccontato dalla scena :

I copione: con le servanti, (o fantesche) che sbucano dalle alte finestre della facciata del palazzo, e Pizzocca con il Giudice che, tra il vociare della folla e i canti di rivolta, dalla balaustra sul proscenio osservano e commentano fin quando gli scoppi degli scontri non arrivano a distruggere la balaustra costringendoli a rientrare nel palazzo.

Testo definitivo: con le servanti, le guardie, l'Avvocato di giudizio che spaventati tra gli scoppi degli scontri, corrono lungo il proscenio tra le macerie delle balaustre colpite commentando l'accaduto.

Si entra in teatro tutti dall'ingresso artisti dove una bacheca, a cura del direttore di scena, riporta l'ordine del giorno ed eventuali comunicazioni, una scala dà l'accesso ai camerini. Franca usa due camerini: uno per l'attrice, l'altro come ufficio dove, sistemato il computer, lavora agli aggiornamenti del copione e ad altre faccende sia relative alla compagnia che ai soliti numerosi incarichi e impegni che la seguono ovunque. Quando poi arrivano costumi e parrucche anche il camerino dell'attrice dovrà essere liberato da pile di fogli e appunti. Dario, con i suoi colori e i suoi fogli passa dal suo camerino a quello di Franca, al palcoscenico. Giù in teatro, le quinte si affollano via via di materiali d'attrezzeria e casse di costumi, maschere e oggetti di scena che vengono smistati. Il palcoscenico è illuminato da un piazzato di luci che si studiano insieme alla scena. Due tavoli ai lati sul palco sono occupati uno da Arturo Corso, aiuto regista e Armando Senarica, il suggeritore e l'altro da Franca e Dario. In platea le poltrone sono in gran parte liberate del cellofan e prendono posto gli attori aspettando le indicazioni del maestro. Ai piedi del palco sono sistemati i tecnici del suono e delle luci: Lino Avolio e Umile Vainieri seguiranno tutta la tournée. In sala c'è anche lo scenografo, Ettore Guerrieri, a cui Fo ha dato i suoi bozzetti per la realizzazione della scenografia, durante le prove parlano delle variazioni e cose nuove da realizzare a seconda delle esigenze di regia. L'idea è quella di avere una scenografia leggera che permetta cambi di scena a vista trasformando, con gli stessi elementi, una scena nell'altra. Con il solo cambio di arazzi, ad esempio, si passa dal tribunale all'inferno, o nei casi di cambi più lunghi, la facciata del palazzo fa da sipario mentre in proscenio è comunque svolta un'azione: "Tutto avviene mentre cambia la scena, non si ferma niente", questa la scelta di regia.

4. Metrica gestuale e partitura ritmica: canzoni, musiche e luci

Intanto per le musiche, mentre Fo continua a riascoltare il suo repertorio tra una pausa e l'altra, a Milano ha già impegnato un giovane musicista per comporre su tracce registrate da lui stesso in audio e su indicazioni di stile, ritmo e clima

della situazione della scena. Nonostante i numerosi interventi musicali, non tutti i canti composti trovano spazio nella costruzione del lavoro. Nei canti, il dialetto centro-meridionale primeggia anche nel coro degli adepti del veneto Padre Mirone. Per la maggior parte, anche i testi dei canti sono scritti da Fo o da lui rielaborati su antiche tracce popolari; in virtù di quel teorema della "inscidibilità dell'arte teatrale" che lo vede "uomo totale" di teatro e quindi anche compositore delle canzoni. Franca dice di lui: "Dario è un tipo che si stanca a pensare che un altro faccia" e allora, nonostante l'incarico dato al musicista, si impegna a comporre anche le melodie[23].

I canti sono composti da Fo in vicinanza con antichi mondi popolari: Fo intona un'aria che poi passa al musicista per la realizzazione, riservandosi in ogni momento di scegliere l'intonazione più appropriata, e puntando soprattutto a sorprendere con toni spezzati e alternati, evitando l'andamento "ovvio" delle melodie, le "cantilene", perché la musica, i canti, dice, sono "soggetti della scena", non "accompagnano" ma contribuiscono a scrivere la scena; per questo Fo lavora a svolgere in parallelo azione, luci e musiche come se in scena vivessero le immagini, i personaggi, le situazioni dipinte da Dario Fo nei suoi bozzetti.

Quando l'artista, rivolto al tecnico, chiama le luci dei proiettori per questa o quella scena, sembra scegliere i colori di una tavolozza: "Qui mettici un azzurro. Non così carico, una tonalità più tenue che va sul verde. Lì invece, ci vuole una terra gialla! Prova un po', lasciami guardare!" e spesso, alcuni tecnici, magari abituati ad una partecipazione molto più meccanica, sono costretti a rivedere il loro ruolo nell'allestimento di uno spettacolo. Mentre i tecnici impegnano il palcoscenico per montare la scena, Fo, nella saletta laterale, a tavolino, calzati i suoi occhiali, munito di carta e penna, legge e corregge un canto composto in

[23]La ricerca di Fo sulle antiche tradizioni popolari comprese quelle relative ai canti, viene da lontano e proprio su quella ricerca si basa il lavoro con Franca Rame per gli spettacoli *Ci ragiono e canto* (n.1) , in Fo, 1977, [I]; *Ci ragiono e canto 2*, in Fo, 1972c, [I]; *Ci ragiono e canto 3*, Fo, 1973b, [I].

camerino durante la pausa. Il regista legge e comicia a musicare il canto, registra la sua voce, si riascolta di continuo mentre tutti copiano il testo e cercano di ripeterne l'andamento. La chitarra di un attore e il flauto del musicista, seguono le indicazioni del maestro che, saltati tutti i preamboli di esercizi tecnici per un accordo del coro, coinvolge tutti subito all'azione di quel momento: l'obiettivo sembra essere quello di far scaturire dall'accordo dell'azione l'accordo sonoro del canto.

Questa scelta di metodo non è legata a una sorta di "spontaneismo" o di "improvvisazione". Al contrario si rivela una scelta che punta a ricostituire in laboratorio lo stesso contesto generativo dei canti popolari, soprattutto per quanto riguarda il carattere corporeo-gestuale della metrica: "I canti popolari" ricorda Fo "scaturiscono da gesti legati alle arti del lavoro" e così, insieme agli attori, Fo esegue la "remata" per la scena della voga a cui associa il canto: "Chi rema a strassabràssi" fondendo ritmo del corpo e ritmo del canto. Questo esercizio serve in fondo a trasmettere questa specifica consapevolzza. Il canto di voga alla fine sarà un altro: "Va lu vento", ma prezioso rimane l'esercizio eseguito[24].

"Non è detto che il gestire debba andare pari passo alla velocità della recitazione - spiega Fo - molto spesso rallentando addirittura fermando o bloccando i movimenti nel momento in cui la velocità, il ritmo, la potenza della voce sono elevati, si ottengono degli straordinari risultati oppure andare proprio in controtempo gestualità con la parola. Molto banale è vedere gli attori che quasi sottolineano, dirigono le parole che esprimono, cioè alludono col gesto a quello che vanno indicando o raccontando sottolineandolo; è molto facile ed è sempre stucchevole. E' sempre meglio, anche lì precedere anticipare con la gestualità alludendo e magari compiere degli altri disegni col gesto rispetto a quello che è la parola, riinventare un contrappunto. E' come la musica, sì succede molte volte che con uno strumento diverso tu faccia l'unisono dello strumento principale ma compiere un controcantosu altre tonalità, con altro andamento, beh questo è quello che rende sensibile ed emozionante una composizione musicale, questo vale anche per il rapporto fra gestualità, parola ritmo suono.[25]"

---

[24] In un confronto con l'antropologo A.M. Cirese, organizzato dallo studioso di antropologia linguistica G. R. Cardona, Dario Fo intervenne proprio su questo aspetto della "incorporazione" metrica del canto, cfr. Fo, 1988;[I]; Cirese, 1988, [I]. Sulla fenomenologia del canto popolare si veda il testo classico di Paolo Toschi, 1947, [I].

[25] Fo, in R,P., 20 aprile, 1996, Milano.

Se Fo convoca il musicista per i canti, o la maestra di danza per la composizione della tammuriata, questo non lo esclude dal partecipare attivamente alla creazione di questi momenti, ma rientra in quell'ottica dell'accettare consigli e proposte per poi ancora una volta rielaborarle con gli attori sulla scena. Per la composizione della danza della tarantata, una delle attrici offre l'intervento della sua maestra di danza, che, seguendo le indicazioni di Fo, cerca di accordare gli attori su ritmo e movimenti che siano tra l'acrobatico e il giocoso a mo' di tarantella in una rivisitazione comico grottesca delle danze rituali. Prima sulla scena, poi nella saletta laterale, si provano varie acrobazie che coinvolgono l'intero gruppo. Alla fine, sul palco, Fo incita gli attori a far tesoro di quella lezione e di reinventarsi una coreografia che li veda tutti in relazione tra loro occupando tutto lo spazio della scena dove si deve inserire l'ingresso della controfigura per l'acrobazia di Pizzocca.

Lo stesso Fo, sulla proposta coreografica di alcune attrici al lavoro, interviene mostrando egli stesso delle figure possibili da realizzare. Il suo insegnamento è a lavorare sull'azione, non sugli schemi, e sull'azione imparare la pulizia e il rigore osservandosi l'un l'altro con attenzione e partecipazione, prova dopo prova. Così anche per i canti dove, bisogna lavorare ad ascoltarsi insieme agli altri imparando così a non sforare sul coro. Ogni volta nelle prove il regista grida agli attori di esagerare, di strafare di non preoccuparsi di sporcare ma di continuare a cercare e non solo riferendosi alle danze ma anche alle parti recitative che, come la danza, i canti, la stessa musica, bisogna "liberare" perché non siano piatte ma proiettate fuori scandendo i diversi passaggi.

Questo ritmo è già scritto nell'intenzione della battuta, ma sta al corpo dell'attore farlo vivere. Molti sono gli esempi: nella scena III del I atto, Geron de le Noci, il ladrone, di fronte al Giudice, prima teme che non si creda alla sua testimonianza con la quale cerca di scampare alla pena, subito dopo rimane sorpreso perché la mostra dei reperti che il Giudice gli sottopone a verifica gli dà ragione; *con enfasi*, come dice la didascalia, crede di essere scagionato, esce invece

di scena *avvilito* perché, anche se non colpevole del delitto, come ladrone viene imprigionato per furto. Il passaggio è dato da un susseguirsi rapido e asciutto di battute con due sole indicazioni di didascalia per l'attore che indicano reazioni opposte tra loro in un breve spazio di dialogo. A queste indicazioni, il regista, nelle prove, continua a scardinare i toni di battuta troppo "misurati" dell'attore che non rilevano il gioco del contrasto ma rischiano di appiattire sul patetico un'azione tutta da giocare sulla tensione della sorpresa, tra l'altro molto ironica.

In un primo momento Fo aggiunge battute che esplicitino il contrappunto comico della situazione. Lavorando poi sull'attore, spingendolo a esagerare i toni espressivi, fino all'inverosimile, il regista si accorge che le battute aggiunte non hanno più ragione e vengono eliminate, in quanto l'attore, portato a "interpretare" quei passaggi di battuta, si trova a dover calibrare non la battuta ma la sua tensione fisica che amplifica il senso e scrive il ritmo dell'azione. Se poi l'attore esce di scena *avvilito* non può parlare tra sé per far arrivare al pubblico la sua delusione: "in teatro tutto viene proiettato chiaro" dice il regista, e trasforma quel parlottare, che così sarebbe solo una sporcatura confusa, in una battuta rivolta al pubblico, insieme di tribunale e di platea. Fo insegna come sia l'attore a guidare l'obiettivo del pubblico e costruire così i primi piani o i campi lunghi, appunto per questo incita sempre alla chiarezza andando fino in fondo senza tentennamenti che smontano invece il ritmo di scena e la tensione di comunicazione con il pubblico. Questa determinazione e il suo rigore nella chiarezza, sono fondamentali perché l'attore possa affrontare e svolgere anche eventuali imprevisti o incidenti durante la rappresentazione. Per cui nulla viene nascosto, tutto è rivelato in quanto sulla scena tutto si trasforma.

5. Prove generali: regista e attori

Al mattino, arrivati in teatro, Franca si dirige direttamente ad attivare il camerino-ufficio insieme a Marina che, oltre ad essere attrice, aiuta Franca anche in faccende amministrative. Dario controlla tra le casse se c'è un nuovo arrivo di

materiali per la scena e con i tecnici e gli attori comincia a usare sul palcoscenico qualche elemento già pronto e qualcuno fittizio. Spesso Dario gira per il palcoscenico parlando ora all'attore, ora al tecnico, ora alla sarta; osservandolo si rimane colpiti dalla "leggerezza", o meglio dalla "levità" con cui gestisce il lavoro riuscendo a rivolgere la stessa attenzione a mille cose diverse nello stesso tempo. Uno degli attori, guardando Dario, dice: "sembra che abbia le nuvole sotto i piedi!". Tale "leggerezza", come insegna Calvino: "si associa con la precisione e la determinazione non con la vaghezza e l'abbandono al caso. Paul Valery ha detto: - Il faut etre legér comme l'oiseau et non comme la plumme-"[26].

Tutti a raccolta, si comincia.

Le prove seguono diverse fasi. Insieme a Franca e Dario per qualche giorno si comincia con le letture a tavolino, anche come prove di memoria. Il lavoro di composizione della messa in scena si svolge quindi in palcoscenico (all'impiedi) e nella saletta adiacente (seduti). Nelle prime giornate di prove si legge il testo tutti insieme ora seduti ora all'impiedi, cercando di memorizzare le battute, di capire la situazione in cui si è calati. Durante le letture da seduti, Dario ascolta il ritmo e i tempi del testo e comincia a tagliare e a sostituire una parola o una frase intera; poi si sofferma a correggere anche i mono-toni, ma questo sarà un lavoro successivo; l'importante ora è portare i suoi attori-personaggi sul palcoscenico, dove, attraverso una scrittura scenica, è più facile spostare, modificare e far venire fuori da ognuno il tono giusto, le pause giuste, modellando il linguaggio del corpo dell'attore[27].

---

[26]Italo Calvino, 1988, [I], p. 17.

[27] Così Fo in "Lezione al Teatro Comunale di Cervia", parla dell'importanza di essere "totale" in teatro: "Appena finita la guerra, c'era stato un grosso rinnovamento che poi però è atato schiacciato. Tutti potevano fare tutto. Io andavo a scuola alla cattedra di incisione, ero a quella di affresco, poi andavo per esempio a fare scultura, da tutti quelli che contavano, scultori straordinari: Manzù per esempio è stato un mio maestro, De Chirico, Carrà. Lì, voglio dire, ho imparato anche il teatro, perché facevamo scuola di teatro, c'erano dei maestri, dei registi, che venivano a tenere delle lezioni per la scenografia, non c'era soltanto lo scenografo. Poi si andava a teatro. Io ero pendolare e non avevo la possibilità di andare a dormire fuori allora facevo due ore di viaggio ogni giorno, due di andata e due di ritorno. Però molte volte dormivo alla stazione per andare a vedere gli spettacoli. Tutti gli spettacoli li ho visti in piedi ho lucidato tutte le

Dopo la pausa pranzo, Dario, che bisogna segua i suoi ritmi, lascia tutto nelle mani di Franca e l'aiuto regista e si riprende a provare con i cambi proposti nella mattina. Si va avanti a provare, a proporre, fino al suo ritorno. Sul palco, ancora spoglio, Dario imposta lo svolgersi delle azioni, decide i luoghi deputati via via che gli attori agiscono la scena e dice:

> Non bisogna mai castrare l'attore, bisogna lasciarlo andare tutto, che faccia ciò che crede opportuno, che provi, che proponga. Poi si taglia, si sceglie e si riduce. E' importante anche strafare nelle prove, per un attore, perché possa meglio ritrovare e gestire il suo personaggio nello spazio scenico. Importante che non si "diriga", Franca non lo fa mai. Mai appoggiare le parole al gesto e viceversa, ma bisogna sempre andare in controtempo altrimenti ci si appiattisce"[28].

Un esempio di contrasto tra gesto e battuta è relativo a una prova di Franca. Franca Rame ha un uso essenziale del gesto "è automatico come nella vita" dice, e, sia durante le prove che nello spettacolo, ci appare che "automatico come nella vita" sia per lei il suo giocare sulla scena con i personaggi che interpreta a cui trova immediatamente corpo e gesto. Così nel passaggio di prova in cui Pizzocca spiega alla platea il posto segreto dove spiare il giudice in colloquio (I atto, scena VIII), impegnata a focalizzare i luoghi deputati e la dinamica delle azioni, Franca dà via la battuta fermandosi solo su parole chiave, e mentre lentamente indietreggia verso il fondo per uscire dalla quinta di destra, pronuncia le ultime frasi della sua battuta:

> "Eh no, mi no' ghe sto miga! Che el me cazza pure via, ma mi vòjo savér come va a fornìr. Monto per el scalinón... Sóra el so' ofizio gh'è un *büso* che se 'scolta parfècto tüto quèl che i dise come fóssemo en ün *confessionàl*! *(Sale la scala [...) ...]*".

---

colonne, pilastri dei teatri di Milano ma non ero solo. Poi ad un certo punto ci davano dei biglietti gratis perché andavamo a fare la clac o a fischiare dei lavori che erano messi su in un modo spaventoso. E ho imparato anche la scrittura, perché noi recitavamo i pezzi, non si facevano soltanto le messe in scena ma si saliva sul palcoscenico, c'era un gruppo, una compagnia, si leggevano dei testi classici per capire gli spazi, perché è inutile che tu te lo leggi da solo e poi vai subito, se non hai mai visto realizzare, se non capisci... Questo mi ha fatto capire l'importanza di essere totale in teatro, realizzare non soltanto una parte, ma di inserirsi nella regia. Infatti ci sono moltissimi bravi registi che vengono dalla scenografia, e ci sono grandi registi che hanno grosse idee scenografiche, ma che non sono capaci di realizzarle se non hanno uno scenografo che capisca i loro bisogni." R.P., 2 ottobre 1996.

[28]Fo, "Prove al Teatro Quirino di Roma", in Pizza, 1997.

Le parole chiave diventano "büso" e "confessionàl" e su queste disegna, con un gesto delle mani, la circonferenza di un buco grande quanto una palla di cannone. Il gioco fa ridere sia gli osservatori in platea, sia i compagni in scena e non c'è bisogno alcuno di fissarlo, perché l'attrice conosce bene il gioco della sorpresa e del contrasto "come nella vita".

Durante le prove in scena, il regista vuole già avere di fronte a sè le situazioni, o meglio, vuole già vedere realizzato quanto ha scritto e disegnato, anche se manca la scenografia, per cui tutte le ricostruzioni improvvisate dai tecnici devono essere agibili. Durante una prova, ad esempio, il direttore di scena, insieme ai tecnici aveva improvvisato un sofà mobile, un po' limitato e limitante per le varie situazioni da svolgere, e allora tutti assicurano che poi ci sarà quello vero. Ma il regista ha bisogno di vedere subito e allora interrompe la scena detta "della seduzione" per meglio realizzare la dinamica del sofà che oltre a girare in proscenio manovrato dal diavolo, deve sorreggere Giudice e Pizzocca indemoniata nel loro primo approccio amoroso. Dario non vuole aspettare la giusta attrezzatura per realizzarla e così con scatole, cassoni, tavole, cuscini, vuole, qui ed ora, impiantare il tutto per vedere la materializzazione del suo pensiero: per vedere se ciò che pensa può esistere. Solo così potrà placare la sua ansia e continuare la sua esplorazione creativa.

Quel "trabiccolo", come lo definisce Franca, girando in modo da tenersi sempre dietro al Giudice affinché ci si adagi, frena l'azione della scena che non scorre fluida ma viene rallentata perché troppo vincolata a quel sofà. Si continua a provare cercando di trovare pochi e agili movimenti che sistemino insieme Giudice e Pizzocca sul sofà nel corso dell'impetuosa seduzione. Ogni giorno Dario appunta note di regia che poi a fine giornata, o all'inizio di quella successiva, comunica alla compagnia. Le note di regia giornaliere seguono anche in tournée e sono relative ad una battuta, un movimento, un oggetto di scena, o altro. Dopo diverse repliche, il 6 ottobre, proprio nelle sue note di regia, Fo segna: "E' inutile il passaggio del

trabiccolo. No al passaggio del trabiccolo nel gioco della seduzione". In tutte le versioni del copione, il gioco con il sofà non è mai riportato, e alla fine si riduce ad un solo movimento su una battuta lanciata da Pizzocca indemoniata che proprio sul sofà rivela il suo amore e la sua presunta identità al giudice il quale, seduto sul tavolo accanto, ascolta incredulo:

GIUDICE: Ma che giornate so' cotéste? Me se frana tutto sullo capo! De un canto mi stanno addosso per l'enchiodàta che ho fatto alli potenti... me s'accusa de fornicatore, a causa che tu te sei buttata nello mio letto ignùda! Ma no' me rammentavo de codeste tue zinne, né dell'altre cuccagne tòe. Ora dimme: chi tu se'? Basta lo gioco! Chi sei tu en verità?
BARLOCCO-PIZZOCCA: Una puttana so'![29]

Le scene non vengono chiamate per successione numerica ma ad ognuna si dà un nome, la scena "della seduzione" corrisponde alla V scena del II atto.

Durante i primi giorni di prova, Dario non si ferma a studiare direttamente scena per scena, ma lascia proseguire l'azione in una "filata" anche per fissare meglio la progressione degli accadimenti. Si continua a provare fino alla fine del testo ogni volta intervenendo, per tornare indietro di qualche passaggio; per spostare ora un arredo scenico, ora l'attore da un punto all'altro della scena. A volte segue l'attore da vicino, fisicamente, suggerendogli dei movimenti, dei toni, mostrandogli come fare, e allora eccolo trasformarsi ora in uno ora nell'altro personaggio. Fo prova su di sè ciò che vorrebbe veder fare agli attori, anche se accetta proposte, suggerimenti, sollecitazioni. Durante le prove, si decidono i movimenti in scena e si fissano; ognuno segna i propri sul copione mentre l'aiutoregista li segna per tutti, insieme a Franca. Cambieranno ancora e ogni volta saranno appuntati. Nell'indicare i movimenti di scena, Dario insiste sulla leggerezza dei corpi, "come una danza", dice, ma interrompendo subito gesti o movimenti posticci:

Bisogna fare attenzione che la mancanza di pretesto gestuale non provochi la ripetitività del gesto, non abbiamo sottomano infiniti gesti e guai se un gesto è non credibile, se è fine a se stesso; è perfino negativo, stucchevole. Da parte dei cantanti anche del rock come del jazz ci sono ragazze che fanno dei gesti che non significano niente, sono belli, sono eleganti ma li noti. Quando tu noti il gesto e il gesto diventa così prepotente, preponderante da uscire da quello che è

[29]Fo 1998a, [I], p. 146.

il contesto, è fastidioso, allora deve essere sempre dentro, avere una logica e questo è un discorso che bisogna fare proprio nell'insegnamento. Nell'insegnare bisogna fare attenzione a portare gli attori e le attrici a effettuare gesti che non siano la sottolineatura esclusiva di quello che vai dicendo[30].

Nelle prove per la messa in scena, Dario Fo pone molta attenzione alla dinamica dei corpi degli attori in relazione tra loro, lo spazio e la scena. Ad ogni giornata di lavoro Fo appunta le sue note di regia. Nella prima fase delle prove questi appunti sono per la maggior parte relativi a gesti e movimenti di scena:

Note di regia da fogli sparsi:
1) Evitare di tenere per Geron sempre lo stesso gesto.
2) Forse inserire passaggio in retroproiezione del vescovo senza bautta.
3) Mancano ancora i coriandoli.
4) Al terzo "op" della sedia del Giudice, le due guardie, di lato, gli tengono il mantello aperto[31].
5) Attenzione ai pupazzi sul trabiccolo guardano verso il pubblico.
6) Spingere il "carro" ancora più avanti.
7) Rivedere ingresso della luce di fondo su scena sesso[32].

Si lavora alla partitura gestuale tenendo conto delle situazioni da svolgere, dello spazio da agire, più delle battute da dire che, a seconda della dinamica e del ritmo della scena, saranno da modificare, tagliare o anche aggiungere:

Molto spesso la gestualità viene intesa come un sovrappiù, un corollario, una specie di condimento a quello che è la fase importante del discorso, cioè la parola. Invece bisogna imparare a capire che da sé sola la gestualità può essere più importante della parola e che un gesto condotto bene, sostituisce interamente una frase e un concetto, lo indica con più profondità e produce maggiore suggestione[33].

Dopo la prima fase del lavoro di prove il regista si dedica maggiormente a variazioni o nuovi inserti nelle battute a seconda anche della reazione del pubblico, per cui a volte si sente l'esigenza di esplicitare un passaggio, o soltanto per esigenze ritmiche o per un nuovo gioco ironico:

---

[30]Dario Fo, in "Lezione all'Accademia del Teatro Bellini", R.P., Napoli, 30 aprile 1997.
[31]"op" della sedia è riferito a un salto con la gamba sullo schienale della sedia che il giudice ubriaco tenta di realizzare senza far cadere la sedia, ci riuscirà solo al terzo op grazie anche alle guardie che reggendogli il mantello gli facilitano il gioco. Alla fine le guardie con i lembi della toga sollevati e il giudice festante formano un buffo quadretto da risata.
[32]Note di regia tratte da diverse giornate.
[33] Fo, in R,P., 20 aprile, 1996, Milano.

Note di regia da fogli sparsi:

1) Alla domanda di Clarissa: "Che sarebbe la buagna? Lo smerdazzo?" Pizzocca risponde: "No, l'è un budino, budino de merda"

2) Pizzocca nel prologo, la battuta di Dio sui figli del comandadór diventa: "Lassa sta i fiól che già te ghe giuri su la testa en ogni occasión!" e più avanti il comandadór dirà: "Següro l'è nella Bibbia!"

3) Pizzocca alla battuta "Ah, nun me scucciàte co' 'sta campanella 'n'altra vota!" dirà a Mirone: "Gh'avìt sentìt? Me parla da deréntro la panza".

4) Al "Puttana!" del Cardinale nel processo, Pizzocca risponde: "Puttana pentita!"

5) Riflesso azzurro sul fondale forse dovuto alle luci azzurre da mascherare.

6) Il carro dell'inquisitore dovrebbe arrivare fino al cento della scena.

7) Diavoli. Provvedere per i teatri dove ci saranno i palchi laterali.

8)Alla battuta del Giudice: "Che parli!" Jacoba risponde: "Sì che parlo. Non tengo besògno de nasconderme dietro lo baldracco. So' fémmena dabbène io..." E al Cardinale: "Mo' abbasta de adoperarmi come 'na enfâme spiona. Voi non ve la passate d'empuniti..."

9) Provvedere a provocare uno scoppio per il naso di Pizzocca, come di sacchetto che scoppia.

10) Nell'ingresso della controfigura nella tammurriata i danzatori mostrano stupore e si bloccano alle sue acorbazie e poi riprendono insieme

La mancanza di oggetti di scena non frena il lavoro: un vaso di fiori per ora potrà essere sostituito da una bottiglia di plastica vuota: "Ma è così difficile trovare un fiore di carta per quella bottiglia?" urla il regista. La credenza, è invece composta da cassoni sovrapposti, il letto con baldacchino, da un cassone con cuscino e su montati tre assi di legno e un telo che faccia da tenda; e così, tra materiale d'attrezzeria e oggetti vari, si comincia a disegnare l'azione sulla scena e i luoghi deputati. Anche i costumi mancano ancora ma dai bauli si possono nel frattempo usare mantelli, maschere:

"Io sono sempre rimasto un figurativo. [...] Per me lo spazio è fondamentale per il racconto e, anche quando immagino passaggi e andamenti, è sempre la sintesi di questi andamenti, attraverso un momento figurativo, che mi viene addosso, e, molte volte, mi capita che tutto un discorso, impostato con le parole, mi venga addosso - magari perché l'ho redatto da un testo scritto - e poi, pian piano, ecco che le parole se ne vanno, sostituite soltanto dai suoni, suoni puri, e, soprattutto da gestualità, da posizioni. [...] Una delle cose più difficili nel teatro è proprio quella di determinare lo spazio, sempre; ed è l'attore che indica, nell'occhio dello spettatore, qual è l'obiettivo che deve mettere a fuoco. [...] E l'attore perciò deve avere coscienza, oppure istinto. Ecco, ci sono attori che hanno istinto e attori che hanno coscienza, ma è l'istinto che si trova per primo: questa dimensione, che è una specie di proiezione di sé stessi, uno specchio, ma uno specchio che si ingigantisce, che si allunga, che diventa ovale, che diventa tutto contorto. E' l'attore ed è, in questi casi, anche il regista, colui che determina lo spettacolo, che determina questo svolgimento"[34].

---

[34]Fo in Santiano, 1992, [I], p. 31.

Durante le prove in scena "all'impiedi" Dario continua a suggerire cambi di battute: "scusate, scusate, ma mancava il piede", spiegandomi poi che il "piede" è il sostegno, la base, la "chiusa" che deve sorreggere il ritmo della battuta. Franca, che è attenta al ritmo e ai tempi teatrali, senza interrompere il fluire delle prove, recita la sua battuta e prima di uscire di scena aggiunge: "questa battuta non funziona", un commento che, per la naturalezza del suo recitare, sembrerebbe quasi una trovata metateatrale del testo.

Vedere Franca Rame e Dario Fo a lavoro insieme per la messa in scena è un altro spettacolo. Franca, contemporaneamente personaggio e coautrice, è sempre vigile nel misurare i ritmi e i tempi di battuta: non solo con Dario o al computer, ma soprattutto in scena durante le prove, indica e dimostra i punti deboli di un passaggio, di una battuta, di un dialogo. Non mancano certo discussioni tra i due capocomici, ognuno fermo sulle sue posizioni fino a che si taglia magari una scena provata per giorni, e persino bella, ma non funzionale al ritmo nel complesso del lavoro. E' un po' un gioco delle parti tra i due: Dario scrive di tutto e si impegna a realizzare tutto quanto ha pensato; Franca esegue, osserva, ascolta attentamente, medita, fino a che, individuati i punti, comincia a suggerire tagli, modifiche, e via via il testo diventa fluido, prende forma sulla scena e si comincia a modellare. "La risata - dice Franca - è un meccanismo di precisione matematica fatto di tempi e respiri giusti"[35]. A tavola o anche lì in platea, ad amici e ammiratori giunti ad osservare il lavoro, Dario comincia a raccontare l'intricata trama e osserva il suo interlocutore per capire se la storia è chiara o se c'è qualche punto da sciogliere.

[35]"In questi ultimi anni, molto è cambiato anche per il mio ruolo nella critica e nella discussione dei testi che Dario propone. Inizialmente, portavo, molto timidamente, le mie osservazioni e lui replicava: "Aspetto il pubblico, forse hai ragione, ma vediamocol pubblico". Poi, dopo la verifica col pubblico, di solito doveva ammettere: "Porco Giuda, hai ragione!". Perché succede così? Credo che sia per il fatto che io sono nata in teatro e quindi il senso del taglio teatrale, l'intuire il giusto ritmo di una scena, lo stringere un pezzo, mi sono naturali come bere o mangiare. Nel teatro di Dario, io ho avuto, da sempre e sempre più, un ruolo di collaborazione, di controllo critico." Franca Rame in Fo, 1998c, [I], p. 8.

Passando tra le quinte in attesa della ripresa delle prove, il regista apprezza molto gli attori che si prendono cura dei propri costumi o oggetti di scena e allora si ferma a dare consigli a una delle attrici intenta a rimettere a posto la testa del suo pupazzo, o all'altra che si inventa capelli per la sua maschera con ritagli di stoffa colorati e gomitoli di lana; ma c'è anche chi per un buco alla calza aspetta l'intervento della sarta. Lo stesso Fo, comprati due caschi da motociclista, li ridipinge color oro vecchio e, staccati i pezzi superflui, ne ricava due originali elmi per le guardie della corte del Giudice Tristano. Il regista dà la sensazione che, potendo, volentieri farebbe tutto con le sue mani; ogni cosa, infatti dai costumi alla scenografia, dalle maschere alle parrucche e i trucchi di scena, passa attraverso il suo tatto, così conosce il proprio materiale di lavoro e a volte lo rimodella; presi i colori, ad esempio, ridipinge qualche maschera; oppure, calzato il cappello a Jacoba, lo orienta suggerendo modifiche alla sarta. Persino osservando un suo quadro che, tratto dal suo repertorio, sarà usato in scena, Dario lo sfiora con la mano: "Bello, vero?"

Perché ognuno ricordi gli oggetti che deve avere con sé allora Franca propone di usare il "soggettone": un elenco posto nelle quinte che, a mo' di promemoria in tre colonne, riporti gli oggetti che devono essere presenti in scena, quelli che l'attore porta con sé entrando dalla quinta di sinistra o dalla quinta di destra.

Esempiodi PROMEMORIA ATTORI:

II ATTO: OGGETTI DI SCENA
"PADRE MIRONE"

DA DESTRA	IN SCENA	DA SINISTRA
GAETANO:	CORONCINE	MARIO:
COFANETTO CON MASCHERA GRANDE		COFANETTO CON MASCHERA PICCOLA
MARINA E GIUSI: POMPA SENI		FRANCA: CAMPANELLO

Successivamente Franca fisserà nel suo camerino un grosso cartello promemoria per sé e la sarta, con tutti i cambi di costume compresi gli oggetti da tenere per ogni entrata in scena.

Il regista, con la sarta in scena, mostra i suoi bozzetti relativi ai costumi di scena cercando insieme soluzioni per cambi rapidi in quinta, nonché soluzioni per allungare un telo, per vestire un pupazzo. La sarta, attenta, appunta tutti i cambi di scena e di costume che avvengono via via per meglio coordinare il lavoro dietro le quinte. Anche i tecnici, all'arrivo della scenografia, cominceranno a misurare i tempi e a organizzare i movimenti per i cambi di scena, e ogni volta per una nuova trovata Dario cerca conferma sulle possibilità di realizzazione.

6. Dal quadro alla scena: bozzetti e disegni per la regia

A tutti gli attori ingaggiati il regista chiede eventuali abilità acrobatiche, dalle più elementari a quelle più professionali. Per cui durante le prove incita gli attori a proporre soluzioni, in occasione di cadute, danze, o anche solo per un'entrata in scena insolita, come quella dei diavoli dal camino, o della scimma al trapezio, o per i giochi di controfigura che il regista ha intenzione di realizzare e che ha già scritto e trasformato in colorati schizzi e bozzetti di scena. Per la ricerca della controfigura di Franca vengono convocate diverse attrici acrobate, nessuna sembra giusta, tutte molto tecniche ma "troppo basse", dice il regista, anche si in realtà forse nota in loro una tecnica troppo rigida di poca inventiva. Infatti, in una delle sue solite passeggiate, durante le quali anche se parla di altro in realtà è sempre teso alla realizzazione del suo progetto, incontra due giovani acrobati impegnati in rappresentazioni di teatro da strada.

Qui Fo non bada all'altezza o alla tecnica ma alla loro fantasia, all'agilità, alla leggerezza e soprattutto alla naturalezza con cui modellano i loro corpi in figure che sembrano ritrarre le paradossali posizioni dei soggetti dei suoi disegni. In

effetti, Fo quando compone la scena insieme agli attori, con le luci, le posizioni, i colori di ambiente e costumi, la sua dichiarata natura figurativa, lo spinge a comporre come dei quadri viventi fissati per un attimo e subito scomposti dal seguire dell'azione. Molti di questi quadri sono già presenti nei suoi bozzetti, altri nascono lì sulla scena con gli attori e successivamente storicizzati nei disegni-bozzetti che vengono inseriti nei copioni fino alla stesura definitiva grazie soprattutto alla meticolosità del lavoro di stesura di Franca Rame che si preoccupa così di dare oltre al testo anche preziose informazioni di un lavoro svolto che possono essere anche preziosi suggerimenti per chi si appresta a svolgerlo.

Come per lo scenografo, per la sarta, sono importanti i bozzetti di scena oltre che i suoi continui dialoghi con il regista, anche per gli attori è di grande suggerimento osservare i disegni di Fo relativi alla realizzazione di una situazione o alla dinamica di un'azione. I suoi disegni rivelano anche come il regista pensa un personaggio. Nelle prove con Fo, un attore, del proprio personaggio, non avrà mai una spiegazione dialettica dell'autore che ne illustri le ragioni intime o emozionali o che indichi soluzioni psicologiche per "entrare" nel personaggio. Si può dire che questo livello di assunzione del personaggio è dato proprio dai suoi disegni. Neanche le didascalie si soffermano su indicazioni umorali dei personaggi. Tutto è azione, in un equilibrio tra l'azione scenica e quella attoriale. Tutto è interpretato e comunicato attraverso il rapporto diretto dell'attore con il suo corpo, la scena e tutto quanto è lì, compreso soprattutto il pubblico e il teatro stesso:

> "Io sono abbligato a recitare a tutto tondo... devo proiettarmi dentro la scena e devo uniformarmi... Il mio corpo diventa di volta in volta elemento scenico, addirittura scenografico"[36].

Nelle battute è scritta l'intenzione, nei disegni si legge il modo di comunicarla. Per l'attore, quindi, è molto più utile e diretta l'indicazione del regista sulla dinamica: azioni, posizioni, toni, suoni, a cui poi lavorare insieme; e la lettura dei suoi disegni, oltre che del suo testo, contribuisce ad affinare l'intesa che si

[36]Fo in Santiano, 1992.

instaura durante le prove. Dopo le prove, come il testo scritto, Fo rivede e ritocca anche i suoi disegni.

Per ogni situazione di cui sembra fissata la dinamica, l'attenzione della regia punta all'intonazione, alla sintesi delle battute. Per l'attore non c'è solo il pericolo di dirigersi col gesto ma anche con le voci e allora Franca e Dario sono attentissimi a cancellare toni forzati, voci mascherate che sporcano le battute. Franca: "usa la tua voce e gioca di diaframma, mai fare le vocine o le smorfie, il tono viene dall'intenzione". Dario: "Quando poi si usano i falsetti, è meglio alternarli a toni bassi per non rischiare di schiacciare le parole. Pensiamo a Totò, con tutte le sue facce, le sue svariate espressioni facciali, non storpiava mai la sua voce, il suo tono, la sua voce era sempre pulita!". Via via che si svolgono le prove, Dario aggiunge momenti nuovi o gags nuove ed ecco che tutto si accavalla sulla scena come una pila di appunti da correggere, o come nei suoi disegni a tecnica mista, dove prima imposta la base del disegno provando e riprovando senza mai cancellare e poi via via, con tratto sempre più deciso e con coloratissimi ritocchi, ripulisce tutto: "ci vuole il coraggio di tagliare anche cose che ti sembrano belle, perché tutto funzioni!". Nel dare le indicazioni in realtà Fo sembra stia traducendo uno dei suoi disegni relativi a quella scena. Spesso spiega come per lui il dipingere sia un'arte parallela e indispensabile alla scrittura teatrale:

> Io ho una fortuna, che ho imparato fin da ragazzo a disegnare. E ancora oggi continuo a disegnare per semplificare, per indicare, per immaginare e chiudere soprattutto precisamente le gestualità. Mi è capitato anche addirittura di non avere in mente che cosa realizzare come con che linguaggio, mettermi a disegnare e attraverso il disegno, e certe volte anche il colore, intuire come si dovesse svolgere con sintesi e con efficacia un gesto. Io dico che se non riuscite a disegnare bene, non importa, anche delle immagini, dei bozzetti anche se non sono eleganti, anche se non sono di grande prestigio; bisognerebbe ugualmente immaginare direttamente anche ritagliando, adoperando fotografie rimettendole insieme, facendo dei collage, macchie di colore, serve moltissimo a sviluppare la fantasia del gesto[37].

E così anche sulla scena, come un gioco di moviola, Dario procede a smontare e rimontare i vari passaggi dell'azione cancellando quelli superflui. Franca

[37] Fo, in R,P., 20 aprile, 1996, Milano.

magari gli fa notare un passaggio di battuta troppo lungo che non entra nell'azione e lui: "Stai al testo, misuriamolo, poi buttiamo via tutto".

Arrivata la scenografia, il regista osserva il montaggio dei tecnici, dà ultime indicazioni anche allo scenografo per ritocchi di colore e mentre la scena è occupata dal lavoro di montaggio, si passa alla saletta laterale per prove di canto, di memoria, di danza, di nuove soluzioni acrobatiche. Tornati al palco, si comincia a misurare il testo e le dinamiche delle scene in relazione agli spazi esistenti o da ricavare. Franca osservate la serie di arcate già montate che sembrano aver ingigantito lo spazio del palcoscenico, dice a Dario: "Ehi, signor regista, quando arrivano gli elefanti!?" aprendo le prove con una risata che stempera la stanchezza di quella calura estiva.

Il 20 agosto 1997, dopo il debutto a Messina al teatro Vittorio Emanuele de "Il diavolo con le zinne", Franca Rame e Dario Fo, giunti a Cesenatico nella loro villa di campagna si impegnano alla revisione del testo dello spettacolo apportando nuovi tagli e modifiche.

Franca lavora al testo a fronte in italiano per la pubblicazione della commedia che è già stata richiesta all'estero sia per studio che per rappresentazioni. Dario è intento a dipingere il soggetto per il manifesto dello spettacolo per ottobre al teatro Carcano di Milano, e si lascia ispirare dalle foto dello spettacolo e dai particolari di alcuni dipinti classici. Così, tra collage, pennellate e ritocchi, lavora alla sua composizione quando non è intento a riscrivere o aggiungere parti di testo.

Si continua a lavorare, anche nella pausa estiva, alla lettura degli eventi politici e culturali quotidiani. Capita spesso di leggere sui giornali o di ascoltare nei notiziari televisivi, accadimenti che già Dario aveva anticipato nel suo testo come sempre in chiave grottesca. Più che lavorare nel teatro, il loro è un vivere il teatro. Si lavora dappertutto, e in ogni momento. E' normale in casa Fo, pensare a modifiche del testo o ascoltare toni e suggerire quelli giusti, mentre magari si

cucina la polenta o si prepara la giardiniera, perché fare teatro, scrivere, capire l'efficacia di un pezzo, per loro è come saper gustare una zuppa di pesce.

Il debutto a Messina, in un teatro così grande, ha sollecitato la fantasia di Dario che pensa di utilizzare al meglio le abilità dei suoi acrobati; e allora pensa a giochi scenici di controfigure, voli acrobatici, apparizioni a sorpresa, come nella più alta e antica tradizione dei comici dell'Arte. Diversi giochi e trovate bizzarre che si leggevano già nella prima stesura del copione, sono stati cancellati sia per motivi di spazio del teatro Quirino di Roma in cui si sono svolte le prove, che per tempi di realizzazione, come l'idea di far oscillare il letto con i due amanti sulla testa degli spettatori, poi sostituita dai due amanti (due mimi in controfigura) che, dietro le tende del baldacchino, eseguono un'acrobatica danza d'amore con un gioco di luci che distorce le loro ombre.

La commedia è un continuo presentare intrecci che si svolgono per ricrearne altri:

> A me interessa adoperare tutti i mezzi della fantasia, dell'iperbole, dell'immaginazione, inventare la realtà e soprattutto trasformarla. Il teatro è proprio il contrario del reale, quando, soprattutto, non è imitazione del vero, ma è sua immagine trasposta e paradossale o eccentrica (questi sono i termini che si dicono comunemente). Ad ogni modo, a me interessa ristrutturare, reinventare la realtà. Già la grande ristrutturazione è nella sintesi; la sintesi significa per forza avere in mano i mezzi per arrivare non a condensare, sintesi vuole dire rapporto delle dialettiche. Arrivare a sviluppare la dialettica in discorso, metterla "contro", e soprattutto fare arrivare delle immagini delle cose che non sono comuni, che non sono nel cervello banalmente, che sorprendono, non perché sono giochi d'artifizio, ma giochi della ragione e dell'intelligenza: questo è ciò a cui miro. Giochi che arrivino anche a commuovere, non per una "grattatina" emotiva sulla pelle, non per far venire la pelle d'oca, ma proprio perché impongono una riflessione e un momento di capovolgimento di quelli che sono i luoghi comuni, le banalità, le ovvietà del nostro modo di leggere. Sia chiaro, io uso anche la matematica, uso anche la progressione iperbolica; esistono delle strane leggi, che non si possono computare attraverso un diagramma, dentro il teatro. Esse sono la ripetitività di certi meccanismi, il fatto di prepararli, il fatto di impostare un discorso a proiezione, che tornerà a ribaltone, dopo sette od otto battute. Il coraggio, per esempio, di sostenere una meccanica della risata o dell'effetto, una metrica del racconto che vuol dire anche metrica sonora, lessicale e morale, che viene dai timbri, dai blocchi dei suoni, dagli alti e dai bassi. Utilizzare termini che sono esclusivamente onomatopeici o inventati. Non hanno nessun valore sul piano del rigore lessicale, non hanno una corrispondenza, sono quasi intraducibili; però assomigliano tremendamente, nel loro rumore, nel loro suono, a quello che è il racconto che io sto facendo in forma di emozione. Beccano più, se volete, le viscere, il ventre, lo stomaco, che non il cervello; ma quando si va a teatro bisogna sempre tener conto che c'è anche una parte del proprio corpo che deve partecipare, non può essere soltanto come in un barattolo di vetro dentro il cranio[38].

---

[38]Fo in Santiano, 1992, [I], pp. 36-37.

Superando la divisione nelle numerose scene del testo definitivo che ci sarà utile per i vari rimandi, possiamo dividere il I e il II atto, ognuno in tre momenti principali:

I Atto:
I momento dalla scena I alla VI: **Prologo e antefatto.**
II momento dalla scena VII alla XIII: **Tentazioni e minacce**
III momento salla scena XIV alla XIX: **L'intrigo**

II Atto:
I momento dalla scena I alla VI: **I complotti**
II momento dalla scena VII alla IX: **I ruoli capovolti**
III momento salla scena X alla XII: **Le condanne**

7. I Atto: un prologo a sorpresa

La voce prologo nella divisione delle scene non appare, eppure viene svolto, anzi rappresentato per ben cinque scene, seguendo la divisione del copione definitivo. Pizzocca, protagonista femminile della commedia, svolgerà il prologo con l'ausilio dell'intera compagnia. Il primo atto, quindi, si apre con un prologo a sorpresa sull'altana di un palazzo dove tre fantesche cantano accompagnate da un musico e intanto stendono delle grandi lenzuola su tutta la lunghezza del palco. In prima stesura, l'ingresso, all'aprirsi del sipario, è di Pizzocca insieme a due ragazze, senza alcun canto; la correzione a penna che si legge sul copione, inverte le entrate e alle due ragazze che stendono lenzuola segue Pizzocca:

Prima stesura:
All'aprirsi del sipario troviamo due ragazze: stanno stendendo lenzuola e tende ad asciugare su un'altana in cima al palazzo. Spuntano fra i teli e i drappi sbandierati dal vento. Si servono di una lunga scala per appendere i teli e i tiri con piccole carrucole, si muovono di qua e di là.

Entra in scena la Pizzocca (fantesca reggiora del Giudice) che porge un lenzuolo ad una delle ragazze perché l'aiuti a stenderlo.

Pizzocca: Tira 'sta tela! Forza tusa *(si rende conto del pubblico)* Oh signùr, sit già chi?! Perché non me avìt avisàt? *(Qualcuno dalle quinte le parla concitato)* Sì, sì... d'acordo, comenzo sùbeto.

Nel corso delle prove, viene inserito il canto delle servanti che Dario ha tratto dal suo repertorio di canzoni: "Il prigioniero alla torre". Per accordarle, il

regista chiede all'acrobata, che sa suonare, di intonare la melodia alla chitarra, poco dopo come musico lo include nella scena con un liuto e sulle note di quello, entreranno le servanti che cantano in un coro a tre voci mentre svolgono la loro azione.

Testo definitivo:

Scena Prima - Scenografia: classica struttura scenica del teatro rinascimentale a cinque quinte in progressione prospettica, con due arcate scorrevoli fuoriuscenti dalla seconda e dalla quarta quinta. All'aprirsi del sipario ci troviamo in un'altana in cima a un palazzo monumentale. Ai lati del proscenio (fronte alla platea) due balaustre a indicare il limite del terrazzo.

All'alzarsi della luce o all'aprirsi del sipario troviamo in scena un musico con liuto che intona una melodia. Tre ragazze portano una scala a libro e una grande cesta dalla quale estraggono lenzuola e tende che appendono sul fondo ad asciugare al vento tenue. Svolgono l'azione cantando.

[...]

Scena Seconda - Di tra le lenziola stese appare Pizzocca, fantesca e governante del Giudice: è secca come un'asse da stiro, nasuta, cammina oscillando come uno struzzo.

Pizzocca: Oh, oh, oh, ma che rasa de cansùn cantì?! V'ho sentì, eh: "Nel lèto con lui faséva l'amore"! Svergognénte! *(Si rende conto del pubblico)* Oh Madona Signùr sìt già chi?! *(Verso la quinta)* Parchè no' m'avìt advisàt? *(Al pubblico)* Buonassìra... buonassìra. *(Qualcuno dalla quinta le parla in tono concitato)* Ma che figüra ch'ho fàit!Parchè no' me gh'avìt advisàt che gh'era già el pùbblecoen la sala? Cosa? Débio fa' el prologo mi? Sì, va bem, basta, basta, basta! Sì, d'acòrdi, cominciarò![39]

Come si vede, nel testo non si parla di prologo ma di scene. Sistemate con la I scena i teli, nella II scena cntra Pizzocca e racconta alle servanti "spitinfie" e al pubblico del Giudice Alfonso de Tristano:

Zoanna: Sì, Tristano, che de sovranóm ol ciàmano Tristìzia.

Pizzocca: *(quasi aggredendo la ragazza)* E' un'enfametà! *(Al pubblico)* Nol credéghe! No' l'è triste, mi l'ho vidùo rider... mai! *(Risata)* Sì, l'è vero, l'è serióso ma l'è anca spirituóso e sovratüto intelighénte! Ol gh'ha un çervèlo... ma un çervèlo che quando ol pensa... *(con le mani all'altezza delle tempie mima di far girare nella testa delle ruote)* rrrrrrr... rrrrr: ol fa rumór![40]

Mentre Franca svolge il suo racconto, comincia a provare posizioni, punti di riferimento, e allora la cesta con cui sono state portate in scena i teli che è in centro e la scala a libro che è sul lato sinistro, sono già due luoghi deputati per il suo racconto; le ragazze cercano movimenti che le mettano in relazione ai loro teli sul fondo e a Pizzocca. Rivolta al pubblico e alle servanti, Pizzocca presenta l'antefatto della commedia: il Giudice de Tristano che indaga sull'incendio della cattedrale e

[39]Fo, 1998a, pp. 6 - 12.
[40]Ivi, p. 12.

sul furto dello statuone di S. Giorgio a cavallo. Sui teli stesi, in un gioco alternato di ombre che aiuta la sintesi del racconto, si svolge l'azione come evocata:

Pizzocca: Ah sì... Sémo in Tribünàl, tüta la buàgna l'è destendüda su un tavolón. Un tanfo che se mòre! *(Sul lenzuolo appare l'ombra del Giudice)* El Ziùdice ciàma un manescàlco *(s'indovina dietro ai teli anche il maniscalco)* e ghe órdena:

Giudice: Tu annusa tutta 'sta buàgna *(il maniscalco manipola le palle di sterco)* pàlpala e màgnane anche un poco se è el caso... ma dimme qual è fra tutte 'ste buàgne quella defecàta da un cavallo bartòcco grande.

Maniscalco: Ecco, chèsta chi l'è merda de un bartòcco da tiro grando... buàgna grossa, forte de odór e stàgna! Se 'sta merda l'avìt truvàda...

Giudice: Ti spiace chiamarla sterco?

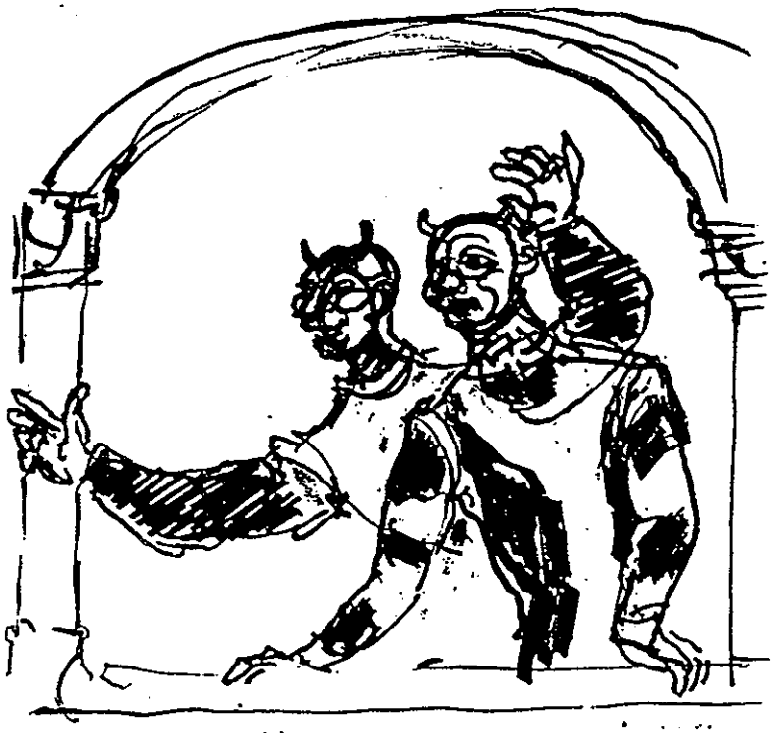
Maniscalco: Sì segnor. Se 'sto sterco de merda l'avìt truvàdo sü la strada paolés, gh'ho in ment anca dove se truòva 'sto cavalón![41]

Intanto che l'azione dietro i teli continua, Pizzocca prosegue il suo racconto e le fantesche, tirati i teli, aprono la scena (III) sul Tribunale. Infine, il Giudice chiude l'udienza e le fantesche calano i teli e tutti i presenti si fissano nelle loro posizioni. Il telo, a mo' di sipario, cancella il Tribunale e (scena IV) riporta in primo piano Pizzocca che a mano a mano elenca i personaggi della commedia che sfilano, come ombre proiettate, dietro i teli; in una nota di regia si legge: "Forse passaggio in retroproiezione del vescovo senza bautta", questo passaggio sarà aggiunto. Pizzocca conclude il suo prologo:

E peu chi gh'è ammò? Oh dio, che loca! Ghe sun mi... Son catàda de tale modestia che seri dré a desmentegàrme de presentàrve me medésema! Che el meo nome a l'è Pizzocca Ganassa e son la regióra servante del siòr Ziùdice... ve l'ho già ditto... ma quèl che non ve ho ancora ditto... *(si porta le mani a imbuto intorno alla bocca e abbassa la voce)* pòdo minga criàrlo... parchè se me sénton i altri cumediànti de la cumpagnìa i son invedeósi i... se inrabìseno! Adèss a vo' a reposàrme un po' in della loggia... dopo retòrno... Sti aténti che la comèdia l'è minga difícile... l'è fàzile... la capìsen tüti! Me racumàndi però de no' indormentàrve in su la poltrona... parchè ghe son le alegorìe e bisogna avérghe le orége lònghe... Sti aténti! El tiàtro no' l'è come quando che te légi un libro e te pödet dì per piasére turna indrìo a rilégerme la pagina... che gh'ho capìt no la batüda... No, el tiàtro l'è come in de la vita: quel che l'è fàito, l'è fàito! Non se retórna indrìo! *(Butta un bacio al pubblico e se ne esce accompagnata da accordi di tarantella)*[42].

Nelle serate al Teatro Carcano di Milano, Franca è in scena con un nuovo monologo sul grottesco dell'attualià politica, da aggiungere al prologo. Quando nel mese di settembre Dario propone il nuovo brano a Franca, lei leggendolo e appuntando con la sua penna, dice: "Non so mica cosa succederà in scena!" e

[41]Ivi, pp. 16 - 18.
[42]Ivi, pp. 26 - 28.





aggiunge, rivolta a Dario: "Ho anche fatto delle correzioni che puoi togliere ma in scena come mi fermerai?". Il margine di improvvisazione in pubblico durante la rappresentazione per Franca è illimitato. Durante le rappresentazioni, di sera in sera il testo viene rivisto, riscritto, modellato.

Allora Pizzocca chiude il suo prologo presentando un personaggio "che no' l'è miga presente in 'sta comèdia, ma aleggia" e con questo racconto finale, con il proposito di presentare il clima cinquecentesco dell'intera commedia, apre una *parentesi* di aggancio al nostro tempo in un gioco di allegorie lette attraverso una rielaborazione del sacrificio di Abramo e Isacco che coinvolge un "manegiòn furbàsso.... che de faciàda l'apàre tüto casa, gesa e banche" a cui il Signore chiede il sacrificio: "Mi voj che te stàchi la crapa al to' amìgo plù caro... quel che te dà i conséj per le toe malandrinàte", un "avocato marpiòn" trasformato in un "porscèlo". Infine, tra un angelo in ritardo all'appuntamento e teste mozze che rotolano inseguite dai corpi preoccupati dei due malcapitati, la *parentesi allegorica* si conclude: "Un purscèlo avocàt co' la crapa de segnòr comandadòr e un maximo manegiòn co' la facia de porselo furbaciòn in 'sto nostro paes... l'è normale ministrasiòn!"[43].

Con questo pezzo, Franca, con il pubblico in sala, fa raccontare a Pizzocca la storia con la grande abilità di presentare personaggio e situazione doppiando così il senso del suo racconto in chiara complicità con il pubblico che ride con l'attrice del gioco allegorico riferito da Pizzocca che, arrivata in scena "oscillando come uno struzzo" sorprende tutti nell'uscita a saltelli su ritmo di tarantella.

Se già il prologo di Pizzocca, (in entrambe le versioni) a interruzione di quello che sembrava il normale svolgersi di una commedia, spiazza il pubblico, ecco che alla sua uscita, il gioco della macchina scenica a sorpresa continua con l'ingresso dei due diavoli (scena V) che dai palchi di platea, scendono tra il

[43]Tale versione ampliata del prologo compare nel II Copione di scena, per il debutto a Milano, Teatro Carcano, Fo, 1997c, [I], pp.10 - 12.

pubblico, e si presentano come personaggi "fuori canovaccio", come nella tradizione delle commedie all'improvviso: "Lo che vol dire che ogne fatto che se svolge su la scena, zonze come per azzidènte, no' se pole privvedère..."[44].

I diavoli completano il prologo della commedia che si svolge su due canovacci paralleli, svelandoci lo scopo della loro presenza: corrompere il giudice prendendo possessione del suo corpo: "'Sto giudice l'hai vedùto, è ommo onesto e encorruttìbile! E ce ha in mente, co' nòvi processi, de sbattere sossòpra el governo de manegòldi e la pubblica reggenza truffalda de èsta città e tu doverài trassenàrlo a devenìre un enfoiàto, crapulòne, epòcrita intrallazzòne!" Per questo ingresso dei diavoli Dario Fo punta alla sorpresa e al ritmo agile e nervoso sia di azione che di battuta. Nel giro di pochi minuti i due diavoli dovranno spuntare da quattro punti diversi della sala: ora sui palchi laterali di platea, ora tra il pubblico in sala e sul palcoscenico. Parlando con uno dei due attori a cui il regista ha appena spiegato il suo intento di realizzare l'idea di ubiquità dei due diavoli: "Il maestro è eccezionale - commenta - ti parla e ti dice di realizzare una cosa che sa essere impossibile ma la dice ugualmente come a comunicarti il senso che quell'azione deve avere e a infonderti l'entusiasmo per provare a realizzare la cosa. Ad un certo punto, mentre insieme si provava a capire quali potevano essere gli spostamenti da fare, si contraddice e allora mi accorgo che io dovrei essere in due punti diversi nello stesso momento, glielo faccio notare e gli chiedo come possa essere possibile! Lui, senza tentennare e con una faccia da risata, mi risponde: - dovremmo chiederlo al regista -".

---

[44]Questa vicinanza con il pubblico è da sempre una delle condizioni base dei lavori teatrali di Dario Fo e Franca Rame e spesso Fo ne parla con gli allievi nelle sue lezioni:
"In Molière, come in Shakespeare, si nota, ci sono delle note a parte per cui loro stessi entravano in rapporto col pubblico e dialogavano col pubblico per rompere la quarta parete e per allargare i tempi. Molte volte, addirittura, ed è chiaro, gli attori entravano dove c'era la gente e si mischiavano agli spettatori e salivano in cima... Sto parlando di Molière! Questo rompere i tempi, i ritmi anche nel momento tragico ed entrare in mezzo al pubblico, far passare il pubblico in mezzo al palcoscenico, è un espediente che hanno usato dai greci fino ai nostri tempi. Io non amo la dicotomia violenta che molti effettuano fra palcoscenico e pubblico. Ci sono degli autori e degli allestitori che odiano quasi il pubblico, lo tengono sempre distante."Dario Fo, in R.P., Napoli, 30 aprile 1997.

Il gioco consiste nel catturare a turno l'attenzione del pubblico e così ai due diavoli se ne aggiunge un terzo che dal palco, in un "grammelot pseudo-irpino" richiama Francipante, intanto Barlocco in una corsa si ritrova in sala per raggiungere il palco, Francipante lo cerca, Barlocco in risposta attrae a sé il pubblico e salendo i gradini del palco finge di cadere, si fa aiutare da uno spettatore che in prova, come anche al debutto sarà il suggeritore Armando Senarica. Intanto Francipante si prepara ad apparire sul palco, in questo passaggio una battuta di Francipante viene data registrata come un fuori scena perché altrimenti gli impedirebbe di raggiungere in tempo il palco. Provando e riprovando, alla fine, nelle rappresentazioni a Milano, si aggiunge una controfigura e allora la battuta registrata, il *(fuori scena)* con il quale si spiega il loro essere invisibili solo agli attori, viene mimata da un doppio di Francipante che sparisce tra una nube di fumo all'apparire dell'originale sul palco a sua volta accompagnato da un "pernacchio di trombone":

> Una controfigura prende il posto del Maestro diavolo nel palco di platea, mentre il vero Francipante si trasferisce in palcoscenico pronto a entrare in scena.
> Francipante: *(fuori scena)* Sì, li cristiani spettatori ce séntono e ce védeno... li cristiani attori, no!
> Barlocco*(guardando il palco di platea)* Macstro ma che fate, nu' scennéte? Dove ve site cacciato?
> Francipante, con un balzo, appare in scena avvolto da una piccola nube di fumo, sostenuto da un pernacchio di trombone.
> Francipante: Qua sugno! *(Ha con sé una borsa a sacco).*
> Barlocco: Oh, diàbbolo d'uno capo diàbbolo! *(Al pubblico)* Avete vidùto?! Prima stava là... e all'istante è qua! Che miracolo! Come avete fatto?
> Doppione Francipante: Ma che miracolo, coglione... te abbiamo fatto uno scherzo! Io so' il diàbbolo doppione! *(Al pubblico)* Arrivederci! *(Sparisce sghignazzando)*[45].

Svelare il trucco, far vedere allo stesso tempo il cosa e il come accresce il senso della comunicazione col pubblico che viene assunto a complice del gioco teatrale. Durante il dialogo tra i diavoli, Fo si sofferma sull'importanza del linguaggio del corpo dell'attore e allora, saltato sul palco, comincia a mostrare le possibilità espressive, del muoversi in scena soprattutto se in una situazione paradossale come quella di un attore diavolo stando attenti a evitare caricature:

[45]Fo, 1998a, [I], p. 34.

"Bisogna andare in controtempo con i gesti che non devono accompagnare, mai dirigersi col gesto. Bisogna recitare sugli altri non su sé stessi, anche con gesti piccoli, spezzati, interrotti da brevi pause altrimenti si cade nel banale, nel balletto, invece il gesto è un ulteriore linguaggio che amplifica il senso"[46].

Nelle prove con i diavoli la regia punta a cancellare qualsiasi tentativo di dare "carattere" al personaggio: "Parla con la tua voce - dice Fo - non mascherare." E anche il corpo bisogna modellarlo, farlo andare in modi e posizioni anche insolite ma mai arbitrarie come spiega Fo:

> Una delle cose più importanti da realizzare è la sintesi dei gesti. Prima di tutto devo dire la grande differenza tra gestire e compiere delle gestualità arbitrarie, gesticolare, c'è una grande differenza. La gestualità è sintesi, è pulizia, è economia. Io ho visto sempre dei grandi attori gesticolare quasi per niente, mentre i mediocri, i dilettanti si agitano invece moltissimo. Io faccio spesso l'esempio del nuotatore, il grande nuotatore muove le braccia, il proprio corpo, le gambe, con un'eleganza e un ritmo e una leggerezza tale che non fa schiuma, non spruzza, mentre chi non sa nuotare fa gran casciara, spruzza da tutte le parti e soprattutto non produce velocità, si muovecon fatica a differenza del grande nuotatore del quale non riesci nemmeno a capire quale sia la grande pressione, la grande energia dove la sappia distribuire per arrivare a simile velocità senza fatica apparente E lo stesso succede a teatro con la gestualità: usare il minimo per raggiungere il massimo, soprattutto una cosa importante sono i tempi e i controtempi[47].

I due diavoli calzano la maschera. Arrivate le maschere Dario ne ritocca qualcuna e a tutti raccomanda di non toccare la maschera calzata durante l'interpretazione: "sarebbe come cancellarne l'espressione" ma importante invece è ampliare i gesti del corpo e girare la testa per guardare. Altra indicazione che spesso rivolge agli attori quando svolgono un dialogo è quello che lui definisce "aprirsi al pubblico" rivolgendosi all'intero spazio del teatro che "non è solo platea, ma una situazione ancora più enorme."

7.1. L'antefatto

In questo primo momento Pizzocca, reggitora di casa del Giudice, attraverso sé stessa presenta anche gli altri personaggi soffermandosi sulla integerrima

[46]Fo, in R.P., Milano, 20 aprile 1996: "La gestualità parte sempre da una chiave astratta che si esplica poi nel concreto proprio per la ritmica, per l'andamento, addirittura perché è fantasiosamente non comune. Ecco, il non comune, il non ovvio è ciò che fa arrivare meglio il senso del gesto, e persino la parola quando ad esempio ti ritrovi fra degli stranieri."
[47]*Ibidem.*

personalità del Giudice, impegnato in un'ennesima inchiesta di cui con il suo racconto lei, prima evoca l'antefatto, poi ci introduce nella sala del Tribunale dove è in corso il processo alla presenza di un popolo alimentato da pupazzi. A tal punto, in un'ampliamento del discorso sulla giustizia, nelle prime serate alla ripresa dello spettacolo a Milano al Teatro Carcano, l'autore si sofferma sull'ambiguo ruolo dei pentiti. Inserito un paravento detto "baldracco" entra il testimone:

Giudice: A già, l'empunìto... Perdunàte se so' remàsto sorpreso, ma anco per me l'è una novità. Se tratta de uno criminale che colto de sinciéro pentimento l'è stato graziato dallo signór Duca e benefiziàto de ogni empunità, tant'è che oggi, de sua volontà viene a svellàrce fatti sconosciuti enerènti lo delitto in questione.

Pizzocca *(al pubblico, venendo in proscenio)* En poche parole sarèsse un manególdo che per salvàrse la pele a lü, l'ha tiràt de mèso tüti i soi compàri malandrini de forfanterìa.

Il pentito, essendo stato minacciato, ritratta e allora il Giudice gli rinnova la pena:

Giudice: Ordeniàmo che tu sia messo in priggióne... che è lo loco più sicuro!

Impunito: Ma chista l'è una beffarderìa! Ammazzeranno tutti i figli miei, la mea moglièra!

Giudice: Giusto! En priggióne pure issa, la tua moglièra e pure li figli tuoi... così tu sarai tranquillo e potrai còmmodo raccontàrce ogne particulàre! *(Si leva all'impiedi)*

Impunito: Enfami!

Giudice: E per oggi abbeàmo chiuso. Sgomberate l'empunìto e il suo baldracco. Se reprénde dimàni. *(Applauso generale)* Per lo favore... niente applaudiménti, non seàmo a teatro, qui! *(Dopo una pausa, verso il pubblico)*... O sì?

Su questa battuta di chiusura del Giudice, Fo, come d'obbligo al calare delle lenzuola come un sipario sulla scena, indica agli attori, come si legge dalla nota di regia: "Non muoversi subito. Rimanere tutti fermi fino al calare delle lenzuola" e si compone così uno di quelli che abbiamo chiamato "quadri viventi".

Il passaggio dell'impunito verrà poi tagliato perché, dilatando quel discorso, si rischa di compromettere il ritmo dei tempi teatrali in quanto a questo punto della narrazione, la scena del tribunale è concepita come una parentesi nel prologo di Pizzocca per cui non può diventare un passaggio troppo lungo.

Così, dopo il processo al ladrone (scena III), Pizzocca conclude il suo prologo (scena IV). Seguono i diavoli che con un "fuori canovaccio", ossia un canovaccio parallelo, presentano il loro progetto di corruzione per il Giudice. (scena VI) Brusio, canti e grida rivelano un tumulto e il clima di rivolta nella città,

il Giudice simpatizzante dei rivoltosi, viene "avvisato" con due cannonate che sfiorano il suo palazzo.

I botti riducono le balaustre di proscenio in frammenti grazie a un sistema a scoppio con fumo provocato da due tiranti dalle quinte che oltre al botto, tirano giù le balaustre, svolta la scena, come sempre è ripulita dagli stessi attori: "Le due servanti, aiutate dal musico e dai soldati, liberano il proscenio dalle balaustre e dai frammenti di colonnine"[48].

Un intreccio di presentazione e di situazioni quindi che introducono i due protagonisti, Pizzocca e Giudice, sia nell'ambito della sfera privata che pubblica, e, attraverso di loro, tutti gli altri personaggi, riferendo del clima sociale e politico in cui si muove la vicenda. Anche la dinamica e il ritmo del lavoro sono presentati da questo primo momento dove l'azione passa dal palco alla platea e viceversa agendo luoghi diversi: Altana di un palazzo; Tribunale; Facciata del palazzo; con canti, trasformazione a vista di elementi di scena; trucchi svelati, tumulti con botti a sorpresa e battute frizzanti che si aprono in una divertita complicità col pubblico senza mai perdere di vista il tema che via via si svolge.

Dando uno sguardo ai suoi bozzetti per la realizzazione della scenografia e degli oggetti da realizzare, ci accorgiamo come ad un classico assetto d'impronta "rinascimentale" si oppongano elementi in un contrasto che rivela il gioco del contrappunto folle e grottesco. Così se la sagoma del S. Giorgio a cavallo che ammazza il drago, composta di lastrine colorate, sfila in trasparenza dietro i teli stesi nell'evocazione di Pizzocca dell'antefatto; poco dopo, all'aprirsi della scena sul salone di casa del Giudice, troviamo un trapezio che pende giusto al centro. La didascalia di questa scena (VII) mette in rilievo questo gioco di contrasti. Infatti nella descrizione dell'arredo scenico, vengono presentate le cose più assurde con un linguaggio a volte addirittura ironico:

---

[48]Fo, 98a, [I], p. 40.

"Arredo scenico: dal soffitto scende un'altalena-trapezio, al centro un grande tavolo, il cui piano si divide in due, aprendosi per il lungo; sedie e poltrone varie. Sul fondo a sinistra la classica credenza rinascimentale sulla quale *troneggia* [corsivo mio] un gran vaso ricolmo di "buàgne" di cavallo; [...]"

7.2. Tentazioni e minacce

Nel salone di casa del giudice, sfilano questa volta i personaggi, tra cui un'attrice acrobata nelle vesti di allegra e agile scimmietta fedele compagna di Pizzocca, ognuno di loro apportando un nuovo tassello per creare l'attesa, il dubbio dell'intreccio che si va tramando. Prima Jacoba che presentatasi a Pizzocca, si offre come testimone della vicenda che va svolgendosi in tribunale, narrando la sua versione dei fatti che la vedono in una situazione delicata alquanto intima: lei, amante del capitano che lei dice morto nell'incendio della cattedrale non per le fiamme ma per una pugnalata al petto mentre era nel letto con lei a far l'amore nella camera del sacrestano. Il mistero viene interrotto dal Giudice che, allontanata Pizzocca, accetta il colloquio privato della testimone. Pizzocca comincia a fare congetture tanto paradossali quanto credibili. Segue l'ingresso dell"Intruso mascherato da bautta che sarà riconosciuto dal giudice come il Cardinale Ambone.

Tutto è narrato da un punto di vista ironico che esalta il grottesco delle situazioni tra gags ed equivoci ridendo sulla caricatura dell'osceno: Jacoba mostra il suo seno ferito nella colluttazione e il giudice si turba tanto da correre ogni volta al bagno perché, come rivelerà al Cardinale, a sua volta figura molto ambigua, ingurgita lassativi per resistere ai piaceri della carne.

Mentre si prova tutta la sequenza o "filata", mancando anche materiale scenografico, il regista si trova con un tavolo al centro scena, due sedie, un trapezio usato dalla scimmietta, che pende sul tavolo, dei cassoni d'attrezzeria in fondo scena che indicano la posizione dell'armadione-credenza su cui dovrebbero salire i due diavoli per nascondersi. I diavoli non possono salire sull'armadione fittizio, sono in scena, arriva il giudice con in braccio Jacoba, la sua nuova testimone con cui era a colloquio, precedentemente presentata nell'incontro con

Pizzocca, ora svenuta, forse avvelenatasi. Arriva anche Pizzocca che, avendo spiato dal piano superiore il Giudice con Jacoba, corre in aiuto e a sua volta chiama le due servanti e in più c'è la scimmia che gira intorno e di lì a poco anche l'ingresso di un intruso che si scoprirà essere il Cardinale. Il regista osserva questa baraonda di personaggi e situazioni, e all'improvviso li blocca. Come in un gioco di costruzione diretta, comincia a spostare una pedina, così gli altri, coinvolti nel gioco, fanno il resto: si riprende dall'ingresso in casa dei due diavoli Francipante e Barlocco (atto I, scena IX). All'urlo di Jacoba dalle quinte, il regista suggerisce ai diavoli di nascondersi sotto il tavolo. L'inciampo dei diavoli è sistemato, lì sotto il tavolo potranno essere utili alle scene successive; intanto vivono la loro presenza lì e allora giocano ad entrare nella scena "con movimenti piccoli e lenti, senza disturbare l'azione grande intorno" suggerisce il regista. Intanto Pizzocca ordina alle servanti di distendere Jacoba svenuta sul tavolo, la scimmietta dà una mano e, temendo si sia avvelenata, la fa appendere con le gambe al trapezio: "Per la ragione scientifica - dice Pizzocca - che co' le còssie bele avèrte in sü e la boca spalancàda in giò, se forma la corénte d'aria... con l'effetto sifón... e le bólle envelenàt vola fòra che l'è un piasér"[49]. Il vomito di Jacoba nel secchio ai piedi del tavolo, sembra essere cibo prelibato per i due diavoli che lentamente allungano le mani.

Nel copione di prima stesura, Jacoba svenuta da appendere al trapezio, per un quiproquò tra servanti e Pizzocca, "crolla a terra". Nella stesura definitiva questa acrobazia viene sostituita da un'altra: Jacoba nel suo sontuoso abito nero con zoccoli alti, nel dialogo concitato con la Pizzocca, strattonata, cade eseguendo un "salto mortale", che la porta a sporgersi al limite del palco:

Jacoba: [...] Pur'io ne fùie sponzegàta de 'sta lama! Mira!*(Si spalanca il corpetto mostrando abbondantemente un seno con una evidente ferita).*

Pizzocca: Oh, sant'Agata da la tèta tajàda! Ma l'è ün miracolo! T'han sbusà la tèta e no' l'è sciupàda?! *(Cambia tono)* Ma l'è 'na ferìda vera? Fam tucà.

Jacoba: No!

Pizzocca: Fam tucà, t'ho ditto! *(L'afferra per un braccio e la scaraventa in avanti tanto da farle eseguire un salto mortale. La ragazza rotola in proscenio).* Ma dove te vet? In brasso al

[49]Ivi, p. 58.

pùbbleco?! *(Indica una signora nella prima fila)* Te gh'hai fàit ciapàr un bel stremìssio a quèla sióra lì... varda come l'è spaventàda! Il marito no... tüto contento d'avérghe in braso 'sta bela spargiòtta! *(L'aiuta ad alzarsi e la spinge verso la poltrona)* Famm tucà la ferìda!

Jacoba *(ritraendosi cerca di ricoprirsi)* No! E che tu sei? Santa Tommasa?

Pizzocca: Squàsi![50]

La stessa Pizzocca, chiamata dal giudice perché accorra in suo aiuto, esegue un'acrobazia non dichiarata in prima stesura perché pensata durante le rappresentazioni a Messina e sviluppata nella ripresa di Milano. A Messina, Pizzocca, rientrando dalla quinta di fondo, è accompagnata da rumori di caduta con tonfo, a indicare il suo inciampo nella corsa per le scale e apparendo in scena commenta: "Eh, ma cos'è!, il terremoto di Messina!?" facendo esplodere la risata del pubblico grazie soprattutto a come Franca porge questa battuta che al tempo stesso è Pizzocca che mette in ridicolo se stessa e l'attrice che sembra riferirsi al trucco di scena svelandolo. Nella ripresa a Milano, benché le dimensioni del Teatro Carcano siano più ridotte del Teatro di Messina, Dario rende iperbolica l'entrata di Pizzocca e prova con l'acrobata a far volare la controfigura da una quinta all'altra. Munito di guanti, dopo essersi graffiato le mani nei giri di prova, la controfigura di Pizzocca si lancia dall'alto del praticabile di destra tenendosi a una fune, attraversa tutta la scena e atterra al lato opposto dove si scambia con Franca:

Testo definitivo:

Dalla stanza accanto proviene un grido di donna. I diavoli si nascondono sotto il tavolone mentre appare il Giudice che regge fra le braccia la giovane Jacoba svenuta:

Giudice: Ah, ci voleva anco questa! *(Chiamando)* Pizzocca... presto, porta dell'acqua e i sali! Pizzocca?!... Ma dove s'è cacciata 'sta sciagurata? Pizzocca! *(Distende le ragazza sul tavolo).*

La controfigura di Pizzocca si affaccia dall'arcata superiore di destra.

Pizzocca: A son qua!

Giudice: Che ce stai a fare lassù? Scendi subito! Corri! Vola!

Pizzocca: Sì, sì... volo... végno... végno volando! *(La controfigura afferra una fune e si lancia attraversando tutta la scena: atterra con un tonfo, "quasi" in quinta, in modo che possa avvenire la sostituzione con Pizzocca che entra in scena, di spalle, claudicando)* Santa Ursula volante in cielo, che botta! Cossa che m'è vegnù in mente de volare... che l'è tanto che non volo! Son chi tüta rotta![51]

---

[50]Ivi, pp. 46 - 48.

[51]ivi, pp. 52 - 54.

Per tutta la commedia, l'attrice acrobata nel ruolo della scimmietta, fedele compagna di Pizzocca, salta, e usa il trapezio come suo preferito punto d'osservazione muovendosi in grande agilità, inoltre è l'unica a vedere i diavoli e a saltargli sempre addosso scherzando tra salti e giravolte. Durante i dialoghi che avvengono in sua presenza, Dario le suggerisce di rallentare i movimenti seguendo quel che accade. La presenza della scimmia ricorda i comici nelle edizioni originarie dell'opera buffa che, come spiega Fo, "non effettuavano un semplice riempitivo coreografico ma [...] fungevano da contrappunto grottesco gestuale-mimico all'azione canora dei personaggi di punta, ne determinavano il raccordo, mettevano a fuoco le situazioni, erano i catalizzatori del clima spassoso, folle, surreale, grottesco"[52]. "Ghe manca solo la parola" dice Pizzocca (Atto I, scena XIV) rivolta alla scimmietta, e a questo punto Dario prova anche a registrare la sua voce storpiandola con la quale doppiare la scimmietta in una sola battuta: "No, no, ghe l'ho la voce!" svelando con un trucco (il doppiaggio di una voce diversa), un altro trucco (la scimmia in costume). Questo appunto di regia sarà registrato, riascoltato ma mai inserito ma la scimmietta nelle prove si conquista anche un vezzeggiativo da Pizzocca che la chiama "Trapulìna".

Con l'ingresso dell'Intruso il regista sfrutta la presenza dei diavoli sotto il tavolo per nuove gags e acrobazie. L'intruso mascherato di bautta che vorrebbe parlare anch'egli al Giudice, intanto si incanta allo spettacolo delle cosce scoperte della donna svenuta e, l'intrepida Pizzocca, che sospetta di tutto e tutti, lo bastona, temendo sia uno spione corruttore, presa dall'istinto di protezione nei confronti del Giudice e dall'"entusiasmo":

Intruso: Ma che ti piglia?! Acchétate! *(Cerca di sfuggire ai fendenti della donna)* Férmate desgraziàta! Son lo Cardenàle Ambone!

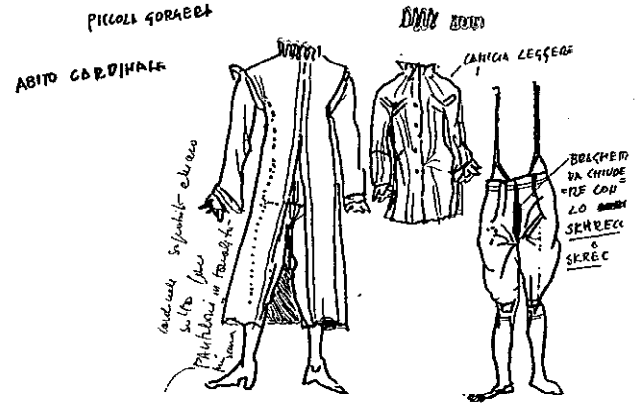
---

[52]Fo, 1997b, [I].

PIZZOCCA: Perchè, co' le còssie bele avèrte in su e la boca spalancà in giò, se forma la corénte d'aria con l'effetto sifón e le bólle envelenàt vola föra che l'è un piasér.
ZOANNA e CLARISSA: Envelenàt? *(Le fantesche rivoltano la ragazza a testa in giù e servendosi di due cinghie, l'appendono al trapezio per le caviglie. La svenuta rimane così a gambe all'aria, nude sino all'inguine, con le vesti che le scendono a coprirle il viso)*.
PIZZOCCA: Sì, besògna mantenérghe la testa en zó en manéra che la vòmega se no l'è infrigàda... volevi dì'... fotüda... ciulàda! Oehe! *(Si rende conto della trivialità, si segna)* Segnür! Come l'è ricca la léngua italiana de sporcanterìe.
CLARISSA: Veleno?! S'è entossecàta?
PIZZOCCA: Tegnét saldo, che mi ghe fàgo üsmà el galéttigo cussì la vòmega! *(Esegue, ponendo sotto al viso di Jacoba un secchio. In quel mentre battono alla porta)* Ma chi gh'è ancamò? Oh, che casa de matt! Par de vèsser en Tribunàl! Végni! *(Posa il secchio e raggiunge la porta d'ingresso in quinta)* Chi sit? No' m'importa chi sèt... se vorsìt far testimonianza andì al procèss!

Scena XII

Spintonando la donna, entra in scena l'intruso: calza una baùtta, un cappello a larghe tese ed è avvolto in un gran mantello.



INTRUSO: Fàteve en là!! Débbo conferìr coll'Eccellenza, immantinénte! *(A grandi passi sorpassa il tavolo dove sta Jacoba svenuta)* Avvisate el Giudice che sto qua! *(Davanti alla giovane appesa per le gambe, si blocca)*



Pizzocca: Sì... *(Altre bastonate)*. EL Cardinale che va intorna mascaràt, arma' de sciabolón e co' 'na borsa de dinaro per corómpere el Ziùdice! Busiardón! Ma cossa me fe'? Schèrsi da Previti? Volevi dì... da prevete?[53]

Cardinale: Aìta!... M'ammazza!

Entra il Giudice.

Giudice: Pizzocca, che te combini ancora? Chi è quell'òmo che tu percòti?

Pizzocca: De següro l'è l'assassino... L'è vegnüto a 'copàr la fiòla, parchè no' vegne a testimoniàr al process e anca a corómpere lée con i dinàri! *(Gli passa la borsa e sferra un'altra bastonata che però va a colpire un piede del Giudice).*

Giudice: Ahia!

Pizzocca: Perdonéme, siòr Ziùdice, l'è l'entusiàsmo! Vardé, ol gh'ha la stessa màscara bautta![54]

Giudice: *(toglie la maschera all'intruso)* Signor Cardinale, voi siete?![55]

Jacoba è portata via e il Cardinale, riconosciuto dal Giudice che lo libera da Pizzocca, viene lasciato da solo nella sala libero di servirsi del Cordiale. A questo punto (scXII), prima con la scimmia, poi con i diavoli, che non vede e che si prendono burla del Cardinale svelandone il suo aspetto volgare e rozzo, si intrecciano una serie di gags con spruzzi in pieno viso, scomparsa di oggetti misteriosamente ritrovati o sostituiti, sterco di cavallo sotto spirito scambiato per "boccone raffenàto"; un vorticoso gioco di allegorie che coinvolge la già ambigua figura del Cardinale che successivamente svelerà al giudice il suo "peccato lubrico" in una scena (XIII) in cui entrambi, in un travolgente impeto di lussuria, coinvolgono persino i diavoli che partecipano all'eccitazione generale incitando e ansimando in piena scena non visti dai "cristiani attori".

I passaggi sono realizzati in una grande tensione comica. Sebbene questo momento si svolga tutto nel salone di casa, vengono agiti a sorpresa piani inaspettati come il trapezio e l'arco superiore da cui la controfigura di Pizzocca attraversa volando l'intera scena. Se nel primo momento lo spazio eplorato è rivolto al di là del palco verso il pubblico, nel secondo momento, sono gli spazi interni, come la camera e l'ufficio del giudice, ad essere narrati. Alla fine, calata la

---

[53]Fo, 1998a, [I], p. 62 Nel testo alla parola Previti compare una nota in calce:"Gioco di parole su Previti, onorevole e avvocato inquisito per corruzione e concussione. Questa battuta con chiaro riferimento all'attualità politica, è inserita durante le repliche a Milano.

[54]Pizzocca si riferisce alla maschera mostrata in processo che sarebbe appartenuta al mandante dell'azione criminosa.

[55]Fo, 1998a, p. 62.

facciata del palazzo, di nuovo lo spazio si apre verso il pubblico e qui il Cardinale, rivelata al Giudice la vera ragione di quella sua visita per metterlo in guardia dai rivoltosi e da chi lo minaccia, ascolta la risposta del Giudice che è una chiara presa di posizione portata attraverso una favola che, come ogni antica "moralità" insegna molto più di qualsiasi altro discorso: La favola dell'asino e del leone[56] in cui l'asino si riscatta dalla violenza del leone.

Dopo il prologo di Pizzocca, questo è il primo monologo del Giudice che non compare nella prima stesura del copione ma viene proposto dal regista durante le prove suggerendo all'attore soprattutto di usare il corpo nella narrazione[57]. Con l'inserimento di questa favola, a mano a mano si stringono anche i tempi dell'azione scenica:

Ricordiamo che nella prima stesura è la figura del BANDITORE ad annunciare il tumulto cittadino senza alcun riflesso di quello sulla scena; di conseguenza anche il discorso politico tra Cardinale e Giudice è meno sviluppato. Con la presenza di Pizzocca, la maschera della commedia buffa e goffa che rivela una grande sapienza, viene svolta l'azione puntando sulla chiave allegorica delle due alte cariche di Giudice e Cardinale calando il secondo in situazioni sempre più grottesche.

I stesura:

Cardinale: Dàteme ascolto, quel frate Michele è uno aizzatore de ciompi, fanatico come el Savonarola, ed è avviato a finire a volta sua abbruciàto.

Giudice: Ma no, son cambiati li tempi.

Cardinale: Cambiati? A me, me pare che se vada verso lo peggiore. De ogni muodo stàteve lontano... No' ve fate imbrigliare... galleggiate al de sovra del tumulto.

Entra la Pizzocca porgendo al giudice una cappa col collo di pelo.

---

[56]Questa novella è tratta dalla raccolta di storie popolari selezionate durante la ricerca per *La Bibbia dei villani*; Fo l'ha riscritta per questa occasione accompagnandola da un coloratissimo disegno che riprodotto su tela sarà usato come bandiera nell'arredo scenico.

[57] Fo, in R.P., 20 aprile 1996: "Noi siamo portati ad agitare le nostre braccia, le nostre gambe, a muovere il corpo senza un'ordine prestabilito anche perché non esiste una disciplina che insegni e che soprattutto imposti i movimenti con un rigore, mentre per quanto mi riguarda, la dizione, il rapporto diciamo grammaticale e lessicale delle parole, esistono degli esami, esistono degli allenamenti che si fanno. per quanto riguarda la gestualità si, esiste la pantomima ma una gestualità precisa legata alla parola, difficilmente si ritrova. Quindi bisogna rinventarsela tutta, bisogna passare attraverso delle esemplificazioni, meglio dire degli esercizi controllati, magari oggi c'è la possibilità non soltanto di mettersi davanti a uno specchio ma di riprendere i nostri movimenti e osservarli con attenzione e poi classificarli".

Pizzocca: Perdonéme sior jùdice e anco vui eminénsia ma ve voi recordàre che gh'avìt l'empégn de truovàrve a tiàtro dal siòr Duca, per la comédia nòva... so' 'rivàt le do guardie per cumpagnàv.

Alle spalle della donna appaiono le due guardie.

Giudice: Ah sì, me l'ero quasi scordato.
Cardinale: Anco io... Dicìteme Pizzocca, che pastìzzo all'è codesto che me rassomiglia iguàle allo frocandò cuccinàto alla turca con li fegatelli?
Pizzocca: Fricandò de fegatelli in quei vasòt? Che sàbia mi... li gh'ho negà in del spirto per órden del siòr jiùdice... che po' s'è desmentegà de farli trasbortà in Tribunal...
Giudice: In Tribunale? E che sono?
Pizzocca: I smerdàssi del cavalón!

Il Cardinale che durante il dialogo ha continuato a sbocconcellarne ha un sussulto e sbroffa tutto quello che ha in bocca addosso al giudice.
Due valletti attraversano la scena trasportando un arazzo che fa da sipario e rappresenta un sabba con diavoli. All'uscire dell'arazzo troviamo, al posto dei personaggi precedenti, il maestro Francipante e il suo allievo.

Qui il testo prosegue con i due diavoli che sorpresi di tanta corruzione prima ancora del loro intervento, si accorgono che per quegli umani basta solo una spinta "nello caso ce vénga uno repenzaménto" e annunciano la trasformazione di Barlocco in diavolo supposta con l'ausilio di un piccolo burattino, sosia in miniatura.

Durante le prove in teatro, in un esempio di "scrittura a rovescio", il regista riscrive l'azione relativa al tumulto che, raccontato in scena in un passaggio senza banditore, ritorna poco dopo nel dialogo tra Giudice e Cardinale che ne discutono le ragioni e in risposta al punto di vista reazionario del Cardinale, il Giudice racconta l'antica moralità[58]. Viene lasciato ancora l'ingresso della Pizzocca e la gag finale dello spruzzo:

Da stesura 11 a 22 giugno 1997

---

[58]Fo in "Lezioni di drammaturgia" 1986, documento audiovisivo C.T.A.: "Scrivere da destra a sinistra, il tornare indietro nella scrittura, che è classica del teatro ed è eccezionale nel romanzo. Si può dire che le grandi opere del teatro sono scritte proprio con il ritorno a rovescio; in particolare proprio espongono questa tecnica cioè andando da sinistra a destra, ripercorrendo in due sensi l'andamento della storia. [...] (in questo caso capita che) devi trovare il cosiddetto *cuscino di passaggio*: cioè un altro fatto che sia di respiro e che permetta di arrivare al momento dell'azione che ci interessa. Con la scrittura a rovescio ho fatto un ritorno da dove ero, al personaggio di cui ho bisogno per il finale. Di lì devo rimontare tutto scrivendo, da come è il finale, tornando indietro a riprendere l'imbastitura. Cioè in poche parole, devo squartare tutto il racconto, aprirlo di nuovo e inserire l'andamento andando da destra a sinistra e tronando da sinistra a destra per questo personaggio" (Fo espone l'esempio della scrittura per la sua commedia *Il ratto della Francesca* 1986/87)

GIUDICE: Oh, ecco che alfine abbeàmo truovàto li enfàmi da encarceràre! Attenti segnori mii de no' esaggerare a carecàre de troppo la groppa dell'aseno come fece lo lione.

CARDINALE: E che l'è 'sta storia del lione e dell'àseno carecàto?

GIUDICE: E' 'na fabula greca di molto antica. Se ve aggrada ve la conto.

CARDINALE: Oh sì, ben volentieri l'ascolto.

GIUDICE: Annuresì es saghiepos traxautis liaones...

CARDINALE: *(interrompendolo)* V'arresta... e che è? Me contate en greco?

GIUDICE: E sì, se gode meglio assai nell'originale

CARDINALE: M'accontento dello volgare

GIUDICE: Come v'aggrada. Dunque, come ogni anno tutti li annimali so' chiamati allo santuario in capo al monte pe' la benedezione... *(Entra Pizzocca accompagnata dalle due servanti: portano una cappa con collo di pelliccia, cappello ecc. per il Giudice. Si tengono in disparte e ascoltano in silenzio)* Il lione ha scelto de accompagnarse per el viaggio all'asino, perché ci ha raggionato: "Il cammino che ho da fa è lungo e tosto de fatica e quando monteranno le salite me faccio caricà en groppa a 'sto somaro e di poi se m'accatta la fame, me lo mangio pure!" Propone all'aseno l'accoppiata e quello accetta 'sta compagnia ma pretende un patto: "Si fa a turno nel carecàrse l'un l'altro in groppa: due miglia pe' ciascuno." S'encamminano, quanno la via principia a salire ecco che il lione dice: "Tocca a me montarti in groppa!" - "D'accordo monta..." Uno zompo e il lione gli si abbranca sul dorso. "Ehi, vacci piano co' 'st'unghie ficcate ne' miei lombi - urla il somaro - me scortichi d'ammazzàmme!" - "E che ce ho da fa? Io me ce reggo come posso! Arri! Arri! Zompa e va!" Colando sangue pe' le ferùte l'aseno raggiunge el passo. "Beh - dice - mo' almeno pe' la discesa tocca a me d'esser carecato en groppa a te!" - "Quel che è giusti è giusto - dice lo leone - tu fatichi in salita, io in discesa. Vanne!" Con uno zompo l'asino se aggrappa su la groppa dello leone... ma fatica assai tenerse en equilibrio... slizzega de qua e de là, che co' gli zoccoli, no' je riesce d'affrancarse... no' tieni presa alcuna. Poi all'istante ecco che el ciuco cavaliere, co' 'nu colpo de reni, s'assesta en groppa bello e serrato. "Ahoiua! - urla lo lione - cos'è 'stu preputente lanciòtto che m'è strafonnato en fra le nàteche?" - "Perdoname maistà... e ce abbi pazienza: ognuno se arregge come puòte! Arri! Arri! Zompa e va!"

Le ragazze scoppiano in una gran risata

CARDINALE: E che è?! Non tenete vergognanza de sghignazzare a 'sti motti osceni?

PIZZOCCA: E sì, so' pruoprio de le scostumate! Fiole da ben no' i capisse gimài le istorie zozze. Vergogna! Mi, par exemplo no' gh'ho capìt nagòta del truco de l'asino pe' restà en gropa del lion... *(Ad una ragazza)* Dopo, te me ghe det la spiega.

GIUDICE: Basta co' le ciance! Piuttosto ell'è sistemato il guaio della figliuola?

PIZZOCCA: Sì, sì... liè già andada via tranquila. A sproposito sior Giudice bisogna che sen vaga anca lü... e anco el sior Cardinal.

(E segue come nella versione precedente, *ndr.*)

Con le successive stesure nel corso delle prove, tagliato l'ingresso di Pizzocca e la gag dello spruzzo, assume maggior rilievo la favola raccontata dal giudice. Durante la cotruzione scenica, dopo l'uscita sulla favola del Giudice succedeva il duetto dei diavoli direttamente davanti alla facciata del palazzo, senza l'ausilio dell'arazzo da sabba. Al duetto in forma di siparietto su ritmo rap, si è poi aggiunto un terzo diavolo che esegue un tormentone prima con la chitarra poi sostituita dalla sola voce e a commentare, sorpresi, il livello della corruzione umana:

Nello stesso istante, scende dall'alto il sipario che già conosciamo; dal portone del palazzo escono i due diavoli che si incontrano con altri due diavoli musici arrivati dalle quinte. Insieme cantano:

BARLOCCO: Ma tu, maistro, dimme: / tu penzi pe' davvero / dopo chillo che abbeàmo viduto /

che 'sti ommeni fottuti figli de Dio, / dello Dio eterno / ci abbìno bisogno dello nostro aiuto / pe' finì allo inferno?

FRANCIPANTE: Io penzo pe' davvero / che cotesta sia una favola pe' allocchi. / Penzo pittosto... anzi so' sicuro / che noaltri dimoni dall'omini tutti se dovrebbe annà a scola

CORO: A scola!

FRANCIPANTE: E così imparà come all'uneversità / tutti li trucchi e ogni enfamità!

CORO: E ogni enfametà!

BARLOCCO: E allora pe' che raggione / ce stammo a giocà / 'sta boffoneria della corrozione?

FRANCIPANTE: E ce hai raggione! / Figliolo meo, seàmo en commedia / e accà ce sta la convenzione / che noaltri demoni se sea l'enfammi / e issi, l'ommini... / ...boni cristiani de rovinà!

CORO: Boni cristiani de ruvinà! de ruvinà... de ruvinà....

Questo siparietto, considerato dalla regia troppo didascalico, viene troncato.

In scena, dopo il dialogo tra il Giudice e il Cardinale, ad ascoltare la favola, ci sono le due guardie e le due servanti mentre i due diavoli spiano dalla porta centrale. Alla favola segue, come unico commento, un canto corale con danza e si passa alla scena successiva (XIV) che si svolge in un nuovo ambiente:

Stesura definitiva:

GIUDICE: [...] "Perdòname maistà... e ce abbi pazienza: ognuno se arrègge come puòte! Arrì! Arr'! Zompa e va!"

CANTO: Zompa, zompa, zompa, zompa, zompa, zompa e va e non ti fermari.
Zompa, zompa, zompa, zompa, zompa, zompa e va e pena a volà.

Le due servanti e le due guardie infilano mantello e cappello sia al Giudice che al Cardinale; cantando e ballando escono tutti di scena seguiti dai diavoli. Musica.

Di continuo la regia lavora sugli attori cercando di cancellare in loro il peso dell'"attore" in favore della leggerezza dell'"interprete" capace di muovere il proprio personaggio come un (burattinaio) puparo osservando quindi i loro personaggi facendoli saltare sulle parole tanto più quando si parla dei diavoli a cui fa osservare quanto sia più efficace lavorare sul ritmo dell'azione invece che caratterizzare toni e gesti[59]. Il siparietto mimato dai diavoli a mo' di rap, dopo giorni di prove viene tagliato per motivi di fluidità drammaturgica poiché, come abbiamo visto, è stata inserita la favola raccontata dal Giudice. Rimane comunque

[59]Sia Dario Fo che Franca Rame, quando parlano del loro "mestiere" non dicono "recitare" ma "interpretare".

da segnalare l'interessante il lavoro fatto per quel pezzo, nelle prove continue alla ricerca del giusto ritmo. In quelle prove i due diavoli si sono allenati ad un andamento fatto di contrasti e controtempi tra battuta e gesto, tra parola e azione sia del singolo attore che nel gioco di coppia. "Questo era il ritmo, avete sentito? Di sotto, dal ventre bisogna che vengano fuori i timbri. I miagolii fanno saltare tutto. Non preoccupatevi di dare carattere. Normale la voce, così come le entrate comiche napoletane, non sono così calibrate, voce bassa senza miagolii, ma con forza, tonalità forti non dolci, più basse, adoperate l'addome, tono bello nervoso, ritmo aggressivo". Così di prova in prova Fo modella gli attori mettendoli in continua relazione con gli elementi scenografici. Infatti spesso è proprio l'assurdo delle situazioni in cui sono calati i personaggi, che crea di per sé ritmo e tensione.

Conosciuti i personaggi, avviato l'intrigo della storia e chiarite le posizioni politiche della città, passiamo al terzo momento del I atto tutto svolto nella camera da letto del Giudice.

7.3 L'intrigo

Questo passaggio, che abbiamo indicato come III momento del I atto, dà luogo ad una serie di trucchi e acrobazie che durante le prove vengono mimati e fissati in attesa dell'arrivo delle macchine di scena.

Se nel secondo momento, con le ambigue figure di Jacoba e del Cardinale, grazie anche ai sospetti di Pizzocca, si avverte la minaccia di una trama ai danni del Giudice, nel terzo momento, si avvia l'innesco dell'altra trama, quella dei diavoli. Questo momento si svolge con delle esibizioni che richiamano alla mente l'antica arte del mimo e dei trucchi teatrali tra sorprese ed equivoci. Ancora una volta, l'ambiente presentato rivela doppi fondi e diversi livelli di azione con l'ausilio di un camino tra l'arredo scenico, di attori e pupazzi diavoli e di un diavolo burattino, che agiscono la scena insieme all'acrobatica scimmietta in un continuo incrociarsi di ritmi e colori diversi. Nella camera da letto del Giudice, dalle luci soffuse e colori

tenui, Pizzocca, in camicia da notte, in attesa del rientro del Giudice, si appresta ad avviare con il mantice, la fiamma di un camino che "non tira" e per il grande freddo, calzata la toga e il cappello del suo signore, si appisola sul grande letto con baldacchino. Tossendo, dal camino, tra fumo e capriole sbucano i diavoli Barlocco e Francipante per eseguire il prodigio della trasformazione in miniatura di Barlocco. In un crescendo di salti, danze, e formule magiche, i diavoli, si impegnano nella grande missione di corruzione del Giudice. I diavoli non si accorgono che nel letto c'è Pizzocca, così, ignari, a mò di supposta un diavoletto con suoneria si appresta a impossessarsi del suo corpo: "Ora apprepàrate... - dice Francipante a Barlocco - e recòrda che en ogni occasione che suona l'orologgio tu guadagni potere e possessione entiéra de quello corpo... ma come risuona... all'istante, tu cessi!." [...] "Per lu fatto che un pòle esse spodestato dallu cuorpo sòjo de un botto... Bisogna annàrce per progressione... si no illo se impazza, jé sbotta lu cervello come uno melone!"

In prima stesura il diavolo Francipante entra in scena con il burattino già pronto nel sacco. La scimmietta, approfittando di un'assenza momentanea di Francipante, salta addosso al pupazzo che "s'infila e si nasconde di qua e di là nei vari mobili con l'impiego di doppioni, ma la scimmia, alla fine, lo acchiappa" e ci gioca fino a ingoiarlo. Sarà Francipante a liberare il pupazzo cavandolo fuori da quella con una mano nelle sue fauci. Successivamente il prodigio della trasformazione di Barlocco si svolgerà, come tutti gli altri trucchi, a vista. Inginocchiato dietro un quadrato di velluto rosso che Francipante agita mentre intona una formula magica, Barlocco si prepara alla trasformazione. I tentativi perché il trucco riesca sono quattro durante le prove: prima non riesce, poi sparito rimangono solo le scarpe, poi si trasforma in vaso di fiori, infine gioisce per il successo. Di prova in prova i passaggi si riducono a tre eliminando il secondo, ogni volta vengono modellate le battute, dopo le prime rappresentazioni in pubblico, i passaggi si riducono a due tagliando la trasformazione in vaso di fiori:

Stesura definitiva:

FRANCIPANTE: Pónite calmo e rilassato. Asséttate qua, che mo' te faccio de giusta misura.

BARLOCCO: Parchè, no' vago bene cussì?

FRANCIPANTE: No, de 'sta misura tu se' 'na supposta pe' liofànte! Che, me lo vuoi sbrofonchiàre? No, bisogna che te arridùco... te faccio diventare 'nu diàvvolo piccirillo *(Fa accovacciare Barlocco e a mo' di un prestigiatore estrae un drappo dalla sua sacca e lo sventola in aria)* Sei pronto? Relàssate. *(Gli sventola il drappo davanti nascondendolo per intero al pubblico e inizia una cantilena)*

Strullàzza 'stu drappo frullalà!

Crappólla a strullàzzo llà!

'Sto surtilézzo zannólla qua!

(Agita il drappo: Barlocco non è scomparso. Al pubblico) Non mi riesce mai 'sto sortileggio! *(A Barlocco)* Relàssate! Deve pórti calmo e relassàto, sennò non pòte reussìre'sto trasformaménto! *(Di nuovo pone il drappo dinanzi a Barlocco e ripete la filastrocca)*

Strullàzza 'stu drappo frullalà!

Crappólla a strullàzzo llà!

'Sto surtilézzo zannólla qua!

(Agita nuovamente il drappo: Barlocco è sparito). Barlocco in do' stai?

BARLOCCO: Qua sógno!

Al posto di Barlocco troviamo un minuscolo burattino che riproduce perfettamente il diavoletto.

FRANCIPANTE: *(pazzo di felicità)* M'è reussìto! M'è reussìto!

BARLOCCO: Oddio, che m'è capitato! Me ce hai ridotto a uno ristretto de diavolo!

Il pupazzo è animato a vista da tre attori che hanno preso lezione da un professionista dei Muppets show che gli insegna che bisogna fare attenzione a muoverlo sempre con molta coerenza per cui se deve camminare dovrà anche piegare le ginocchia o comunque appoggiare un piede per volta e allora sì che si ride se poi cammina sottosopra o in orizzontale proprio perché i suoi movimenti sono verosimili, così anche quando salta, dovà sincronizzare i movimenti di testa, braccia e gioco di ginocchia. All'improvviso quel pupazzetto diventi vivo grazie a quelle indicazioni e così i tre attori lavorano a sincronizzare i movimenti e con tuniche e guanti neri si mimetizzano al fondale mentre l'attore sgusciato in quinta, continua a dare voce al suo sosia in miniatura che infilatosi sotto le lenzuola procede per la missione. In questo momento scenico l'acrobazia provata e riprovata del lazzo della scimmia con il burattino viene tagliata perché, aggiunta al gioco della trasformazione a vista, "non sta più nei tempi". Tutte le trovate abolite, le

modifiche provate per ogni scena, basterebbero all'autore per comporre una nuova commedia.

Dopo il grande sortilegio dei diavoli, rientra il Giudice ubriaco in una serie di gags con le due guardie; scorge infine Pizzocca nel suo letto: "Oh! Sto già nel letto! E ora come fo' a coricàrme? Deo, son la copia de me medésemo! *(Disperato)* Non emmaginàvo che 'n'ubriacatùra mi combinasse 'st'effetto di raddoppio! Basta! Lo giuro: no' berrò gimmài più uno goccio di vino!". Il diavoletto, nei panni di Pizzocca con toga e cappello, si scontra con il giudice abbigliato uguale in un esilarante duetto che prima fa cadere stordito il Giudice sul letto e poi Barlocco disperatosi per l'errore di persona, ad un nuovo trillo del suo carillon cade sopra il giudice addormentato.

L'incontro del Giudice ubriaco con Barlocco-Pizzocca è un momento di teatro tutto basato su sincrono di gesto, voce, azione tra due personaggi in scena che, nella trovata del regista, diventano quattro. Visivamente abbiamo in scena Giudice e Pizzocca frontali che, abbigliati uguale, credono di essere allo specchio, mentre dalle quinte il diavolo doppia Pizzocca. Da un punto di vista drammaturgico i personaggi in scena sono quattro, oppure potremmo dire si compongono due diverse relazioni: da un lato la relazione sovrapposta Giudice-Pizzocca; dall'altro la relazione separata Pizzocca-Diavolo.

Giudice e Barlocco-Pizzocca scambiano come specchio una cornice su ruote che si frappone tra loro e lucidano la lastra insieme: "usando un lembo della toga, entrambi mimano con gesti sincroni di pulire l'inesistente cristallo che li dovrebbe dividere". Ovviamente non c'è alcuno specchio e la cornice è vuota ma nonostante tutto il giudice fa per passare e urta: "Ahia!... La lastra!... Ma lo teatro non è finzione?" intanto Pizzocca in movimenti goffi e improbabili, poiché posseduta dal diavolo Barlocco, parla con la voce di quello, che in realtà da dietro le quinte, la doppia in diretta. Stordito il giudice col candelabro, Barlocco-Pizzocca invoca il maestro Francipante che le consiglia di sfruttare al meglio quel corpo da cui non

potrà uscire se non dopo la sua missione: "Sì, e doverài pure trasformarla. Fa conto d'esse un pasticcére che, dallo deréntro che te retruòvi, remodèlli 'sto corpaccióne come fuésse pan de focaccia!". Qui ancora doppiata, Franca continua l'incredibile esibizione di un corpo, quello di Pizzocca, che, come svuotato, ha un'espressione del viso fissa e il gesto in totale dissonanza con il ritmo del parlato di cui mima il labiale, e mentre Barlocco prova a camminare con quel corpo, Pizzocca stenta a muoversi e a stare in piedi e crolla ogni volta tra movimenti ora morbidi ora a scatti, fino a che, Francipante la fa sedere sulla sedia. Pizzocca sembra un vero pupazzo di gomma piuma, e Francipante le dà indicazioni sull'uso del corpo e della voce, Barlocco prova:

FRANCIPANTE: Tira fòra 'nu suono cchiù dolze!
BARLOCCO-PIZZOCCA: *(esibisce una voce di donna doppiata da un'altra attrice)* Deventerò una fémmena de gran talento...
FRANCIPANTE: Brava! Cioè, bravo!... Forza! Ancora cchiù fémmena sciacquósa... slanguidànte!
BARLOCCO-PIZZOCCA:*(iniziando con suoni gutturali, via via va migliorando sino a parlare con la normale vodce di Pizzocca)* Deventerò 'na fémmena... sciacquósa e slanguidànte... *(Sempre più convinta)* E reussirò a embriagàre 'sto Giudice, e fallo impazziàre d'ammóre pecché de 'sto cuòrpo sbèlenco che me arretruòvo ce caverò 'nu purtaménto de reggìna lasciviósa!

Barlocco-Pizzocca ritrova la voce di quel corpo che comincia a imparare a muovere anche se a stento. Un terzo diavolo chiama via Francipante e Barlocco rimasto solo in quel corpo, all'improvviso un nuovo suono di carillon e cade addormentato sul Giudice. Esplode l'ingresso dei diavoli: attori, burattini in maschera, che si ingegnano per ripare all'errore: "Venìte... sta avvenènno lu trasferimento... Pizzocca se sta returnànno in lo cuòrpo sòio. Ora s'addòrme. Miràte, li dói se stanno abbrazzàti comme ennamoràti. Questa de l'abbràzzo la potrebbe essere una truovàta! Facìmmoce 'n'emprovvisàta! Despogliàmoli tutti e doie". Allora, spogliano i due malcapitati mentre la scimmietta si diverte a danzare e saltare tra abiti che volano per la stanza e diavoli tutti intorno che cantano e saltano. Rientrano prima le guardie e poi il Cardinale che sorpresi scoprono sotto le lenzuola Giudice e Pizzocca che si svegliano. In una confusione generale tra

scuse e difficili spiegazioni, si chiude il I atto col canto e la gran risata dei diavoli che apparsi al fondo scena saltano e cantano in coro per il piano riuscito. "Tutti cantano" dice la didascalia, anche il Cardinale che dalla trama dei diavoli prende vantaggio per il suo losco piano. I due canovacci si sono così incrociati.

La scoperta di Giudice e Pizzocca nudi sotto le lenzuola da parte di guardie e Cardinale, chiude il I atto. Nella I stesura, questa scena è segnata da un nuovo trucco, che solo a leggerlo è già una risata:

PIZZOCCA: Ma cosa disét?!... Basta! Me gh'avete ofendù a la morte! Sont al vostro servisio de 30 ani... nessciùn ol me gh'aveva mortefecà a 'sta manéra. Mi che parli de omo e napulitano! Quand l'è tropo o l'è troppo! *(Strappa metà del lenzuolo al giudice e si avvolge come fosse una regina ed esce di scena. Nella sua andata via si trascina appresso il giudice che scivola via all'impiedi come fosse un monumento grazie al trucco della pedana scorrevole tirata dalla quinta. Nell'uscita deve provocare la caduta del Cardinale e delle due guardie rimaste nascoste dietro la tenda del letto.*[60])

8. II Atto: cambio a vista

Sono molte le didascalie cambiate, altre invece, sebbene non siano state realizzate in teatro, compaiono nella stesura definitiva perché ritenute valide. Anche la I scena del II atto, che nella realizzazione scenica nel corso delle rappresentazioni era composta soltanto da un praticabile sul fondo usato dagli attori del coro durante l'azione, nella didascalia della stesura definitiva è stata lasciata nella versione sempre riscritta ma mai realizzata: "nella scena illuminata appena, s'indovina l'agitarsi di lumi e di candele e turiboli fumanti".

Il II atto è un capovolgimento continuo di situazioni. La grande risata dei diavoli che lascia presupporre il successo del loro piano di corruzione ai danni del giudice, si rivelerà una loro grande sconfitta perché saranno superati in furbizia e malvagità dall'altro piano, quello tramato dagli umani.

Le continue trasformazioni di una scena nell'altra, le iperboliche acrobazie e colpi di scena svolte in questo atto, danno luogo a un ritmo molto più serrato che

[60]Fo, 1997b, [I], pp.61-62.

riflette un minore spazio nei tempi di cambi costume dietro le quinte, per la maggiore presenza di scene di gruppo. Anche i cambi di scena superano in numero quelli svolti nel I atto:

I Atto
I momento: Altana; Tribunale; Facciata del palazzo
II momento: Salone; Facciata del palazzo
III momento: Camera da letto
II Atto
I momento: Dal Frate; Tribunale
II momento: Facciata; Salone; Chiesa
III momento: Camera; Sabba; Evocazione Inquisitore; Molo dei vogatori; Barchetta in mare

Solo tredici gli attori che ruotano nei diversi personaggi grazie a un preciso gioco di cambi, misurato in tempi strettissimi, Così dietro le quinte va realizzandosi il "negativo" dello spettacolo con ritmi e tempi in totale contrasto con la scena offerta al pubblico. Allora un padre Mirone dai gesti ieratici, appena mette piede nelle quinte, corre velocemente a cambiarsi per rientrare in veste da Cardinale, rischiando a volte di perdere la gorgiera lungo la corsa; uno dei galeotti che sfilano lenti in scena, è anche acrobata, e, costretto a fare un giro largo delle quinte per arrivare al cambio per l'entrata successiva dalla quinta opposta, corre veloce fino a lanciarsi letteralmente con un salto nel gonnone che gli viene tenuto e, a mo' di prove acrobatiche, riesce a vestirsi per l'ingresso successivo; così la popolana che diventa scimmietta e da scimmia controfigura per la danza d'amore. Spesso per facilitare i tempi, e i cambi, allora una popolana può nascondere le vesti di una dama come la Jacoba dai facili costumi; una servetta "spitìnfia" può nascondere un costume da diavolessa tra le sottane; così come sotto la tunica dell'Avvocato di giudizio si nasconde addirittura Francipante Maestro-diavolo o un diavolo mascherato che dietro l'arazzo nasconde un costume da guardia del tribunale. Per tutti gli attori, così anche per la prima attrice i tempi di cambio del costume sono strettissimi e allora anche Franca, uscita da una quinta e dovendo rientare dall'altra

in altre vesti, svelta tra le quinte si fa strada tra il grande traffico di attori e tecnici lanciando un sussurrato ma categorico "largo! largo!"

Tra tarantate e assassinii di testimoni direttamente in Tribunale, il Giudice è sempre più solo mentre la corruzione delle alte cariche è sempre più palese, dal Duca al Cardinale agli stessi membri del banco di giustizia. Intanto Barlocco, trasformata la vecchia Pizzocca in dama attraente, seduce il Giudice sconvolto da quella mutazione. Intanto le alte cariche della città continuano il complotto.

L'inizio del II atto fa da "cuscino di passaggio" spiegando ciò che è avvenuto e preparando agli eventi successivi. L'ambiente del santone presso cui si reca Pizzocca spaventata chiedendo un esorcismo, è molto essenziale, solo un praticabile orizzontale al boccascena che sarà agito dalla danza e dai salti mortali della controfigura, per il resto la scena è libera, tutta l'efficacia è data dalla dinamica dell'azione e questo facilita il passaggio alla situazione successiva con cambio a vista. Pizzocca dal frate esorcista mostra come, al solo suonare del suo campanello per la colazione, una strana voce napoletana di uomo le parli dalla pancia, e apre lo scialle a mostrare le tette che si gonfianoa vista, popate da due attrici alle sue spalle, anche i glutei sono gonfi, e mima l'esplosionc del naso:

> Pizzocca: *(portandosi le mani al viso)* Oddèo Segnór... ora che me sucéd!
> Mirone: Che te ciàpa?
> Pizzocca: El me naso me sè slónga!...
> Mirone: Ol vego... se sgiónfia davéro!
> Pizzocca: Aidaaaa! Me stciòpa! Me stciòpa! *(Porta le mani al viso, stacca il naso posticcio e lo getta verso Mirone)* M'è stciopàààt!
> Botto con pernacchio di trombone.
> Mirone: *(raccatta da terra il naso della donna)* Boja!, chi gh'è un toco del to' naso!
> Pizzocca: Aìta!... Moro!...
> Mirone Tranquìla che te agiùsto... L'è negòta...
> Pizzocca: Come l'è negòta... M'è stciopà el naso e el dise che l'è negòta... 'sto ciùla![61]

Soccorsa dal frate che le monta una maschera terapeutica con lacci e una coroncina di fiori, Pizzocca, a causa del "ziògo de le mòsse! [...] un finòmeno stralunànte [...] L'è come se gh'avesse derénto ün che me spigne e me möve 'me 'na marionèta..."; comincia ad agitare il corpo in un crescendo disarticolato che non

[61]Fo 1998a, pp.118.

riesce a dominare e che sembra contagiare chi le sta vicino. In uno di questi gesti in libertà, Pizzocca sferra un ceffone al frate che si decide a praticarle un esorcismo attraverso il ballo detto della "tarantola" chiamando a raccolta tutti i suoi adepti. Nel ballo vorticoso Pizzocca viene sostituita da una controfigura che esegue salti e capovolte continue che in prima stesura sono amplificate da trucchi di scena:

Prima stesura:
La controfigura di Pizzocca con la stessa maschera sul viso, le zinne sporgenti, il sedere prosperoso, esegue evoluzioni acrobatiche in progressione, salti mortali doppi: viene scaraventata in aria da danzatori tarantolati, ricade nel gruppo. Rispunta rimpicciolita (sostituita da un'acrobata di piccole dimensioni) esibendosi in altre evoluzioni. Viene sostituita anche da una trampoliera altissima. Il segnale per ogni scambio viene dato da un arresto di musica e pausa. Nel silenzio si sente suonare il carillon dell'ororlogio di Barlocco, che intona un ritmo da tammuriata.

PIZZOCCA *(con la voce di Barlocco)* E va bene! Vulìte lo ballo? E balleàmo! Zompà... e zompeàmmo de schiattà!

Nelle evoluzioni ritorna a tempi alternati anche la voce di Pizzocca.

PIZZOCCA: Oh deo segnùr che strampunàda! Va piàn! Te me stcèpi le giàmbe e i genögi! Santa Prasséde che stcioncàda... me se revòlta ol stòmego! Fo' la resumàda!
[...]
Tra canti, urla e musica scende la luce[62].

Stesura definitiva:
Le ragazze del coro calzano un copricapo, tutto nastri , foglie e fiori. Inizia la danza. Tutti i presenti agiscono e si esibiscono con percussioni, strumenti a fiato, ghironde, viole, tra sparate di fuochi. Pizzocca danza tra gli altri, sgangheratamente. In una giravolta verso la quinta, viene sostituita da un acrobata che le fa da controfigura es esegue salti mortali doppi, in progressione. Tutti cantano:[63]

Tutto si spiega quindi via via agendo quelle azioni direttamente nello spazio. I passaggi di scena vengono così intrecciati anche secondo le esigenze dei cambi. Allora, alla fine della I prima scena che apre il II Atto, detta di "padre Mirone", il santone, durante la tammurriata terapeutica per l'esorcismo di Pizzocca, mentre gli alri ballano, accenna alla danza e piano, tra la folla, indietreggia fino ad uscire in quinta e cambiarsi velocemente per l'ingresso successivo in abito da Cardinale. Intanto in scena avviene uno scambio: la Pizzocca, passando dietro una colonna in fila con altri danzatori per raggiungere il praticabile della panca, in realtà esce in quinta scambiando il suo posto con l'acrobata travestito a sua immagine e

[62]Fo, 1997b, [I], pp. 70-71.
[63]Fo 1998a, p. 122.

somiglianza e che per tutta la durata della tammuriata, si impegna in giri di capovolte, salti e piroette.

Dopo la frenetica danza, tutti cadono a terra sfiniti, sul calare delle luci, con movimenti lenti si rialzano e a vista compongono la scena del tribunale. Nelle prove di scena, il regista direziona gli elementi scenografici fino a trovare l'assetto giusto che possa facilmente essere trasformato in un altro a vista dagli stessi attori.

8.1. Complotti

Nel tribunale accadono cose ben più tragiche delle diaboliche trasformazioni alla Pizzocca; il Giudice comincia a presentare testimoni che si credevano morti, come il capitano moroso di Jacoba, per cui si scatena, senza pietà, il complotto contro il giudice e vengono assassinati in aula i suoi testimoni. Primo fra tutti il capitano che, avvertito il pericolo, cerca di fuggire, lancia il mantello sulla guardia e scappa; voci del pubblico in Tribunale e tutti gli altri urlando indicano la sua fuga sui tetti, la guardia invece che fermarlo gli spara a morte e con un tonfo, dietro gli alti banchi del tribunale dove un arazzo, teso su assi laterali tenute da attori, fa da sfondo alla scena, cade un pupazzo sosia, l'attore, che intanto ha fatto il giro delle quinte per sostituirsi a quello, viene issato a spalla da quattro uomini mentre le donne intonano una litania funebre; anche la sua donna ha assistito alla tragedia, piange disperata su di lui e esce con tutta la processione. Mentre in tribunale c'è chi sfrutta il vantaggio di quella morte per infangare il giudice accusandolo di aver fatto violenza alla testimone Jacoba, questa, usata finora come esca del complotto, rientra in tribunale decisa finalmente a dire tutta la verità sentendosi tradita da quell'assassinio; circondata dal popolo che la incita a parlare, all'improvviso altra tragedia:

Stesura definitiva:

Tutto il popolo che partecipa al processo circonda la ragazza nascondendola alla vista del pubblico.

PRIMA DONNA: Racconta, dicce tutto quello che sai!

ALTRA DONNA : Curàg, 'cünta su! Spüda föra!

GUARDIA: Signor Giudice, 'sta fiòla l'ha perdù la testa!
INQUISITORE: In che senso, l'ha perduta?
PRIMA DONNA: Perduta per amore o per follia?
GIUDICE: Per mozzata! *(Francipante tra la folla lancia la testa di Jacoba al Giudice. Nello stesso istante il cerchio intorno alla giovane si apre: appare il corpo della decapitata. Urlo di terrore del popolo. Il Giudice, mostrando la testa della decapitata tra le mani, ovviamente un manichino con le fattezze di Jacoba)* Illo è vero, la giustizia come la fortuna è cieca... ma quando se tratta de mozzare lo capo a li testimoni scomodi, ci vede, e di molto bene![64]

Jacoba lascia quindi posto al manichino senza testa nascondendosi nel praticabile. Il manichino, abbigliato come Jacoba, cade nell'urlo secco della folla mostrando alla luce la ferita insanguinata mentre nelle mani del giudice c'è la testa tenuta per la chioma. In una nota di regia del 6 ottobre, si legge: "Attenzione: il cadavere mozzato deve venire in avanti tra le braccia del Cardinale che con la faccia verso il pubblico si mostra spaventato." In prima stesura, l'unico passaggio in tribunale è quello di Jacoba che testimonia contro il Giudice supportata dal Cardinale, svolgendo in pochi passaggi di battuta il complotto e la corruzione di quei personaggi che invece con la stesura definitiva sono svolti nel gioco paradossale dei colpi di scena.

Dopo il grottesco epilogo di quel complotto, ben d'altro stile è quello che si avviano a preparare i diavoli che abbigliano Pizzocca indemoniata da gran dama perché seduca il giudice. In questo secondo atto la scena continua a cambiare con pochi movimenti di elementi, creando atmosfere sempre diverse con l'ausilio delle luci e dei sottofondi musicali. Così anche per l'interno della chiesa, che viene reso dall'ingresso del "carro" laterale di sinistra spinto in entrata e in uscita dal Cardinale e dall'Inquisitore che si accomodano in ginocchio come in preghiera e, commentando quanto accaduto in tribunale, sghignazzano in evidente iperbole grottesca alimentata oltre che dai loro gesti ("nel racconto della corruzione, il Cardinale deve usare di più il corpo, divaricare le braccia", si legge in una nota di regia), dalla presenza del diavolo ("Nella parte superiore spunta Francipante che

[64]Fo 1998a, p. 136.

ascolta divertito" come dice la didascalia) e dai toni del sottofondo di musica gregoriana che a tratti proprio sulle risate dei due raggiunge toni altissimi.

8.2 Ruoli capovolti

Il Giudice, ancora sconvolto, assale, e seduce a sua volta, la vecchia Pizzocca che ignara di tutto crede di aver dormito tutto il tempo, in cui invece era agita dal diavolo, ed ora cerca ancora di spiegarsi la ragione di quelle sue rotondità. Il giudice sconvolto e innamorato di Pizzocca e in un raptus l'agguanta e la seduce. Durante le prove la regia sugerisce di provare a mimare la scena dell'ansia di lui e la paura di lei che resiste e tenta di liberarsi, con movimenti ad andamento circolare, allora durante l'azione Fo osserva i due e si fissano dei movimenti nelle sue note di regia: "lei indietreggia, lui la raggiunge, la rigira per un braccio, le va incontro e le strappa il naso, le rincorre a prendere il suo naso, lui la prende e la gira abbracciandola, l'annusa piegato di profilo e la porta sul letto slacciandole la gonna, lei si mette ritta in piedi sul letto, finiscono entrambi in ginocchio sul letto e sull'ululato tirano la tenda".

Fissare quei movimenti nelle prove serve agli attori per imparare l'andamento di scena, misurare gli spazi e le possibilità di gioco, poi naturalmente saranno sempre cambiati e sostituiti direttamente in scena con il pubblico. Diverso è se la scena è di gruppo, allora, ad esempio in tribunale o nel salone, dove anche la scenografia deve essere agita da più persone, e situazioni, le dinamiche sono fissate per tutti e trascritte anche nelle didascalie. Nelle azioni di gruppo Fo ricorda sempre, come si legge nella sua nota di regia: "Mai parlare restando di profilo, più frontali, girare le facce e spiccicare bene". Qui la scena si apre nella goffagine dei due personaggi che inciampano e stentano anche a salire sull'alto letto a baldacchino, fino a che, chiuse le tendine del letto, i due attori sono sostituiti dai due acrobati che, su musica di sottofondo e voci registrate dei due attori, "si esibiscono in posozioni d'amore acrobatico" e "vediamo le loro ombre gigantesche

proiettate sopra le tende richiuse del letto". La prima stesura vede anche il letto partecipe di questa idilliaca acrobazia:

Prima Stesura:
Le ombre proiettate durante l'amplesso appaiono sempre più smisurate e grottesche nella deformazione. I due personaggi nel rotolarsi e strapparsi le vesti appaiono alfine nudi. Il letto si agita come assalito da fremiti, si lolleva da terra zompando di qua e di là, si torce roteando su sé stesso. Si porta in centro scena e si solleva di qualche metro affacciandosi quasi sul pubblico. Indi retrocede sollevandosi ancor di più tra le grida dei due amanti[65].

Durante le prove Fo ha tentato di far ondulare il letto sospendendo la base con tiranti legati al soffitto e due diavoli facevano oscillare il letto in giro largo sulla scena. Alla fine, per rendere più fluido il passaggio, di questa immagine rimane solo la battuta di Pizzocca in tribunale divisa in tre momenti e viene aggiunto (30.06.'97) il grido di un popolano tra la folla:

Stesura definitiva:
BARLOCCO-PIZZOCCA:*(scendendo dal banco dei testimoni)* No' saprebbe segnóre. Vui vulìte save' se noàltri nell'entemità ce abbracciàmmo co' dolzóre timoroso?
INQUISITORE: Sì.
BARLOCCO-PIZZOCCA: *(avvicinandosi al Giudice in catene)* No! Noi li dui non ce sfioràmmo...
CORO: Ahhh!
BARLOCCO-PIZZOCCA Ce zompiàmo addosso enfoiàti e ce deàmo de tanta saddisfazióne che anco lo letto, su che facìmmo peccato... se gode, stròsseca de gridi co' nùje cigolando comme impazzùto!
Vociare, risate, fermento, applausi. Anche il Capo diavolo applaude.
UOMO: Ah, questa poi!
ALTRO UOMO: Vorrìa essere lu letto io!

Dopo l'iperbolica notte d'amore il Giudice si ritrova in Tribunale questa volta in veste di accusato sia di appartenere alla setta dei rivoltosi sia per violenza sulle testimoni. Ma la notte d'amore ha sconvolto anche Barlocco-Pizzocca che, sempre più, prende il posto della vecchia Pizzocca e si innamora del Giudice tanto che chiamata in tribunale, scagiona il Giudice rischiando di fare la fine degli altri testimoni ma esegue un prodigio, anche questo aggiunto durante le prove:

Stesura definitiva:
Tutti i partecipanti al processo circondano Pizzocca, nascondendola alla vista del pubblico.
[...]
Il cerchio intorno a Pizzocca si apre: come la guadia le si avvicina per incatenarla, si apre lo scialle e al posto di Pizzocca troviamo la scimmietta che saltella di qua e di là, lanciando grida di scherno. Risata della folla, indi tutti, arazzo compreso, tranne Francipante, escono di scena.

---

[65]Fo, 1997b, [I], p. 91.

8.3. Condanne

Per questo suo intervento Barlocco-Pizzocca guadagna una doppia condanna: il Tribunale dell'Inquisizione l'accusa di essersi burlata della dignità di un magistrato, e, per aver fallito la missione di corruzione nei confronti del giudice, il Tribunale dei diavoli la condanna alla punizione "verace". Nonostante Barlocco-Pizzocca cerchi di discolparsi: "chi s'avvèste de cuòrpo de fémmena, se avvèste anco de lo core sòjo... delli sentimenti soj... de li passioni sòje", il maestro-diavolo Francipante la condanna: "tu te remmarràì per sempre encastràto dinta chillo cuorpo da fémmena che t'è piaciuto!". Processati e condannati entrambi, il giudice esce di scena dopo un monologo-epilogo in sua discolpa "in uscita" sul pubblico. Condannato alla voga si appresta alla fine ad allinearsi con il suo remo nella schiera dei condannati che salpano, mimando una continua ramata, mentre le donne dal fondo li salutano. Spariti gli uni da un lato e le altre dall'altro, arriva, remando frettolosa su una piccola barchetta azzurra, Pizzocca, ormai trasformata del tutto, con la sua scimmietta, e in barca attraversa tutta la scena per rincorrerere il suo amato Giudice urlando: "Alfonso, aspèttame... Alfonso! Te amo!".

Barlocco un po' ride della sua pena: "ma è una condanna o una regalìa!" dice uscendo dal processo dei diavoli; anche il giudice che, è scampato alla pena capitale, si accontenta di cinque anni di voga e del suo nuovo amore. Nel processo dei diavoli a Barlocco-Pizzocca che ha fallito la sua missione, non compare alcuna acrobazia come è invece accennato in prima stesura:

Prima stesura:
Sull'arazzo che sparisce calano dall'alto come fiamme, gran numero di nastri color rosso acceso, terra rossa, arancione. Dai nastri spuntano numerose teste di diavoli; un diavolo accovacciato su di un alto trespolo conduce l'azione. E' il Grande Accusatore che si esprime in una specie di grammelot.
GRANDE ACCUSATORE: Puòrti en anze èsto zuzzo sutto-demòn!

Stesura definitiva:
Il Maestro diavolo afferra Barlocco-Pizzocca che cerca di filarsela nascosto dietro l'arazzo che sta uscendo di scena. A fare da sfondo viene portato in scena, da altri diavoli, il grande arazzo raffigurante l'inferno dietro cui spuntano teste di diavoli che partecipano al processo di Barlocco.

Francipante: E tu bastardo chiù de Giuda, en dove credi de enfrippàre? Vène accà!

Questa scena, che ancora nel copione del trenta giugno non vede la presenza di battute per il coro di diavoli, si costruisce durante quella che sembrava essere una prova di memoria per Barlocco-Pizzocca e Francipante a cui, reggendo l'arazzo da sabba, partecipano i diavoli in maschera. Mentre si prova, Fo segue dalla platea, suggerendo una maggiore energia e tensione nelle battute consigliando al maestro diavolo una maggiore dose d'ira. Osservando anche la scena, il regista dice ai diavoli, di spuntare ai quattro lati dell'arazzo, anche in alto, grazie ai pupazzi legati ad assi di legno. Intanto che il dialogo va avanti il coro dei diavoli si apre ai lati come moltiplicati, assistono al processo in atto fino a che Fo comincia a sollecitare loro commenti e reazioni. Poiché il ritmo delle battute di accusa e accusato hanno un ritmo serrato, i commenti degli astanti sembra disturbare e allora si prova a dargli spazio tra un passaggio di battute e l'altro e allora quei cori di commento assumono un ritmo che infine il regista prova e fissa trasformandoli in accenni cantati più che parlati.

Fo si diverte sempre a rovesciare le situazioni e insegna come il capovolgimento delle situazioni provochi la risata che solo così induce alla riflessione. La "chiave a rovescio" è quella che gli permette di comunicare l'essenziale con leggerezza, riflettendo anche un modo di concepire e di vivere le cose: "bisogna che il male esista sempre anche per il bene del bene" ricorda.

Sempre calcando questo punto di vista che Fo ci ha insegnato dai suoi *poer nani*, in tutto il corso della commedia si può notare che le acrobazie non sono svolte tanto dai diavoli quanto dagli altri; i diavoli svolgono soprattutto trucchi e sempre a vista, anzi addirittura svelati come il gioco fatto a Barlocco dal diavolo doppione. Infatti il volo di Pizzocca, la testa di Jacoba e addirittura le acrobazie d'amore, vedono i diavoli solo spettatori; invece le "diavolerie" sono tutte da ridere e si limitano a giochi a vista di oggetti che scompaiono, a trasformazioni da baraccone come dice lo stesso Barlocco, in una battuta poi tagliata nella stesura

definitiva, a proposito dell'idea di essere rimpicciolito: "Ah lo conosco 'sto gioco, l'ho già veduto fare alla fera delli saltimbanchi da uno maestro mago" urtando l'ira del suo maestro: "'Stu prudìggio che te facc'io mo', tu non lo pote avé gimmài veduto! Pònete accà!"; persino la trasformazione di Pizzocca è tutta da ridere, forse l'unica acrobazia dei diavoli è l'apparizione della scimmia in tribunale al posto di Barlocco-Pizzocca ma qui potremmo dire che il diavolo è già stato conquistato dalla donna, considerandola invece un altro trucco dei diavoli, ecco che non a caso la regia suggerisce al popolo di sostituire alle grida di terrore risate, divertiti di fronte all'ultima "diavoleria". Quindi alla fine, nel processo dei diavoli è giusto che non ci siano acrobazie, sono "solo" dei diavoli o forse potremmo dire sono "già" dei diavoli! per cui sarebbe solo una caricatura per una situazione già di per sé paradossale, cosa che Fo ricorda sempre anche agli attori a proposito della pulizia di voce e gesto[66]. Intanto Barlocco-Pizzocca esce dal processo dando una lezione da sconfitta al suo maestro con il coro di diavoli che questa volta fa eco a lei: "*(sbeffeggiandolo)* Tu sì' 'nu povvero diàbbolo!Ah!".

---

[66]R.P., Napoli, 30 aprile 1997, Fo si sofferma sull'importanzaa di cancellare il didascalico dai gesti e imparare invece il contrappunto: "Nell'insegnare bisogna fare attenzione a portare gli attori e le attrici a effettuare gesti che non siano la sottolineatura esclusiva di quello che vai dicendo. Se io per esempio dico: (facendo gesti con le mani e guardando intorno) "Oh che bella giornata oggi, guarda che sole!" Ho esagerato un pochettino, è come quando dici: "La luna! guarda!" (indicandola estasiato) è un po' sopra le righe. Quante volte è più importante non allargare le braccia per indicarla, è un sovrappeso, è già la luna, Dio santo! E' già un fatto straordinario. Anzi, magari c'è da andare in controtempo. Un esempio straordinario della gestualità e dell'uso modesto e attento e sintetico della gestualità, lo davano tutti i grandi attori di Napoli, Totò compreso e Eduardo. Eduardo riusciva ad effettuare dei momenti di grande emozione soltanto con un gesto minimo, poi si metteva fermo e tutti si muovevano si davano da fare e tu guardavi e vedevi soltanto Eduardo. In *Sabato, domenica e lunedì*, lui nella poltrona di schiena ed era impossibile non fare attenzione a che cosa combina quello e tutti si muovevano e lui apposta li faceva muovere in controtempo. Perché è il cosiddetto ping pong. Tu guardi un' immagine dove tutti guardano il ping pong e ce n'è uno invece che è fermo e tu vedi solo quello che è fermo perché tutto diventa un fondo, è tutto uguale, tutto preciso, e allora la cosa principale è quello che non si muove e lui aveva capito questo discorso che poi viene dalla grande tradizione, non è a caso che Scarpetta facesse anche le stesse cose, si metteva appoggiato al muro e tutti guardavano soltanto lui, addirittura di schiena, si appoggiava alla testa. C'era quella cosa che poi hanno copiato, quello del marito vedovo che vuole buttarsi giù dalla finestra, è stata copiata anche da De Sica e la grossa cosa che lui prima fa casino sul mi butto giù dalla finestra, mi spacco, poi si mette con la testa contro il muro e tutti gli altri parlano, si incontrano, sta girando il brodo, il pollo, e lui fa soltanto così (gesto di rifiuto) con la mano, poi ad un certo punto passa uno con la torta lo ferma, prende la torta e, altro che fame! E tutto senza mai voltarsi. Il valore del silenzio e della sintesi nella gestualità. Molte volte il gioco è andare al contrario."

La commedia, che fa dei lazzi la partitura fondamentale, dopo l'epilogo "pistolotto finale" del giudice e il saluto delle donne ai vogatori, si chiude con l'inaspettato veloce passaggio di Pizzocca in mutandoni con la scimmietta nella minuscola barchetta azzurra.

Nonostante le mille risate e il divertimento, rimane alla fine la "sconfitta", come sempre è una presa di coscienza che, più importante di un "lieto fine", catapulta al di fuori della scena l'ansia della "vittoria".

Tutto il testo è costellato di riferimenti, o meglio "uscite" sul pubblico, che rispecchiano uno stile di fare e di intendere il teatro che viene da lontano, se pensiamo a quando il canovaccio veniva prima costruito proprio insieme al pubblico e poi rappresentato; oppure, se pensiamo a tempi più recenti, quando gli stessi Fo e Rame prima e dopo le loro interpretazioni, insieme al pubblico discutevano delle ragioni del testo e delle eventuali modifiche da apportare alla rappresentazione. Oggi, la loro apertura verso il pubblico rimane in momenti di esilaranti prove d'attore che ogni volta svelano il gioco del teatro chiamando il pubblico ad una partecipazione attiva. Il continuo rapporto con il pubblico, la comunicazione diretta, è uno degli elementi fondamentali del teatro di Dario Fo e Franca Rame e non è certo fittizia, anzi in alcuni casi, grazie a questo loro grande stile, riescono a smontare persino quei pubblici poco abituati al teatro o abituati tanto male da apparire loro stessi fittizi.

9. Testo e "fuori testo": un copione mai definitivo

Durante la passeggiata pomeridiana nei viali di campagna di Cesenatico, Dario Fo parla del suo lavoro di regia svolto sull'attore:

> Durante le prove ho fatto "girare" i personaggi tra i diversi attori come esercizio (non dichiarato) per ricercare, provare i diversi moduli recitativi, e così "aprirsi" e "cercare nel ventre", in sè, il "diverso modo", la molteplicità di modi di rapportarsi al pubblico, senza mai "recitare su se stessi", "sul palcoscenico" ma recitare per la platea aprendo sempre di più il proprio raggio d'azione: da sè, al compagno, al pubblico in sala, allo spettatore del più lontano loggione. Ricercare questo contatto, la reazione di tutti, spinge ad arricchire il proprio gestire fisico e quindi a creare diversi livelli di comunicazione, diversi livelli di significati. Spesso durante le

prove (sia per il fatto che non si conosceva ancora la parte, sia perché si recitava ruoli diversi da quelli assegnati) gli attori pensavano alle battute che andavano dicendo. Via via invece, ci si è affidati alla memoria, si è persa la freschezza, la forza e, di conseguenza, il significato delle battute e ci si è lasciati andare agli "effetti" creando in alcuni casi le macchiette, non le maschere dove invece si assume la sintesi; è questo che via via fa peggiorare gli attori. Il gesto dell'attore non deve mai accompagnare la battuta ma deve essere in controtempo con quella. Basta guardare Franca sia nel gestire che nel ricercare e giocare con nuove battute a volte per far fronte ai cosiddetti "imprevisti" che gli attori ingessati o di memoria non accompagnano ma attendono lì che si rientri nei cardini del copione.

Franca Rame continua ad aggiornare il copione. Le copie da consegnare alla compagnia hanno segnate in "grassetto" le battute, le situazioni, tutte le trovate aggiunte, mentre un asterisco indica i tagli apportati.

Intanto il copione di Franca è segnato con pennarelli colorati: "odio le biro, io", le D cerchiate per i punti da rivedere con Dario e le F cerchiate per indicare correzioni già apportate. Ai margini dei fogli o sul retro, sono segnati appunti, promemoria, numeri di telefono. Colorati e fondamentali sono invece i codici in segni di congiunzione, di divisione, o di continuità che ricorrono tra le parole del testo, appunti di lettura, che compongono il suo diagramma di toni, tempi e ritmi, una partitura ritmica che è una vera "metrica teatrale" o "metrica interpretativa". Ad ogni lettura Franca sistema anche didascalie e divisione in scene.

Il copione di Dario Fo consiste soprattutto in una serie di disegni, su fogli magari anche diversi su cui ricorrono a volte anche appunti relativi alle note di regia, a brani di canzoni o a parole chiavi del testo. Dopo il lavoro alla stesura delle parole, alla realizzazione di bozzetti e disegni vari, ecco che, una volta in teatro, le pagine del suo copione sono palcoscenico e attori, con cui ogni giorno compone, scompone e ricompone, seguendo un disegno, o meglio un progetto, che sembra già chiaro nella sua mente.

Il debutto a Messina avviene dopo tre giorni di prove aperte durante le quali Dario, girando tra platea e quinte, e Franca, direttamente in scena, misurano le reazioni del pubblico: le risate, i silenzi i sussulti, i mormorii, gli applausi. Dopo ogni serata Franca riascolta la registrazione e appunta le sue note: su toni che

quando variati fanno sfumare una battuta che "è scritta"; tempi troppo dilatati da ridurre con tagli opportuni; una risata del pubblico su un imprevisto da tenere. Come dice sempre Dario: "è sull'imprevisto che il vero attore comincia a fare teatro". Spesso incidenti vengono assunti a testo. Il "fuori testo" ha anch'esso delle regole, quando è strettamente legato al personaggio allora l'attrice continua a seguire lo stesso registro linguistico, in questo caso il dialetto, in caso contrario l'attrice esce sul personaggio nel breve spazio di una battuta.

Ad esempio, dopo un veloce cambio di costume, Franca si accorge di avere ancora le collane che avrebbe dovuto togliere e allora, lei, che già come Pizzocca si rivolge al pubblico, sospendendo la risata della battuta di testo, entra spudoratamente con un fuori testo che alla fine fa esplodere l'applauso oltre la risata:

Al suo risveglio Pizzocca, ignara d'essere posseduta dal demonio, si accorge di qualcosa di cambiato in lei: *(si palpa i seni)* "Oh che tète, me son spuntà le tète! Oh che tetterìa! Ghe le ho ancamò! Belle, rotonde. Meràcolo, meràcolo! Oh meràcolo! Oh Santa Amilcara dalle tette sgiònfie, gràsie! *(si tocca le collane)* Le colàne, no' so miga se l'è un meràcolo de la Santa Amilcara o se l'è che no' gh'ho fàito in tempo a toglierle nel cambio de costume che l'è così veloce!" sulle risate e l'applauso del pubblico lei continua come da copione: "Alòra no' l'è stàito tuto un insognamento... un po' l'ho insognàt e un po' l'ho vissùo de bon!".

Altro esempio, quando Pizzocca rivela a Padre Mirone delle tette che si gonfiano, queste si gonfiano proprio lì a vista con tanto di sibilo ma da quando una sera Franca ha rivelato il trucco al pubblico perché le due ragazze alle sue spalle non trovavano il tubo per pompare ecco come si è inserito l'incidente nel testo:

Pizzocca: "Adèso le cresse a sgionfòn!... E i ponta in su! Vardé! Vardé... proprio adèso me sucéd! *(Si apre la veste e mostra due zinne che si gonfiano a vista)* Se gonfia... no' se gonfia. Cos'è?" una ragazza alle sue spalle: "Non troviamo il tubo" e Pizzocca "Non trovate il tubo?" risolto l'inciampo le tette finalmente si gonfiano e il testo prosegue: " Se gonfia, se gonfia vardì!".

E il fuori testo rafforza la battuta successiva:

Pizzocca: "Ma l'è tremendo padre! Me sento come che ghe foèsse qualchedùn de sota che pompa e spigne. Vardì: se mòveno!".

Questo incidente è assunto a testo nell'edizione definitiva precisando con le didascalie il fuori testo:

PIZZOCCA: [...] *(Inizia ad aprire la camicetta. Dal momento che non succede niente, si blocca e con tono elevato ripete la battuta)* Me se gonfiano le tète! *(Un secondo d'attesa, sul tono*

precedente) Non me se gonfiano le tète! *(Rivolgendosi alla ragazza che le sta alle spalle e uscendo dal personaggio)* Cosa succede?

RAGAZZA DEL CORO: *(sottovoce)* Non troviamo il tubo!

PIZZOCCA: Non trovate il tubo?... *(I seni iniziano a gonfiarsi).* Se gonfiano... se gonfiano! *(Si spalanca la camicetta e mostra due zinne che si gonfiano a vista)*[67].

Durante le prove Franca misura i suoi tempi in scena, cerca di coordinare il testo alla dinamica dell'azione tenendo sempre il tempo con la battuta o commenti alla battuta (il fuori testo) ma mai, neanche in prova, si avverte un "buco", Franca prova che il testo stia nei tempi dell'azione. In una nota di regia Fo segna proprio un'aggiunta di Franca al momento dell'ingresso di Pizzocca alla scena VII: "Dopo la scena delle cannonate, Pizzocca deve tenere: "Sunt nervosa! Gh'han fàit stciopà do' balle al Giudice!".

Oltre ai "fuori testo", si può dire che lo stile epico della recitazione struttura tutta la commedia: dal prologo all'epilogo, prima Pizzocca, poi i diavoli, nonché il Giudice, presentano al pubblico personaggi e situazioni.

Il margine d'improvvisazione rimane a Franca che, nonostante si muova in un copione "bloccato", non c'è giorno in cui, volutamente, o per trasformare un imprevisto, non provi una situazione nuova o una battuta diversa. Franca gestisce le battute, il personaggio e le situazioni con una tecnica di straniamento tale che le permette non solo di guidare gli attori nel giusto ritmo ma di intervenire quando capita che qualcuno ritardi la battuta, allora ovunque si trovi interviene perché non scivoli il ritmo dell'azione in scena lanciando la battuta come domanda: "vuole del lenimento signor giudice?" e ancora "che faccio, che debbo fare eccellenza?", e contemporaneamente si sporge in quinta per una nota tecnica: "attenzione, il telo fa ombra, bisognerà cambiare la luce; quel microfono è troppo basso", in gesti minimi ormai consueti, riesce a dialogare con i tecnici facendosi capire al volo; a volte si sporge in quinta per sorseggiare un caffè, o per un ritocco di mastice al trucco di scena, tutto questo senza mai perdere l'attenzione sul pubblico, anzi è sempre pronta a sondarne l'attenzione con dei "fuori testo" esilaranti. E così, quando il

[67]Fo, 1998a, p.116.

giudice ritirandosi con Jacoba le raccomanda di ricoprirsi: "... e covrìte allo sole 'ste frutte... che so' già mature!" sull'uscita Pizzocca riprende: "ma come fa a dir che son mature se no' l'ha gnanc tucàde?" O ancora al gonfiarsi delle tette, Franca si rivolge alla platea: "voi ridete perché siete dei disgraziati e non sapete cosa capita alle mie tette in questo momento" e tanti altri interventi che spesso finiscono per essere assunti a testo.

Dalla mattina tecnici, sarta, popolano il teatro per sistemare tutto ciò che è necessario alla scena. Giunge anche il regista che in ogni nuovo teatro, prova e misura la dinamica delle azioni sceniche e dei movimenti delle quinte, con tutta la compagnia. A sera, prima della rappresentazione Dario e Franca radunano gli attori per qualche nota da fare sul testo o sull'azione. Infine tutti nei camerini a prepararsi. Dietro le quinte ognuno si organizza il suo spazio per i cambi di costume che, essendo rapidi, non possono tutti avvenire nei camerini. Anche Franca, con la sarta, sistema un camerino in quinta. La sarta appronta tutti i costumi, così anche l'attrezzista per gli oggetti. Il direttore di scena si preoccupa che nessuno intralci i movimenti dei macchinisti durante la rappresentazione; avvisa gli attori dell'arrivo del pubblico e quando tutto sembra pronto "fa porta" e la sala comincia a popolarsi. Dario ritornerà dietro le quinte durante l'intervallo e a fine spettacolo, con i suoi fogli appuntati per le note di regia da comunicare il giorno successivo. Gli attori vengono avvisati e a pochi minuti dall'inizio, dopo gli scanditi avvisi di tempo, il direttore di scena, con il "chi è di scena", " invita attori e tecnici a sistemarsi in palcoscenico per dare inizio alla rappresentazione". Ogni sera Fo, che di solito segue la compagnia, se non impegnato altrove, esegue un antiprologo sempre diverso a seconda delle situazioni, presentando oltre allo spettacolo, anche eventuali modifiche alla dinamica scenica dovute al nuovo spazio da agire dimostrando la duttilità di uno spettacolo che non vuole essere "ingessato" tanto che persino il testo in alcune parti cambia anche a seconda del pubblico.

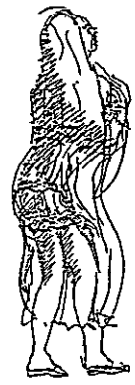














Allora
ASPETTA!

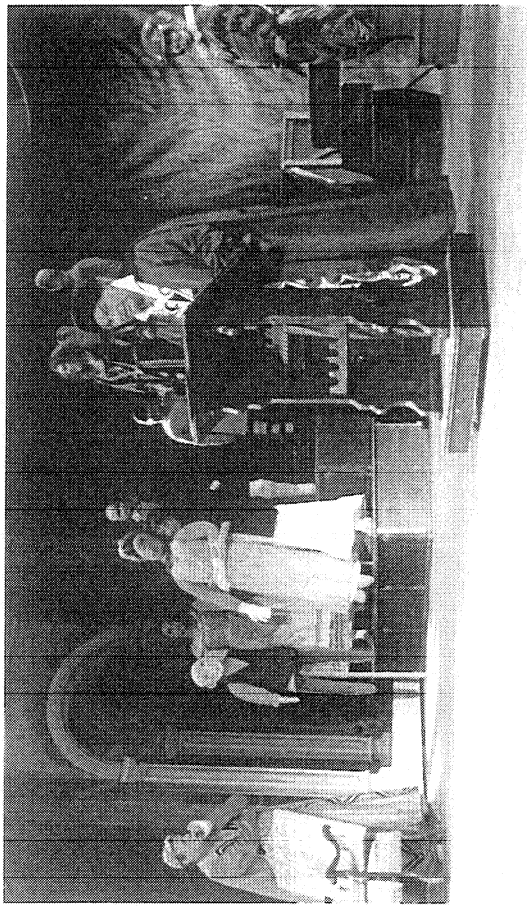
~~Io VE~~

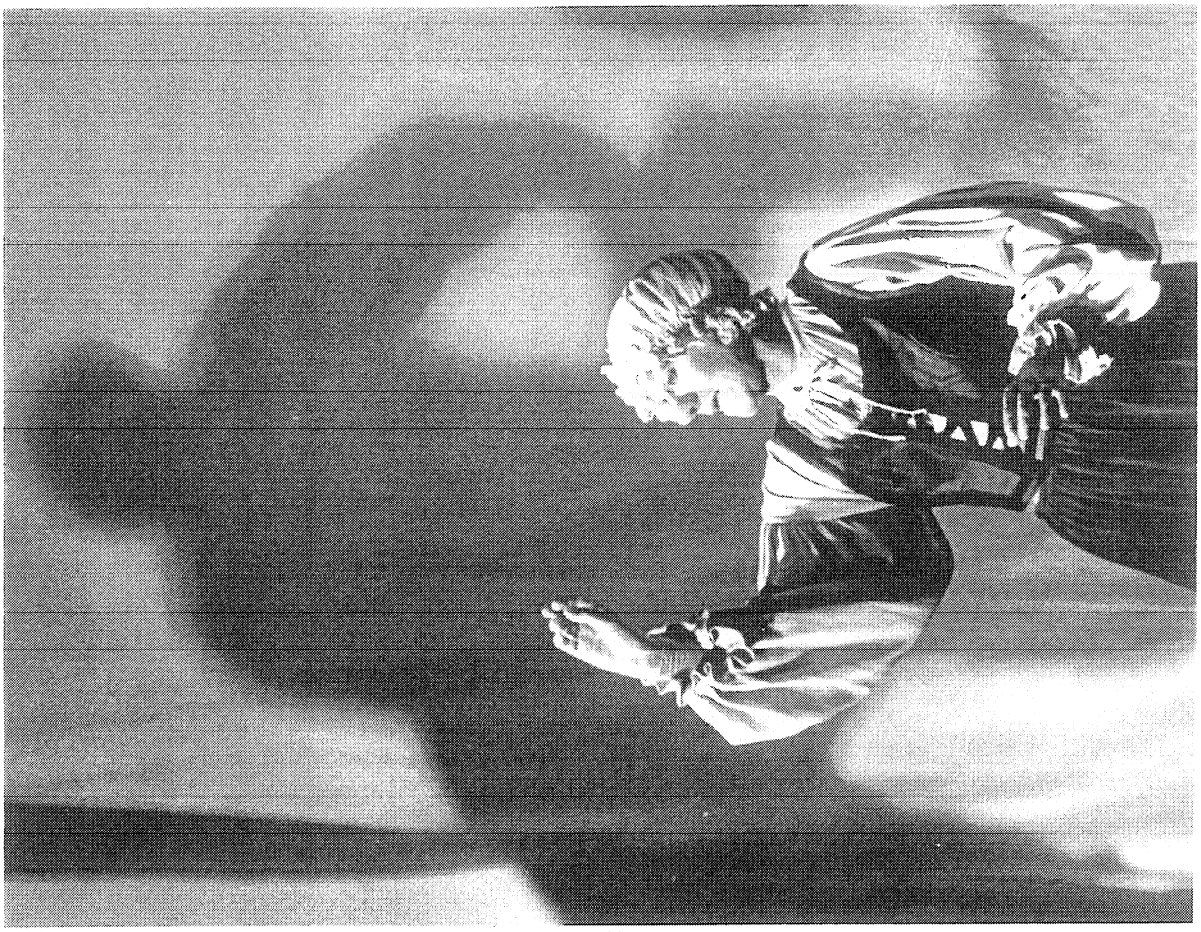
TU NON MI PO'
LASSARME
ACCUSÌ
ASPETTO!
IO VOJO STA CU TE!

D'altronde anche nei testi delle commedie del Cinquecento appare una presentazione diretta al "rispettabile pubblico" o a "Illustrissimi" signori.

Ogni sera, ad ogni rappresentazione, Franca riascolta la registrazione dello spettacolo con attenzione alle reazioni del pubblico (applausi, risate, silenzi) e così, prima parlandone con Dario, poi con la compagnia, fa notare ritmi d'azione, tempi di battute che hanno funzionato o meno, e soprattutto fissa le improvvisazioni perché, dice: "quando tu improvvisi, dice, poi dimentichi cosa hai fatto, cosa hai detto di preciso, non solo, ma ci sono battute che richiedono più serate per quadrarsi, per pulirsi, per essere sintetizzata." Franca ama definirsi "vecchia comica" nel senso teatralmente più nobile del termine ed è straordinariamente vero. Se si passa dal suo camerino las era prima di andare in scena, a parte che lei, come Dario, è quasi sempre la prima ad arrivare a teatro, non è lì impegnata ad "entrare" nella parte, ma è impegnata ad appuntare la parrucca e mi dice "non vedrai mai un'attrice, e per giunta una prima attrice, che si prepara la parrucca da sola con bigodini, spazzola, lacca e pettine".







APPENDICE AL CAPITOLO IV

1. Schede di documentazione videografica delle prove per la messa in scena del *Diavolo con le zinne*

Durante le prove per la messinscena, al Teatro Quirino di Roma, ho prodotto una documentazione audiovisiva attualmente depositata presso il Centro Teatro Ateneo della Università di Roma "La Sapienza", diretto da Ferruccio Marotti. In questa appendice fornisco la schedatura completa dei materiali audiovisivi[68].

N° 1
Qualità Video: mediocre - Qualità Audio: buona
Durata: 1: 21: 59
CASA DEL GIUDICE:
Pizzocca, Jacoba e il Giudice
Arrivano i diavoli
Jacoba svenuta
Entra il Cardinale Ambone
Ambone, i diavoli: "Allo pasto! Allo pasto!"
Giudice, Cardinale, diavoli e la tentazione
Il Giudice, il Cardinale e la favola dell'asino e del leone

PAUSA: Dario prova la maschera a Franca

CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Francipante e Barlocco-pupazzo
Il Giudice ubriaco e le guardie
Il Giudice e il suo doppio
Barlocco-Pizzoca, Francipante e il corpo da modellare
Il Giudice ubriaco e le guardie
Il Giudice e il suo doppio
Arrivano i diavoli: "Despogliàmoli tutti e dòi"
Guardie e Cardinale: "Tutti de sotto il lenzòl"
Coro pupazzi: "Tira e slazza" per la FINE I ATTO
PAUSA

[68]Non entro qui nel merito del dibattito sul rapporto fra teatro e immagini elettroniche. Per un quadro generale di questa problematica teorica e metodologica si vedano almeno Castello, 1959; Savarese 1975; Grande 1977, 1984 e 1985; Agrillo (a cura di), 1984; Bettetini 1984; Tiezzi, 1981; Quarenghi, 1984; Aristarco, 1985; Melzer Henkin, 1985; Valentini 1987; Ottai, 1990. Sul rapporto fra immagine e documentazione audiovisiva in generale cfr. Faeta 1996.

N° 2

Qualità Video: mediocre - Qualità Audio: buona
Durata: 1: 32: 28

IN ATTESA CHE INIZI LA PROVA
Franca racconta agli attori aneddoti delle passate tournèe

Il coro di Padre Mirone. Un'idea per la scenografia della scena
Pizzocca da Padre Mirone
Correzione alle luci: coro di Padre Mirone
Pizzocca da Padre Mirone
Correzione alla scena: coro di Padre Mirone
Pizzocca da Padre Mirone
Cambio scena. Dario parla con i tecnici per pupazzo-Jacoba decapitata, Albertazzi studia il testo, i ragazzi provano il coro: "figghiu sciàtu mèo", Franca prova una parrucca bruna per Pizzocca-dama.
IL TRIBUNALE
Processo Jacoba e la folla di pupazzi
Dario revisiona i pupazzi e la loro sistemazione in scena. Albertazzi ripassa il testo. Franca parla ai tecnici.
Processo Jacoba e la folla di pupazzi
Al siparietto (che per ora non c'è) Barlocco-dama: la vestizione (attenzione a non caricare)
Cambio di scena: CASA DEL GIUDICE
Barlocco-Pizzocca seduce il Giudice

N° 3
Manca Albertazzi

Qualità Video: discreta - Qualità Audio: buona
Durata: 1: 28: 52
SULL'ALTANA DEL PALAZZO
Prologo Pizzocca - Franca: "Questa battuta non funziona"

DAI PALCHI DI PLATEA
I diavoli Barlocco e Francipante

Davanti al siparietto (che per ora non c'è)
Pizzocca, Giudice, Servanti e le cannonate contro Michele da Lentini

CASA DEL GIUDICE
Pizzocca e Jacoba (per la scena arrivano: trapezio, tavolo, e sedie e si si sistemano i teli)
Lo svenimento di Jacoba
Entra il Cardinale Ambone
Ambone e i diavoli
Diavoli, Giudice e Cardinale: il turbamento
Il Giudice narra al Cardinale la favola dell'asino e del leone
Siparietto: "Ma tu maestro dimmi"
CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Pizzocca e la scimmietta attendono che il giudice rientri
Francipante e Barlocco in pupazzo
La scimmia mangia il pupazzo, interviene Francipante e avviene la "trasuta"
Il Giudice ubriaco
Il Giudice e il suo doppio in Barlocco-Pizzocca
Francipante e Barlocco-Pizzocca: "e il corpo da modellare"
Diavoli: Sfila e cava: "Despogliamoli tutti e doi"
Le guardie
Guardie e Cardinale: "Tutti de sotto il lenzòl"
"Tira e slazza" per la FINE I ATTO
"La taràntula"
Tribunale: Processo Jacoba e i pupazzi
Barlocco-Pizzocca in dama
Pizzocca dama e la seeduzione
Cardinale e Inquisitore
Barlocco in letargo e il giudice seduce Pizzocca

PAUSA
Dario con i tecnici, Franca con gli attori
Prove di ballo
Pizzocca da Padre Mirone
I mimi provano la loro danza
Si prepara il processo al Giudice

N° 4

Qualità Video: discreta - Qualità Audio: discreta
Durata: 1: 29: 56
IL TRIBUNALE
In processo il Giudice, il Cardinale e Pizzocca-dama

Processo dei diavoli a Barlocco - Pizzocca

La condanna e il congedo di "sottofinale" del Giudice

La voga dei galeotti

PAUSA
Dario e Franca studiano la voga
Franca al computer
I bauli
Il pupazzo-diavolo e la scimmia
Prove della scimmia al trapezio
CASA DEL GIUDICE
Cardinale "allo pasto"
(Nota di regia: attenzione a tenere il ritmo e i tempi senza "buchi", è importante per la resa comica)
PAUSA
Dario prepara le "trappole"
Bauli e maschere
Giudice, Cardinale, diavoli e il turbamento (Nota di regia: usare di più i toni bassi e fare attenzione all'uso continuo di falsetti che schiacciano le parole)
Fine del processo con musica e attacco del processo Diavoli con arazzo
Tutti seduti in scena, si modifica il copione al processo dei diavoli

N° 5

Qualità Video: discreta Qualità Audio: buona
Durata: 1: 28: 39
PROCESSO DIAVOLI
Si compone la scena

PAUSA
Dario passa in rassegna le maschere e i pupazzi
SULL'ALTANA DEL PALAZZO
Si comincia a provare dalla prima scena: il canto delle servanti

Prologo Pizzocca
Interruzione prova per correzione luci
Processo: Geron de le Noci (manca Albertazzi) (nota di regia: ricordare di variare i toni espressivi
Pizzocca conclude il prologo
Arrivano i diavoli: "fuori canovaccio" (nota di regia: recitare per l'intero teatro non solo per la platea)
PAUSA
E' arrivato il costume della scimmia
Casa del Giudice: Jacoba e Pizzocca (nota di regia: la scimmia deve seguire il dialogo muovendosi lenta)
I diavoli

N° 6
8 luglio
Qualità Video: mediocre Qualità Audio: buona
Durata: 1: 28: 35
CASA DEL GIUDICE
Jacoba "invelenìda". Dario interviene per un cambio di battute tra Pizzocca e Giudice (sostituito da Gaetano) e per inserire la ruota di Jacoba nella caduta in proscenio
Si canta stile "'be" sul gioco delle "mosse" di Pizzocca
Danza della "Tarànttula" con la maestra in palcoscenico e nella saletta del teatro con prove acrobatiche (nota di regia: Bisogna distruggere la base per inserire una danza)

PAUSA
Si sistemano le luci, Dario parla allo scenografo

PROVE IN SALETTA
Lettura del testo a tavolino
Albertazzi a tavolino legge la favola del leone e dell'asino
9Luglio
CASA DEL GIUDICE
La ruota di Jacoba che sviene

N°7

Qualità Video: mediocre Qualità Audio: buona

(8 e 9 luglio) Durata: 1: 33: 34

CASA DEL GIUDICE
L'ingresso del Cardinale mascherato
"Allo pasto, allo pasto"
Il turbamento di Cardinale e Giudice
La favola dell'asino e del leone

PAUSA
Dario e Albertazzi su monologo e altro.
Consigli Dario a Albertazzi sulle tensioni espressive del monologo della favola e sui gesti al tavolo tra i diavoli

CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Pizzocca al camino (accenno)

9 luglio:
Pizzocca da Padre Mirone
Il gioco delle "mosse" e la danza de "la tarántula"
Si prepara la scena del processo con la folla di pupazzi. Albertazzi studia

TRIBUNALE
Processo Jacoba e la folla di pupazzi

Al siparietto(che ancora non c'è)
La vestizione di Barlocco-Pizzocca in dama (nota di regia: attenti a non caricare ma non perdere la tensione e il ritmo)

Cambio di scena. Dario riassume la trama a chi assiste in sala. Albertazzi ripassa il testo.

CASA DEL GIUDICE
La seduzione di Pizzocca-dama
Dario illustra la gal delle bastonate

PAUSA

TRIBUNALE
Pupazzi nel processo al Giudice con Pizzocca-dama (movimenti di scena degli attori nell'azione)

PAUSA
Revisione delle musiche

N° 8
9Luglio
Qualità Video: pessima Qualità Audio: buona
Durata: 1:32:28

IN ATTESA DI COMINCIARE LE PROVE
Gag diavolo e Giudice con il mezzobusto
Franca con parrucca bionda
Dario suggerisce movimenti di scena alla scimmietta

CASA DEL GIUDICE
Pizzocca-dama, Giudice e diavoli: studio dei movimenti di scena per la seduzione (il cassone di prova è troppo alto)
PAUSA
Seduzione con cassone

Suggerimenti di Dario ad Albertazzi e Simona, a Nello per la gag del mezzobusto e a Franca, Simona-scimmietta e Francipante per l'inizio del processo diavolo

Dialogo tra Inquisitore e Cardinale per ora senza scena. Franca e Albertazzi rivedono il testo.
Franca e Albertazzi studiano: Si pensa alla dinamica del seguirsi delle scene. Dario:"Non si ferma niente, tutto avviene mentre cambia e poi rientra nella scena".
Si monta il letto che dovrà essere "volante".

I mimi provano la loro danza d'amore. Franca, Albertazzi e Dario ripensano alle battute del testo. Dario: "Misuriamolo sul palcoscenico, poi buttiamo via tutto"

Pizzocca si ridesta e il Giudice le rivela il suo amore: "Oh dolce Pizzocca!" Dario, i tecnici e l'aiutoregista preparano la camera da letto.

PAUSA
Dario parla allo scenografo e all'aiutoregista
Con Jacoba e Albertazzi Dario e l'aiutoregista provano le prese di Jacoba svenuta

CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Si riprova la scena "Oh dolce Pizzocca!" e la sostituzione dei due mimi con la loro danza d'amore. Dario:"Prima misuriamo il testo sul palcoscenico, poi buttiamo via tutto"
Si prova il letto volante

N° 9

Qualità Video: buona Qualità Audio: buona

Durata: 1: 33: 39

Le musiche

Ci si prepara per iniziare le prove, intanto Dario ascolta qualche altro pezzo delle musiche

indicazioni per l'inizio della scena: Processo dei diavoli a Barlocco-Pizzocca.

Studio per l'incrocio del passaggio di scena con l'epilogo del Giudice. L'inquisitore condanna il Giudice alla voga. Monologo di "sottofinale" del Giudice-galeotto

La remata
PAUSA
La remata
Franca parla allo scenografo
Franca e gli altri provano la remata con la musica

Processo dei Diavoli a Barlocco-Pizzocca

L'inquisitore condanna il Giudice alla voga
Monologo di "sottofinale" del Giudice-galeotto

La voga: dinamica e canto

PAUSA
Dario e Franca parlano allo scenografo. Franca, Dario e Albertazzi rivedono la dinamica della scena di voga.

La voga e il canto

PAUSA
Dario parla ai tecnici
La folla di pupazzi ai processi

TRIBUNALE
Ingresso processo - Jacoba

N° 10

Qualità Video: mediocre Qualità Audio: buona

Durata: 1: 32: 28

TRIBUNALE
Folla di pupazzi al processo - Jacoba

Processo al Giudice (Arturo Corso sostituisce Franca e Armando Senarica gli dà voce)

Le musiche per la danza della Tarántula con il canto

I diavoli: Francipante illustra il suo piano a Barlocco; si provano anche gli stacchi musicali che sfumando aprono la scena successiva:
Le bombe, con suoni e rumori

I tecnici preparano la scena successiva; la scimmietta tra tavolo e trapezio; Franca, Dario e Albertazzi ripetono i tempi delle battute con i botti delle bombe.
Dario parla con Geron de le Noci, intanto è arrivata la maschera della scimmietta.

CASA DEL GIUDICE
Pizzocca e Jacoba (attenti ai toni e alle cantilene "pensate a quello che dite")
Arrivano i diavoli, Jacoba è svenuta
Sopraggiunge il Cardinale mascherato
"Allo pasto, allo pasto"
Il turbamento di Giudice e Cardinale
La favola del leone e dell'asino

Al siparietto
I diavoli: "Ma tu maestro dimmi" (attenti al ritmo, toni e miagolii)

PAUSA

Dario e il direttore di scena per accorgimenti tecnici, Franca e i suoi suggerimenti, una frase del canto "Da po' che Deo savéa" per l'uscita dei diavoli

CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
le gags:
Pizzocca al camino con il mantice e la scimmietta

N° 11
Qualità Video: buona Qualità Audio: buona
Durata: 1: 32: 26

CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Le gags:
Franca e Dario al camino per gag Pizzocca, mantice e scimmietta
Pizzocca le guardie e gli starnuti
Francipante, Barlocco-pupazzo e la trasformazione (variare i toni, più intensità, forza e aggressività, ritmo "nervoso" e sostenuto)
La scimmia mangia il diavolo-pupazzo
Il Giudice ubriaco con le guardie
Il Giudice scorge nel suo doppio Barlocco-Pizzocca
Si ripete l'ingresso del Giudice ubriaco con le guardie
Le guardie e la gag della porta
PAUSA
Franca con Albertazzi e il suggeritore, segna nel suo copione le varianti alle battute
REGISTRAZIONE IN BREVI STACCHI
Pizzocca, Giudice, Cardinale e guardie "tutti de sotto al lenzòl" (Corso sostituisce l'attore assente e Senarica gli dà voce) Il coro di pupazzi con "Tira e slazza" chiude il I atto: prove di canto
Franca segna nel copione le varianti di battute e movimenti scenici
TRIBUNALE
Processo Jacoba (Albertazzi memorizza le battute)
(Maschera del diavolo e del capitano)
Un ripasso delle battute per evitare confusione
Si ripete il processo Jacoba
Processo Giudice e Pizzocca
PAUSA
Dario parla a Bruno (tecnico di scena) per la realizzazione della Jacoba-pupazzo decapitata
Si riprende il processo di Giudice e Pizzocca
all'Inquisitore (non sgarrarti la voce, toni diversi in chiave diversa senza storpiare la voce)
Barlocco-Pizzocca sbaraglia la folla di pupazzi sulla sua uscita entra Francipante per il processo dei diavoli a Barlocco-Pizzocca
PAUSA
Dario passa in revisione pupazzi e maschere
CASA DEL GIUDICE
Barlocco-Pizzocca si rivela al Giudice: la seduzione

Dario e Franca, con Albertazzi, Senarica e Corso, fermano la prova e, seduti al tavolo in scena, rivedono e riscrivono questo momento "affinché sia più chiara la ragione del perché lei ha deciso di scoprirsi al giudice, cosa è successo; è ovvio che lei crea una provocazione e quello che le interessa è realizzare il suo piano, però per il pubblico bisogna creare il perché di questo passaggio". "Ècchilo là l'omo entoccàbile accà v'aspittàvo, è chista la ragione che m'ha convènza a descovrìrme per chilla che so'."

La scimmietta dorme

Riscritto il passaggio di battute, Franca e Albertazzi lo recitano mentre Dario interviene con altre varianti e suggerimenti sui toni espressivi.

N° 12
Qualità Video: buona Qualità Audio: buona
Durata: 1: 33: 36

CASA DEL GIUDICE
Barlocco-Pizzocca seduce il Giudice: movimenti di scena e toni espressivi
Le musiche e il dialogo d'amore per la scena del letto
Si registra il dialogo d'amore
Si prova e si registra il canto della folla "il be'" con Dario come prima voce, e "muccadore" canti da sfumare insieme alla scena delle bombe.
PAUSA
IN SALETTA: prove di canto
Dario modifica e riscrive i testi dei canti musicandoli: "Si nu' vié" + "Zompa e va" che chiude la scena di Padre Mirone
Un nuovo testo: "Va lu vèntu" che Dario musica come un antico canto popolare
Una frase del "Da po' che Deo savéa" per l'uscita dei diavoli
"Chi rema a strassabrassi" per il canto dei vogatori (attenti ai respiri il gesto e il canto)
"Oh che bel che bon" Dario la srive e la musica
PALCOSCENICO: È ARRIVATA LA SCENOGRAFIA
I tecnici montano la scena e Dario ascolta il suo repertorio musicale per altre suggestioni
IN SALETTA
"Da po' che Deo savéa"
"Va lu ventu"
Movimenti e canto per i vogatori: "Chi rema a strassabràssi"
frase da "Oh che sogno che ho fatto invèr magnìfego"
"Zompa e va"
CASA DEL GIUDICE
La Simona prova il trapezio
IL SIPARIETTO (facciata del palazzo 500esco)
Alla fine della favola "Asino e leone", cala il siparietto sulla musica che sfuma e subito attacca "Ma tu maestro dimmi", assistono Franca e Corso
Marina e Giusi con il Barlocco-pupazzo che riproduce in miniatura David in costume.

N° 13
Qualità Video: buona Qualità Audio: buona
Durata: 1: 33: 42

CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
"Questo è uno paese dove ognuno se fa li fatti propri": finale del I Atto con il coro di pupazzi "Tira e slazza". Cala il siparietto

LA CATTEDRALE di PADRE MIRONE
scena ripetuta per mettere i costumi e perché Dario compone l'ambiente cattedrale con i vari elementi e praticabili della scenografia. Nota musicale introduttiva, si leva il siparietto e via via le luci. Senarica sostituisce il Cardinale
Prove di danza con l'arazzo.
Prove di danza per la sostituzione di Franca con la controfigura Nello acrobata

PAUSA
Dario con i tecnici di scena e Corso per la dinamica dei praticabili nel cambio di scena per il passaggio Cattedrale - Tribunale

Cambio di scena a vista Cattedrale - Tribunale

Barlocco-Pupazzo
La maschera di Francipante
Dario ascolta suoi canti di repertorio

CASA DEL GIUDICE
"Va lu ventu" chiude la favola "Asino e Leone" e si prova "Ma tu maestro dimmi" per misurare i tempi del cambio di scena dietro il siparietto dove si compone la camera da letto del giudice

Francipante e scimmietta provano i loro movimenti sul testo "Ma tu maestro dimmi" Si compone la scena del tribunale e si pensa ai movimenti dei praticabili
SIPARIETTO
Francipante trasforma Barlocco-Pizzocca in dama
CASA DEL GIUDICE
Pizzocca-dama e la seduzione (con Senarica e Corso)
gag del mezzobusto
Dario parla allo scenografo e al tecnico luci per ritocchi alla scenografia e tonalità di colori diversi delle luci per le scene
CATTEDRALE
Inquisitore e Cardinale in confessione con canto liturgico "Dies ire" in sottofondo. Composizione, dinamica della scena, toni espressivi, modifiche al testo.
CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Dario e i tecnici per il cambio di scena
Francipante e Barlocco-Pizzocca provano la danza del carillon
Pizzocca controlla il suo naso allo specchio
(Breve stacco sull'interno della scena casa del giudice)

Scenografia snodabile: scorrono gli archi e cambia la scena
Dietro il letto ci dovrà essere un proiettore manovrato a mano
Si monta il letto in legno con baldacchino e tendine
N° 14
Qualità Video: buona Qualità Audio: buona
Durata: 1: 33: 51
Il prof. Vicentini assiste alle prove
LA CATTEDRALE di PADRE MIRONE
"A questo punto non si finge le cose, si portano in scena, ognuno deve procurarsi in prima persona i propri attrezzi"
Pizzocca in maschera
Danza "Si nu' vié" + "Zompa e va" con l'ingresso della controfigura
Cambio di scena a vista: Da Cattedrale in Tribunale
TRIBUNALE
Processo Jacoba che è in costume (Giudice: Corso e Senarica)
La folla di pupazzi
Jacoba decapitata
CASA DEL GIUDICE
Maschere diavoli e oggetti di scena mentre Dario con i tecnici pensa alla disposizione dell'arredo di scena
SIPARIETTO
Attacco della scena "Ma tu maestro dimmi"
CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Si organizza l'ingresso dell'arredo di scena
Pizzocca al camino
Trucchi di scena: il fumo
Diavoli dal camino: trasformazione di Barlocco in pupazzo
Ingresso pupazzi per il finale del I Atto

PAUSA
Dario con i tecnici di scena
Gli elmi delle guardie
Barlocchino nel fascio di luce
Ritocchi alla scenografia
Ripasso del testo prima in platea poi in saletta mentre i tecnici fissano la scenografia: prologo Pizzocca, prologo diavoli, bombe, entra Jacoba
Dario controlla i lavori dei tecnici in scena
In saletta "ma tu maestro dimmi" con diverso sottofondo musicale con voce e chitarra a ritmo sul testo
ALTANA
Canto "Prigioniero alla torre" delle servanti

N° 15
Qualità Video: buona Qualità Audio: buona
Durata: 1: 33: 36

ALTANA
Prologo Pizzocca con le servanti
Dario segue e dirige il tecnico delle luci
TRIBUNALE
Processo Deron de le Noci
ALTANA
Fine del prologo di Pizzocca
DALLA PLATEA AL SIPARIETTO
I diavoli Francipante e Barlocco si presentano come "personaggi fora canovaccio" e illustrano il loro piano di corruzione
CASA DEL GIUDICE
Pizzocca e scimmietta, entra Jacoba
Giungono i diavoli
Jacoba svenuta
Arriva il Cardinale Ambone
"Allo pasto, allo pasto"
Il turbamento di Cardinale e Giudice
Contraddittorio dei due sulla rivolta popolare: La favola dell'asino e del leone
PAUSA
Dario e Corso con tecnici e scenografo per sistemare e disporre l'arredo scenico
Mario-guardia e il suo spostamento del quadro
NEI CAMERINI: sono arrivati i costumi (PIA RAME)
Pizzocca con le zinne gonfiabili (Gentucca e Stefano Bini)
Servanti con cuffie
Inquisitore
Jacoba: dama in nero col cappello
Franca nel suo camerino tra i costumi
Servanti allo specchio con le coroncine di fiori
Le guardie
La popolana
Il diavolo
SIPARIETTO
"Ma tu maestro dimmi" con accompagnamento musicale e vocale
Pizzocca con gli occhiali e i suoi zatteroni
CAMERA DA LETTO DEL GIUDICE
Pizzocca nel letto del Giudice con la sua palandrana
Entrano i diavoli tra il fumo
Entra il giudice ubriaco
Il Giudice e il suo doppio
Tira e slazza: Pizzocca e Giudice nel letto, spogliati dai diavoli
Guardie (con gli elmi) e Cardinale (con mantello) scorgono Giudice e Pizzocca nel letto (attenti ai toni) (Franca non c'è)
Coro pupazzi su "Tira e slazza" per il finale I Atto (andare insieme in crescendo con i toni e con l'alzata dei pupazzi)

Le diavolette in costume
I mantelli del Giudice
Dario controlla i tagli di luce
Una guardia in costume completo di elmo
Prova di "Ma tu maestro dimmi" con un diverso accompagnamento vocale (attenti ai ritmi serrati, niente buchi altrimenti si va a picco)
Scorcio di Padre Mirone (preso dl ritmo del canto)
Franca in costume prova il trucco dei seni che si gonfiano
Nello (acrobata) in costume per controfigura Pizzocca
Padre Mirone in costume
L'indemoniata e le coroncine
Un accorgimento alla scenografia per la scena: PADRE MIRONE
Il coro dei frati non va in falsetto ma sussurrato
La dinamica della pompa per i seni
La maschera per Pizzocca
Le mosse di Pizzocca-mariunètta
Danza "Si nu vié" + "Zompa e va": arriva la controfigura acrobata
Cambio di scena a vista ad opera degli stessi attori sullo sfumare delle luci
TRIBUNALE
Processo Jacoba col Cardinale in costume purpureo
Incidente ad Alessia mentre lascia il posto a Jacoba-pupazzo decapitato
Albertazzi e i suoi suggerimenti ad Alceste guardia per lo sparo
PADRE MIRONE (breve stacco)
Pizzocca e Padre Mirone in costume
TRIBUNALE
Processo Jacoba (Alessia vestita da popolana e Giudice in costume non completo)
La scena cambia fondo (da rosso a blu) entra il capitano (attenzione a manovrare il mantello)
Jacoba-pupazzo decapitato con sangue a vista
SIPARIETTO
Barlocco-Pizzocca trasformato in dama (breve stacco)
Diavoletta in gonnella
CASA DEL GIUDICE
Pizzocca-dama e Giudice: la seduzione (breve stacco)
TRIBUNALE
Epilogo del Giudice
La voga

Compagnia:

Produzione:

STAGIONE 1997/98

L	1		M	1	Milano 1°	S	1	Modena	L	1	Napoli	G	1	rip.	D	1	Budrio
M	2		G	2		D	2		M	2		V	2	Jesi	L	2	Borgomanero
M	3		V	3		L	3	Grosseto	M	3	viaggio	S	3		M	3	sciogl.
G	4		S	4		M	4		G	4	Pistoia	D	4		M	4	
V	5		D	5		M	5	rip.	V	5		L	5	rip.	G	5	
S	6		L	6	rip.	G	6	Palermo	S	6		M	6	(?)	V	6	
D	7		M	7		V	7		D	7		M	7	(?)	S	7	
L	8		M	8		S	8		L	8	rip.	G	8	Trento	D	8	
M	9		G	9		D	9	h.17,30	M	9	Genova	V	9		L	9	
M	10		V	10		L	10	rip.	M	10		S	10	(?)	M	10	
G	11		S	11		M	11	h. 17,30	G	11		D	11	(?)	M	11	
V	12		D	12		M	12	h. 17,30	V	12		L	12	rip.	G	12	
S	13		L	13	rip.	G	13	h. 17,30	S	13		M	13	Bolzano	V	13	
D	14		M	14		V	14		D	14		M	14		S	14	
L	15		M	15		S	15		L	15	rip.	G	15		D	15	
M	16		G	16		D	16	h. 17,30	M	16	Bologna	V	16	Firenze	L	16	
M	17		V	17		L	17	rip.	M	17		S	17		M	17	
G	18		S	18		M	18	rip.	G	18		D	18		M	18	
V	19		D	19		M	19	Napoli	V	19		L	19	rip.	G	19	
S	20		L	20	rip.	G	20		S	20		M	20	Faenza	V	20	
D	21		M	21		V	21		D	21		M	21		S	21	
L	22		M	22		S	22		L	22	rip.	G	22		D	22	
M	23		G	23		D	23		M	23	sospensione	V	23	Rimini	L	23	
M	24		V	24		L	24	rip.	M	24	natalizia	S	24		M	24	
G	25		S	25		M	25		G	25		D	25		M	25	
V	26	Milano	D	26		M	26		V	26		L	26	S.Marino	G	26	
S	27	prove	L	27	Livorno	G	27		S	27		M	27	Arezzo	V	27	
D	28		M	28		V	28		D	28		M	28		S	28	
L	29		M	29		S	29		L	29	Venezia	G	29				
M	30		G	30	Modena	D	30		M	30		V	30	Budrio			
			V	31					M	31		S	31				

03/18 67 11 24 39 2 55 18 55 Teatro Cancello 82

2. Il documento videografico: intervista a Franca Rame e Dario Fo[69]

A colloquio con Franca Rame, Ferrara, 12 ottobre 1996[70]

Non uso mai il video per studiare, forse mi farebbe anche bene, ma preferisco l'audiocassetta per studiare e fissare il testo.

Considero comunque la registrazione video un documento importantissimo, tanto che io, prevenendo i tempi, ho cominciato a interessarmi alla videoregistrazione del nostro lavoro, già nel 1964 con *Settimo ruba un po' meno*. In quell'occasione ho fatto fare il film dello spettacolo, già avevo gli occhi avanti, non esisteva ancora il video... ebbene...tutto nero! Non è riuscita la registrazione! Successivamente, per *La colpa è sempre del diavolo*, ho fatto fare un film vero per la regia di Massimo Mida, che era un nostro amico regista, e questo film non c'è più, niente, sparito, non si sa se l'abbiamo prestato a qualcuno, perché Dario ha prestato via tutto, ogni cosa, o se ce l'hanno rubato nei mille traslochi. Perduto. Passano gli anni, arriviamo al1980, e riprendiamo... convinco Dario a riprendere *Non si paga, non si paga!* (del 1974) perché era un testo importante, l'abbiamo rimesso su. Nel frattempo, nel rinfrescare il testo e aggiornarlo, mi dò da fare per trovare il modo di filmarlo videoregistrarlo, e questo qui, (l'incaricato) con il pulmino tutto pronto, chiedeva, per due giorni, 5 milioni, e poi ti dava il prodotto finito, era niente, era una cifra che potevamo dare, anche se facevamo pagare 1000 lire a bilgietto. E Dario ha cominciato, la notte: "Cosa facciamo se poi non lo

[69]L'Archivio in Milano della Compagnia Teatrale Fo Rame (C.T.F.R.), il Centro Teatro Ateneo all'Università di Roma "La Sapienza" (C.T.A.), la Biblioteca Luigi Ferrante della Scuola Civica D'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e la Videoteca Rai (il cui archivio computerizzato è consultabile da qualsiasi sede anche regionale), sono i luoghi di massimo reperimento del materiale videografico di e su Fo-Rame. Al C.T.A., oltre alle opere di Fo-Rame, sono in continua lavorazione per trascrizione e montaggi, numerosissime ore di registrazione dei seminari tenuti all'Università di Roma, il Laboratorio di costruzione dello spattacolo su Arlecchino e la rappresentazione di questo al Teatro Ateneo, dibattiti; inoltre, interventi televisivi, nonché in ultimo Dario Fo a Stoccolma. Alla Biblioteca Ferrante i documenti audiovisivi su Fo-Rame sono relativi a spettacoli, lezioni e seminari in 15 titoli dal 1958 al 1997. Alla Vedeoteca Rai, oltre alle opere registrate per la Televisione a partire dai Caroselli, compresi gli incontri seminariali al Teatro Argentina di Roma, all'ultimo *Marino libero, Marino è innocente!*, sono raccolti tutti passaggi dei telegiornali e interviste varie. All'Archivio C.T.F.R., di cui l'archivista capo è Franca Rame, raccoglie anche tutti i loro interventi all'estero. La stanza dell'archivio dedicata ai video è detta "Stanza Sacra".

[70]R.P., Ferrara, 12 ottobre, 1996.

vendiamo?" Mi ha talmente angosciato che ho detto: "Senti, io non ho problemi di passare alla storia, non vuoi farlo, non facciamolo. Lo farò filmare ad Arturo Corso." Infatti il povero Arturo l'ha tutto filmato, soltanto che ha faticato perché, non dava noia a nessuno stava in un angolo, in platea, in palazzina sul travatello, eppure ogni tanto Dario si fermava e diceva: "Adesso Arturo basta!" e non si sa perché! "Ma Dario, non ti dà nessun fastidio!" - "No basta, basta!", da diventare... da far piangere! Abbiamo questo spettacolo, veramente brutto, come ha potuto filmarlo: fermato quaranta volte, e non si sa perché! Poi io ho cominciato a filmare le prove che è bello perché ti fa vedere come nasce un lavoro di messa in scena e anche perché lui, Dario, è un genio!, lo dico senza arroganza di moglie, è incontestabilmente un genio, non è geniale, è un genio, che è una divisione ben precisa. Allora è bello vedere nascere una commedia, come fa una regia questo signore qua. Ho cominciato così a filmare e poi sono andati bene perché ad esempio *Clacson, trombette e pernacchi* l'abbiamo ripreso dopo due stagioni e non ci ricordavamo più niente e così vai a vedere il filmato. Poi sono diventata sempre più ambiziosa, nel senso che se lui dice di no, io lo faccio lo stesso, mi faccia arrivare i carabinieri, mi faccia arrestare. Tant'è che a Roma, le cose fatte sempre in fretta perché non ti dà mai il tempo di riflettere un attimo, abbiamo girato *Il Papa e la Strega* come un vero film ed è stata una pazzia perché è venuto a costare 130 milioni. Allora lui ha cominciato a capire che io forse avevo ragione, ci ha messo un po' dal '64 fino all'89-'90! Da quel momento, ho ingaggiato Nuccio Ambrosino, gli ho chiesto dei preventivi e abbiamo fatto le riprese serie degli spettacoli, pagati molto meno. Per me questo materiale è importante, è oro, ma non è oro inteso come denaro, è oro della testa! E' una pazzia non aver immortalato i mille avvenimenti incredibili della nostra vita, gli incontri! Lui è fatto così, si stanca all'idea che un altro faccia, che poi è un altro che fa, no!

A colloquio con Dario Fo, Sala di Cesenatico, 16 ottobre, 1996[71]:

[71]R.P., Sala di cesenatico, 16 ottobre, 1996.

Trovo molto interessante riprendere in video le lezioni di teatro, montarle e riproporle agli stessi allievi, che possono usare questo materiale come studio su se stessi, e per altri allievi che lo possono utilizzare come testimonianza di un procedimento di lavoro insieme. A San Marino nel 1995, ho montato un ciclo di lezioni in una ideale. Io stesso utilizzo il video come studio riguardando gli spettacoli. E' un modo di ripassare, di verificare, in realtà uso anche l'audiocassetta, è un modo per scrivere di nuovo: ascolto, prendo appunti, è un vedersi allo specchio. E' un modo di studiare ma anche di rinnovare, di stringere. Il mio primo approccio al video è stato con il lavoro alla televisione dove impostavo l'impianto generale della regia. Osservare il ritmo che bisogna avere nello spettacolo televisivo, che è diverso da quello teatrale: è più succinto, più rapido, è sintesi; per me è stato importante, mi è servito a raccontare anche per il teatro. Quello che interessa a me e che ho fatto direttamente, sono i montaggi, dove mi interessa ricreare un punto di vista teatrale. Importante è che si segua con precisione l'accadimento della scena ma anche della platea: il pubblico, le facce. E' come ti succede: quando c'è la risata ti guardi intorno, vedi ti muovi, la tua testa gira. Si aiuta lo spettatore a leggere con più facilità, dal corpo passi alla faccia, quando si recita più di uno, fatto bene, il montaggio aiuta a sottolineare la situazione.

V. LA VITTORIA DEL FABULATORE: IL MONOLOGO ALLA CORTE DEL NOBEL

1. Il mondo in casa

Una sera d'agosto del 1997, mentre Dario e Franca sono a rileggere e correggere un passo della commedia *Il diavolo con le zinne*, giunge una telefonata dalla Germania: un giornalista tedesco chiede di poter incontrare Dario a Milano agli inizi di ottobre per un'intervista perché, dice, ci sono alte probabilità che sia lui il vincitore del Premio Nobel per la Letteratura 1997. Questo annuncio dato in gran segreto, perché "ancora tutto è molto ufficioso e una notizia anticipata potrebbe essere molto compromettente", non sconvolge Dario e Franca che quasi passano con leggerezza sulla cosa, con un sorriso, non credendo a quella telefonata, e poi è già successo che Fo rientrasse tra i candidati, e pensano sia solo un modo per interessare e per avere l'incontro, visto che negli ultimi tempi Dario per non stancarsi, seleziona molto i suoi appuntamenti e infatti subito dice: "Io devo lavorare, digli che sarò molto impegnato con le prove per lo spettacolo" e Franca: "Dario, ma se è proprio vero, il Nobel hai capito cos'è?" e sembrano una vignetta di Staino[1].

[1]Già nel 1975 Fo era stato segnalato come probabile vincitore del Premio Nobel: "Un gruppo di giornalisti e scrittori svedesi, tutti membri del celebre "Pen Club" (uno dei più seri e attivi centri di cultura della Scandinavia), e legati, inoltre, al Tribunale Russell, si è riunito, ha esaminato l'elenco dei candidati al Premio Nobel 1975, e ha deliberato di aggiungervi il nome di Dario Fo e di comunicare la decisione alla Segreteria della Reale Accademia svedese" Paolo Calcagno in "Corriere d'Informazione", febbraio 1975 in Fo, 1992a, [I], pp. 273-274.

I primi di ottobre, mentre sono in piedi le prove per lo spettacolo il giornalista tedesco arriva a Milano e intervista Dario al teatro Carcano sul tema "se lei vincesse il Nobel cosa farebbe?"

Il 9 ottobre 1997 Dario vince il Nobel per la letteratura assegnatogli dall'Accademia reale di Stoccolma perché, come recita la motivazione,"nella tradizione dei giullari medievali fustiga il potere e riabilita la dignità degli umiliati". "Sono esterrefatto!" è il suo primo commento.

E' come una rivoluzione culturale che arriva a sconvolgere il mondo "ingessato" (per usare un termine di Fo) dell'Accademia e che premia l'arte, la cultura. Paradossalmente è proprio in Italia che il Nobel a Fo fa rumore[2]. Alla grande gioia di tanti, di molti, dei più, si agita, fino ad esplodere, il livore, la rabbia, l'invidia di chi, da sempre ostile a Fo e Rame, vede crollare la possibilità di riconoscersi, nell'ambita aurea nobelistica. Il conferimento del Nobel a Fo è quanto mai "congruo", non si può paragonare ad altri precedenti perché Fo è di più: pittore, attore, autore, regista, scenografo, poeta e... letterato, nonché il marito di Franca Rame "attrice e scrittrice [...] Insieme a Franca Rame, Fo ha trattato, in molte delle sue opere, anche la questione della donna." Così si legge nel comunicato stampa del segretario perpetuo dell'Accademia di Svezia, Sture Allén.

L'assegnazione a Dario Fo apre orizzonti più ampi alla stessa istituzione del Nobel e soprattutto al significato della letteratura: non più parola scritta ma parola

[2]Claudio Vicentini, 1997, [I]: "Alla notizia dell'assegnazione del Nobel a Dario Fo il più contento di tutti dev'essere stato Pirandello, se non altro per la lapidaria sentenza pubblicata sull'"Osservatore romano" che venerdì 10 ottobre, com'è noto, commentava così: "Fo è il sesto Nobel italiano dopo Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo, Montale. Dopo cotanto senno, un giullare". Ritrovarsi gratificato di cotanto senno dall'organo vaticano per Pirandello non deve essere stata una soddisfazione da poco. Perché ai suoi tempi gli era andata assai peggio. "La Civiltà Cattolica" lo additava come "maestro di incredulità e di immoralità esiziale alla gioventù". [...] Tutto questo, con ovvie varianti, tocca ora a Dario Fo. A cominciare dal giudizio morale sulla sua opera, che è per l'appunto "anticristiana, violenta, estremistica" (Gian Paolo Cresci, sul "Tempo"), e dunque, date le circostanze della nostra recente storia nazionale, naturalmente portata a entusiasmare "i gambizzatori e i terroristi" (Alfredo Cattabiani, ancora sul "Tempo"), e insomma, più o meno direttamente corresponsabile degli assassini politici degli anni di piombo (Fruttero e Lucentini, sulla "Stampa").

che è suono, voce, corpo, azione e creazione[3]. Una parola che, mai uguale a se stessa, sempre in via di trasformazione, passando da composizione-scomposizione e rifacimento, scrive luoghi, modi, tempi culturali diversi per una lettura universale[4]. Mai prima d'ora s'era vista tanta voglia in tutto il mondo di portare il Nobel alla gente e nelle loro case con passaggi televisivi del Nobel Fo e delle sue produzioni artistiche. La cosa fa tanto più scalpore se si pensa che, almeno in Italia, i suoi passaggi televisivi sono sempre stati molto centellinati. Tutto questo "fa respirare un'aria pulita, e fa avere più fiducia e più coraggio nell'affrontare le cose" dice una giornalista che per i mille impegni del Nobel non riesce ancora a intervistarlo.

All'improvviso la casa è invasa da giornalisti e amici. E' Franca ad aver ricevuto la notizia al telefono alle 12.00 in punto direttamente da Stoccolma. Da quel momento non è più riuscita a staccarsi dal telefono che continua a squillare per auguri e congratulazioni da ogni parte del mondo, primo fra tutti, caloroso il saluto di un altro Nobel (1982) Gabriel Garcìa Màrquez. Franca parla a Dario sul vivavoce del telefono in modo che possa rispondere anche lui alle mille domande che la circondano su quel divano di fronte alla televisione. Lui, a Roma per un impegno televisivo preso da tempo, è ora in autostrada per Milano, le racconta che ha saputo della notizia da un cartello con su scritto "HAI VINTO IL NOBEL" che un

---

[3]Ferruccio Marotti, 1997, [I]: "Dario Fo - come Eduardo e prima ancora Molière - ha imparato prima a raccontar storie e a recitare, e solo dopo a scriverle: la parola detta, prima della parola scritta, questo è l'*imprinting* che lo rende (avverso e) diverso dalla maggior parte dei letterati, che costruiscono la propria opera non sulla scrittura come sistema espressivo autonomo, privo del parlato come termine di riferimento primario".

[4]Franca Angelini, 1997, [I]: "Se non ne avesse altri, il Nobel a Dario Fo avrebbe il merito di aver rivelato quello che i letteratiitaliani pensano della letteratura teatrale, della cultura orale, della modernità dello spettacolo. E per la verità ha rivelato anche il pensiero nascosto di qualche uomo di teatro che ha reagito con incredulità o stizza di fronte a un così importante riconoscimento a un contestatore indomabile, a un giullare orgoglioso delle lontane origini della giulleria, a un - assai astuto - negatore. Dunque vale la pena di ricordare alcuni dati forse ignoti o dimenticati: che Fo è l'autore italiano più rappresentato - anche senza la sua presenza di attore - in Danimarca, in Svezia e Olanda, in Germania, Spagna e Grecia, recentemente in Inghilterra, mentre in Francia il suo *Mistero buffo*, messo in scena nel gennaio 1974 alla sala Gémier del Palais de Chaillot e nel 1976 a Nancy, ha segnato una data storica, dando inizio a numerose traduzioni, edizioni e saggi critici".

giornalista gli ha mostrato affiancandolo in corsa con la sua auto. Dario parla a telefono e la televisione intanto continua a trasmettere materiale video sui lavori di Dario e Franca, dai primi caroselli, al cinema, ai lavori teatrali. In casa giornalisti, fotografi, circondano Franca che in quella gran confusione non riesce a sfogare la sua emozione e cerca di fissare immediatamente un appuntamento con tutta la stampa per il giorno successivo, ma è difficile farli uscire, ci sono altri che vorrebbero entrare e allora lei, occhiali, cappello e paltò, scende in cortile e risponde alla folla di domande. In casa squillano: citofono, telefoni, fax e cellulari, è un continuo accavallarsi di linee, chiedono interviste di "anche solo un minuto". Anche i telefoni di Pia Rame, la sorella di Franca, e Bianca Fo, la sorella di Dario a Roma, continuano a squillare. Giornalisti e fotoreporter tentano tutte le strade possibili, c'è anche chi bussa alla porta di servizio di casa Fo perché ha sbagliato ascensore e così un gruppo di giornalisti inglesi entra dalla cucina. Finalmente la casa si libera, Franca, dà a tutti appuntamento al Teatro Carcano per la conferenza stampa consegnando un curriculum vitae, e l'articolo sulla prima segnalazione del Nobel a Dario nel 1975. I giornalisti vanno via, gli squilli continuano. Franca deve riposare, a sera c'è la rappresentazione dello spettacolo al Carcano.

A sera, fuori il teatro c'è una gran folla, arriva Dario Fo e il traffico si blocca, tutti a salutare, c'è aria di festa per la strada, anche il tranviere saluta, come ricorda Dario nella sua Lettura all'Accademia di Stoccolma:

> Il giorno in cui mi è stato designato il Nobel, mi trovavo davanti al Teatro in via di Porta Romana a Milano dove Franca stava recitando, con Giorgio Albertazzi, *Il diavolo con le zinne*. All'istante è arrivata una turba di fotoreporter, cronisti, operatori con le loro telecamere. Un tram che transitava in quel momento, s'è fermato, il conduttore s'è sporto a salutarmi, sono scesi tutti i passeggeri, mi applaudivano, mi volevano stringere la mano per felicitarsi... ma poi si sono bloccati e tutti in coro hanno gridato: "E Franca dov'è?" e hanno chiamato a gran voce: "Francaaa!" e lei, dopo un po' è apparsa... frastornata... commossa alle lacrime ed è venuta ad abbracciarmi.
>
> All'improvviso, come dal nulla, è apparsa una banda musicale di soli fiati con tamburi, erano tutti ragazzi che accorrevano da punti diversi della città, musici che suonavano insieme per la prima volta, hanno intonato: "Porta Romana bella, Porta Romana" a ritmo di samba. Non ho mai sentito stonare a quel modo ma era la più bella musica che Franca e io avessimo mai ascoltato.
>
> Credetemi, questo premio l'avete proprio dato a tutti e due. Grazie.

Dario raggiunge Franca al Teatro Carcano tra l'euforia di attori, collaboratori e tecnici; il solito ingresso-antiprologo di presentazione al pubblico in sala, è salutato con un'ovazione. Nonostante la grande eccezionalità della serata, lo spettacolo viene dato ugualmente. Finalmente a casa, a sera tardi, Franca e Dario osservano divertiti e commossi un omaggio televisivo, giunto in copia vhs, a cura della Redazione Approfondimenti TV di Rai International: "Dario Fo il giullare Nobel". Qui, tra vari spezzoni di loro lavori e dichiarazioni attuali e di repertorio, appare il Segretario Perenne Sture Allén che, direttamente dall'Accademia, davanti alla regale porta chiusa della sala dove è avvenuta la votazione e assediato da microfoni, legge la motivazione in tutte le lingue, ultima l'italiana, mentre in sottofondo, alla prima volta che pronuncia il nome Dario Fo, si sente una folla esultante. A quell'annuncio che commuove, segue nel montaggio la bellissima e sgangherata risata muta di Fo sul palco della Palazzina Liberty che registrava il Mistero Buffo per la Rai tra il 1976-'77 e, dopo altri spezzoni, e dichiarazioni, chiude con la sigla dell'edizione di Canzonissima con Fo e Rame, una canzone allora irriverente, oggi di un sarcasmo e un'ironia ancora attuali: "Pensa - commenta Fo - censurarono noi che andammo via, ma la sigla la tennero, che imbecilli!". Quella canzone diventa quasi la colonna sonora di quei frenetici giorni, sempre fischiettata o canticchiata in casa o per strada.

Dopo una notte di entusiasmi e commenti, Marina e io, perché sia un risveglio con applauso per i nostri Nobel, stendiamo un tappeto di quotidiani e riviste dell'Italia e dell'estero che vanno dall'uscio della loro camera in tutto il corridoio fino al tavolo della colazione. Riemergono sui giornali, così come anche negli spezzoni televisivi, le immagini della giovanissima coppia Fo-Rame intraprendente e sempre controcorrente e si legge di tutto, dai commenti più esultanti a quelli più inveleniti.

Dal giorno dopo, la casa e il teatro sono invasi dalla posta, fax, telegrammi, lettere, cartoline e cartoncini colorati. Giungono congratulazioni e auguri dalle più alte cariche dello Stato, sindaci, politici, arrivano da tutto il mondo, università, accademie, associazioni, parenti, colleghi, amici e compagni di sempre e gente sconosciuta ma contenta della notizia. C'è chi racconta della prima volta che li ha visti in teatro in anni in cui "applaudirvi poteva essere addirittura rischioso", altri che raccontano commoventi episodi legati ad un incontro, anche solo a un gesto di saluto o un sorriso mai dimenticato perché legato a uno dei tanti importanti momenti di lotta collettiva per la giustizia sociale che vedeva partecipi, e a volte promotori, Dario e Franca. Le case editrici impazzite si danno da fare a rieditare i libri su Fo. Il quartier generale dell'Einaudi a casa Fo, assedia Franca per un progetto a cui lei sta lavorando già da tempo: la riedizione di *Manuale minimo dell'attore*, e la pubblicazione degli altri testi teatrali che Franca prima di mandare in stampa rivede con perizia e meticolosità[5]. C'è da organizzare, proprio insieme all'Einaudi, il viaggio di Dario per la mostra del libro a Francoforte, e Franca, da vera "*business-woman*" (termine che prendo a prestito da lei), organizza, dispone, tutto nei tempi che le permettano la sera, non si sa come, di entrare in scena nelle vesti di una brillante e intrepida Pizzocca[6]. I fotografi insaziabili pedinano Dario e Franca nel tratto di strada a piedi da casa a teatro e viceversa. Per strada la gente

[5]"Franca Rame in Fo, 1992a, [I], pp 9n - 10n.: "Nel '75 ho messo in piedi una piccolissima casa editrice che pubblica perlopiù i testi che mettiamo in scena, e nella quale svolgo tutte le mansioni (che io sia una accentratrice? Ma no...): aggiornamento del copione nel computer rispetto all'ultima rappresentazione, corredarlo delle didascalie e foto e documentazione, consegnarlo alla tipografia scegliendo carta caratteri impaginazione, correggere le prime bozze, le seconde, decidere la copertina - se sono fortunata Dario mi dà una mano per la scelta del colore e il disegno da metterci sopra (quello lo fa subito!). Quando esce il libro, lo guarda e dice: "Bello!" - credo che non abbia mai sfogliato una delle nostre edizioni. Questo non significa che non gliene importi niente. Anzi, gli fa molto piacere vederli ben allineati sul nostro banco di vendita durante gli spettacoli. "Li ha fatti Franca", dice, e dentro c'è anche orgoglio per me. (Che piacere mi fa!) Ma se fosse per lui non avremmo nulla in archivio, nulla stampato, nessun tipo di registrazione. E' fatto così. Non ha interesse per il suo "passato prossimo". Dopo tanti anni di vita in comune, ma soprattutto di lavoro in comune, dopo mille arrabbiature per tanta indifferenza verso le sue "cose", sono arrivata alla conclusione di aver vissuto con l'uomo meno ambizioso della terra. Un testo gli interessa quando nasce, crearlo, costruirlo, muoverlo. E quando è passato, è passato."

[6]Ivi, p.8: "Lavoro quelle 10-16 ore giornaliere, anche d'estate, e se non ho spettacolo anche di più".

saluta il Nobel urlando il suo nome, suonando il clacson. Alla conferenza stampa giungono anche i giovani artisti del teatro di strada e i trampolieri. E' una vera festa! Le reti televisive più importanti giungono a casa Fo per filmati e interviste. Mentre Franca e Dario sono presi dai giornalisti, l'occhio delle telecamere gira per casa, soprattutto nello studio e su quadri, maschere, statue. Dalla casa vanno, come in pellegrinaggio, ai luoghi d'infanzia di Fo da cui giungono inviti dalle autorità cittadine e associazioni, per festeggiamenti. Anche le ferrovie si danno da fare per organizzare una grande festa al Nobel, figlio di un ferroviere, e così anche l'Accademia di Brera si prepara a festeggiarlo.

2. Un impegno sociale globale

Smistare tutta quella euforica posta da Nobel è un'impresa ardua, i fax in alcuni casi si moltiplicano, c'è chi invia lo stesso messaggio più volte per essere sicuro di essere letto e poi per giunta telefona per una risposta "in tempi brevi". Una selezione delle continue richieste di interviste telefoniche e per appuntamenti è obbligatoria visto che comunque sarebbe umanamente impossibile riuscire a soddisfare tutti anche perché ognuno vorrebbe l'intervista prima dell'altro. Una prima selezione che Fo indica è quella di rifiutare categoricamente tutte le reti e giornali legati al monopolio berlusconiano. Fulvio Fo, fratello di Dario, grande uomo di penna, meno figurativo del fratello forse, ma certamente agile e raffinato nell'uso della parola, a casa con Dario, argina il grande flusso delle telefonate e lo aiuta a svolgere quella corrispondenza: "come si fa a lasciare senza risposta una persona così gentile!" dice e, scartabellando quelle pile di fogli divisi per argomenti, ogni tanto legge a Dario i saluti più curiosi o quelli più commossi. Poi la sera, con la chitarra di Jacopo, Fulvio compone una canzoncina sempre nuova per la sua bimba al telefono: "altrimenti non va a dormire" dice sorridendo.

Dal mondo arrivano richieste di appoggio e sostegno a organizzazioni internazionali per problemi di violenze e soprusi: dagli eccidi in Turchia al sanguinoso problema del partito nazionalista basco. Giunge anche l'impegno contro le manipolazioni genetiche condotto dal movimento *antivivisezionista* che promuove Fo a suo testimone. "A Stoccolma non potrà essere censurato" dicono tutti e così Fo, da sempre vòlto a denunciare la violenza dei diritti umani da qualsiasi parte del mondo provenga, viene sentito da tutti come il più giusto portavoce delle ragioni delle loro cause. D'altronde basta guardare già solo i titoli dei lavori teatrali di Fo e Rame, rappresentati e non, basterebbe elencare tutti i paesi in cui quelle opere vengono rappresentate, per capire la globalità dell'impegno della loro arte. Sembra un nobel per la pace, quello di Fo! O è la testimonianza di una letteratura, quella di Fo e Rame, che vive al di là della pagina scritta e proprio per questo ha meritato il Nobel: "Cantate uomini la vostra storia - incitava Savinio il poeta. Noi del nostro tempo, denunciando con la nostra satira le infamità, vogliamo continuare a cantare, così che i giovani traggano la forza e il bisogno di raccontare con slancio fantastico e spietata ironia la loro indignazione" come scrive Fo in un passaggio del suo discorso per l'Accademia di Svezia.

Tutta questa festa è alimentata dalla stampa e dalle reti televisive che danno testimonianza del malessere di quanti, da sempre contro la coppia Fo-Rame, si sentono "indignati" dalla scelta dell'Accademia di Svezia e Fo così commenta in un'intervista alla BBC venuta a casa direttamente dall'Inghilterra:

> Certo che ci sono stati moltissimi che hanno applaudito, hanno gioito com me di questo premio, poi ci sono stati quelli che non l'hanno gradito, anzi addirittura qualcuno è stato male, dicono che ci siano stati alcuni illustri poeti e critici che hanno avuto dei dolori addominali spaventosi e hanno dovuto essere ricoverati in ospedale per l'emozione contraria che ne hanno ricevuto.
>
> La cosa straordinaria, è che chi si è risentito maggiormente, è stato il clero, l'alto clero non il basso clero. Ci sono per esempio dei giornali della curia che sono come impazziti, ho avuto quasi l'impressione che volessero richiedere alla struttura ecclesiastica di ripristinare le leggi che punivano i giullari bruciandoli vivi.

Non basta l'indignazione per il conferimento del premio, Fo accresce la rabbia di quelli con una dichiarazione in conferenza stampa al Teatro Carcano, dove annuncia: "Aiuterò Sofri, Bompressi e Pietrostefani ad uscire dal carcere. Quei soldi mi serviranno anche a questo, mi impegnerò a sostegno della richiesta di revisione del processo."

Così all'impegno per la tournée della commedia in corso, si apre un nuovo lavoro di studio e ricerca sul cosiddetto caso Sofri. Mancano due mesi al conferimento del Nobel e Fo è anche impegnato alla stesura della "Lettura" da tenere il 7 dicembre all'Accademia di Svezia. Non ci soffermiamo in questa sede a trattare il clamore delle polemiche e degli entusiasmi sollevati da stampa e televisioni, rimandiamo per questo alla rassegna stampa[7]. Non si può però non citare la reazione del Consiglio Comunale di Milano che, discutendo l'ordine del

[7]Vicentini, 1997, [I], ancora da "L'Indice", *Il senno di Stoccolma*, nella lettura di Claudio Vicentini, delle reazioni apparse sulla stampa in polemica con l'assegnazione del Nobel a Dario Fo, viene messa in evidenza la contraddizione interna alle stesse interpretazioni critiche, in particolare sul problema del rapporto fra testo scritto e testo rappresentato con acuta ironia: "Per il teatro invece molti si ostinano a credere che esistano due dinamiche diverse e rigorosamente autonome, una del testo, l'altra della recitazione. E che quando testo e recitazione si incontrano sulla scena nasca un'ambigua ed equivoca fusione, in cui uno dei due elementi può, per virtù propria, nascondere o "salvare" le insufficienze dell'altro. Ossia - detto in altri termini - che esistano testi teatrali tanto belli da poter essere apprezzati anche quando sono rappresentati da una compagnia di cani, e che esistano testi teatrali brutti o mediocri che possano essere salvati da una "grande" recitazione. Ma le cose non stanno così. Nessuno Shakespeare regge sulla scena quando viene messo nelle mani di un attore rocciosamente incompetente, ma si sfascia in un pulviscolo di effetti ridicoli e imbarazzanti. E nessun'opera mediocre - al contrario di quanto comunemente si crede - può salvarsi per le virtù di un'eccellente recitazione. Perché qui i casi sono due. O l'attore che recita un testo scadente riesce a renderlo sopportabile, o magari anche apparentemente efficace e travolgente, ricorrendo a risaputi trucchi del mestiere e a facili espedienti di scuola, e allora la sua recitazione non è affatto eccellente, ma ovvia e di maniera, scadente, al di là delle apparenze, quanto il testo. Oppure l'attore giunge effettivamente a soluzioni recitative nuove e penetranti, davvero geniali, e allora il testo non è affatto mediocre: il tessuto della sua composizione e del suo linguaggio rivelano qualità inedite e particolari, in grado appunto di innescare efficacemente, in modo nuovo, la dinamica dell'invenzione attorica, e di interagire in forme inattese con il linguaggio scenico dell'interprete. E allora, bisogna ammetterlo, non c'è proprio via di scampo. O Dario Fo non è un grande attore, ma è invece un abile mestierante capace di ingannare con trucchi ed espedienti pubblico e critica, in modo da far passare sulla scena le sue modeste opere d'autore: e, insomma, la posizione che occupa nel panorama della recitazione contemporanea è tutta un equivoco. O i testi che scrive non sono affatto mediocri, ma importanti almeno quanto l'eccellenza della sua recitazione. Per alcuni il dubbio può essere angoscioso. Del resto anche di Molière diversi critici del tempo ritenevano che scrivesse malissimo, e fosse abile solo nel tradurre e nel copiare. Le battute dei suoi testi si potevano salvare sulla scena, appunto, solo per la sua abilità d'attore: "Lette sulla carta, invece, - scriveva un suo contemporaneo - fanno pietà".

giorno: festeggiare o no il Nobel Dario Fo, provoca una vera rissa con insulti e illazioni da meritare più di una denuncia, ma il Nobel ha per ora altro da fare nella sua marea di impegni.

Una sera, messi a tacere i fax e i telefoni di casa, Dario scrive il comunicato di accettazione del premio:

> Sono radioso, e mi sento gratificato oltre ogni limite per questo premio.
> Verrò, anzi tornerò a Stoccolma con lo stesso entusiasmo con cui son venuto per la prima volta in treno quasi trent'anni fa. La Svezia è stato uno dei primi paesi in cui sono state tradotte e messe in scena le mie, pardon, le nostre commedie, giacché Franca, mia moglie, ha sempre partecipato alla stesura dei miei lavori teatrali. A Stoccolma ho moltissimi amici. Forse anche qualche nemico ma non lo conosco.
> Immagino che farà molto freddo ma ho tanto calore addosso per la contentezza che dovrò togliermi il pullover. Per una questione di stile terrò il cappello e un cappotto di montone che mi sta tanto bene, mi riconoscerete anche da quello.
> Aspettatemi, non cominciate la festa senza di me.
> Vi abbraccio, Dario Fo.

Comincia poi a pensare al titolo da dare alla lettura, lui che, come sottolinea l'Accademia, è legato "alla tradizione dei giullari (joculatores)"; e allora appunta idee per un titolo che gli suggerisca anche come avviare il discorso: Le lettere cantate - Lo scritto e la parola - All'inizio era la parola - De vulgaris eloquentia - Il parlare del popolo.

Sempre nel comunicato stampa dell'Accademia si legge che "Per la sua indipendenza e perspicacia ha corso grandi rischi e ne ha subito le conseguenze ma, al tempo stesso, ha raccolto una viva conferma in vasti strati del pubblico". Fo si convince sempre di più di impostare il suo discorso proprio sul significato della parola narrata come nell'antica arte popolare dai giullari ai fabulatori. Nell'intervista con la BBC Fo ricorda la difficoltà e le gratificazioni del mestiere di giullare insieme a Franca:

> I giullari sono stati processati un sacco di volte, anzi uno dei pezzi più importanti della nostra letteratura è proprio il racconto di un giullare che racconta di un proprio processo dove rischia di essere condannato addirittura a morte, si salva per un miracolo[8]. Io non sono mai stato

[8] La storia e la mitologia dei giullari ha una centrale importanza nel teatro di Fo ma anche nella sua stessa identità d'artista. Sul rapporto fra Fo e i giullari cfr. tra gli altri Allegri, 1990, [I]; Folena, 1991, [I]; Pizza, 1996, [I].; Saffiotti, 1990, [I]; Straniero, 1978, [I].

condannato a morte però hanno messo bombe sotto i nostri teatri, hanno aggredito Franca fisicamente in modo molto duro e soprattutto siamo stati denunciati una cosa come quaranta volte e finalmente mi hanno anche messo in prigione, incarcerato, quando ero in Sardegna, e ho passato due notti in prigione insieme agli altri carcerati comuni. Certo che è stata tanta la solidarietà che ho ricevuto quando ero in prigione e quando ne sono uscito, in Sardegna. C'era la piazza piena di gente e gridava contro la polizia e chiedeva che io fossi liberato immediatamente, tanto è vero che alla mattina all'alba è arrivato il giudice per interrogarmi e fare in fretta in modo che io avessi la possibilità di uscire, se non altro in forma provvisoria, e evitare alla folla di creare un disturbo pericoloso. Io credo di aver avuto il maggior numero di applausi in vita mia nel momento in cui sono uscito dalla prigione tra la gente che gridava felice per avermi liberato.

Da qui il suo continuo impegno su problematiche sociali per un orizzonte di riferimento internazionale ora più che mai, visti i continui inviti da tutto il mondo a intervenire per questioni diverse.

3. Preparazione alla *Lettura* del Nobel: i disegni

L'impegno sulla controinformazione di Fo e Rame viene da lontano, da sempre, e oggi fa eco nel mondo:

Quando la prima volta 25 anni fa Franca e io in televisione abbiamo realizzato una scena in cui facevanmo apparire un giornalista che interrogava una donna del popolo in Sicilia e si sentivano degli spari ogni tanto e si sentiva che ammazzavano qualcuno e la donna era quasi distratta e il giornalista chiede cosa succede e lei: "Niente, la mafia regolarizza la situazione nel nostro paese e questi ammazzati è la logica normale della conduzione per l'equibrio di una società." Per questa battuta e per queste situazioni, c'è stato un intervento di alcuni dirigenti politici i quali addirttura ci hanno denunciato con una violenza straordinaria. Ci sono stati interrogazioni addirittura alla Camera e un Vescovo ha detto che noi eravamo degli incoscenti perché offendavamo il popolo dei siciliani indicando una forma criminale che in verità era soltanto una nostra invenzione, che non esisteva se non nella volontà di denigrare la Nazione. Ecco, voglio dire, il problema di avere a che fare con costanza e cercare di produrre la conoscenza alla gente è sempre molto pericolosa, perché chi comanda, chi dirige, chi porta avanti i valori dell'equilibrio finanziario, politico, ha sempre in odio chi fa dell'ironia e attraverso l'ironia cerca di convincere la gente e soprattutto informarla.

Sono molte le ingiustizie ancora oggi che bisogna portare a conoscenza del pubblico. Ce ne sono molte, ma non soltanto sul piano di quello che succede in Italia, ma in tutta l'Europa, in tutto il mondo e non bisogna parlare in modo ristretto soltanto di quello che succede sotto i tuoi piedi. Il processo che si sta realizzando, proprio in questi giorni in Turchia dove la bellezza di 35 intellettuali, scrittori, poeti, danzatrici di grande tradizione popolare, sono stati uccisi, bruciati vivi dentro un albergo da una massa scatenata di integralisti islamici fanatici che non soltanto hanno appiccato il fuoco, ma hanno impedito con la forza ai pompieri di domare il fuoco, hanno tirato sassi, pietre e hanno picchiato addirittura quelli che degli ospedali che arrivavano con i loro mezzi di soccorso. Anche di questo bisogna parlare, così come bisogna saper parlare di quello che succede a proposito di certe situazioni aberranti. Adesso alla struttura portante dell'Europa, il luogo dove si discutono le situazioni nell'ambito europeo dei programmi, è passata in questi giorni una cosa che veramente fa tremare, cioè la possibilità di mettere i copyright, i diritti d'autore sulle particelle vitali dell'uomo e degli animali, delle particelle che vengono manipolati con manipolazione gentica e che poi vengono messi nella possibilità di innesti. Per

esempio in un maiale si coltiva la struttura inserendoci delle particelle umane in modo da poter usare fegato, milza, cuore, per degli inserti dentro il corpo umano, cosicché noi avremo un corpo mezzo umano, mezzo maiale soprattuto perché anche quel corpo viene mistificato, truccato con gli inserti del maiale. E' l'ingegneria genetica che diventa mercato, con diritti d'autore, si paga per creare queste situazioni con il disastro di morti terribili che possono inserirsi dentro la struttura portante tanto degli uomini che degli animali. Le nazioni che non sono state daccordo sono state: Olanda, che ha votato contro, Belgio, che si è astenuto e Italia che si è astenuta, la prima volta che in Europa si fa un gesto veramente civile e cominciano a diventare civili, devo dire che l'Inghilterra, la Germania, e altri hanno votato a favore[9].

Fo comincia, con queste interviste, a chiarirsi le idee su come impostare la sua "lettura" che titola:

"*Contra Jogulatores obloquentes*: Legge emessa da Federico II (1221 Messina) che permetteva di infliggere violenza ai giullari, senza incorrere in alcuna pena o sanzione".

E' al modo dei giullari che Fo si rivolge, dai suoi maestri fabulatori di cui riferisce una delle più antiche storie ascoltate di grande insegnamento, all'arte di Ruzzante, a Shakespeare e Molière "disprezzati dai saccenti", ai comici dell'arte; tutta una ricca tradizione che fa la storia della sua arte e dà ragione dell'impegno teatrale suo e di Franca come spega ancora nell'intervista alla BBC:

Prima di tutto io ho avuto una grande fortuna, ho avuto la fortuna di avere vicino a me una grande donna che ha un grande senso del teatro, che è una compagna, come diciamo noi, non soltanto della vita, è anche la compagna del mio lavoro ed è una compagna nel senso socialista, è una donna che vuole proiettare con generosità un senso di appoggio, di sostegno delle classi che sono normalmente bastonate, umiliate, mortificate, che attua il discorso della solidarietà sociale ed essere dentro i problemi della vita del quotidiano. Questo mi ha giovato moltissimo, non per niente nella dichiarazione del premio nobel è nominato ben due volte il nome di franca come coadiutrice, appoggio al mio lavoro. Poi un'altra fortuna è stata quella di trovarmi in un momento della storia, 45 anni fa, finita la guerra, in cui tutto era aperto, eravamo come su un enorme libro bianco, tutto quello che era stato prima era distrutto, si viveva per la prima volta una società nuova che affiorava, c'erano nuovi discorsi, nuovo linguaggio e la prospettiva straordinaria rivoluzionaria di una rivoluzione non cruenta. Questo essermi ritrovato in questo bisogno di rinnovamento è stato fondamentale alla mia scelta.

Dario comincia a scrivere la sua "lettura" tra fax della Turchia, del territorio basco e del movimento degli *antivivisezionisti* contro le manipolazioni genetiche e

[9]Dario Fo, 1997c, [I]. Sulla storia narrata da Fo del buffone condannato a morte cfr. Ginzburg, 1996, [I].

inoltre lì, di fianco al leggio, ci sono le cartelle con appunti e disegni del "caso Sofri".

Ogni appunto, ogni tema trattato, mentre scrive per la "Lettura", si traduce immediatamente in un coloratissimo disegno su grossi fogli che numera a mano a mano.

Fo apre la sua "Lettura" con un esplosivo saluto e ringraziamento ai membri dell'Accademia che "bisogna ammetterlo, - scrive - stavolta avete proprio esagerato: andiamo, avete cominciato una diecina d'anni fa col premiare un negro... poi avete dato il Nobel a un ebreo... adesso addirittura a un giullare!!... Ma che? - come dicono i napoletani - Paziàmme?!"

Anche per questa Lettura Fo comincia a informarsi su tutti i nobel assegnati anni addietro, loro nazionalità e professione. Si informa anche sulla storia della Svezia e la sua tradizione monarchica. Carlo Barsotti, suo agente dalla Svezia, continua a inviare fax e notizie. Fo legge inoltre anche le Letture di Nobel precedenti che gli appaiono come pensieri troppo arrovellati in discorsi filosofici.

Intanto Fo, "agli improperi tremendi, rivolti all'Accademia di Svezia" da parte di "pensatori sublimi" che "Voi, con questa Vostra insolenza, avete abbattuti e precipitati giù a sbattere musi e pance nel fango della normalità!", aggiunge i festosi ringraziamenti "da parte di una caterva di guitti, di giullari, di clown, di saltimbanchi, di contastorie". Arriva così a parlare dei suoi maestri nell'arte del racconto: i fabulatori del lago, maestri soffiatori di vetro di cui "ancora mi ricordo la favola della Rocca di Caldé [...] ancora oggi di sconvolgente attualità". Il saluto di questi suoi antichi maestri è intenso e molto figurativo:

> Infatti al mio paese giurano che la notte in cui s'è saputo del Nobel a un loro concittadino fabulatore, s'è sentito un tremendo botto! Dal grande forno della vetreria spenta da cinquant'anni, è esplosa una bordata di lava infuocata e una miriade di schegge di vetro fuso colorato s'è proiettata altissima in aria, come in un finale di fuochi d'artificio... ed è ricaduta rovente nel lago, sparando gran vapore.

E ancora più addentro all'arte teatrale e al valore della scrittura, arriviamo a Ruzzante: "il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare" e Fo gli rivolge un saluto e un ringraziamento: "Da lui ho imparato a liberarmi della scrittura letteraria convenzionale e ad esprimermi con parole da masticare, con suoni inconsueti, ritmiche e respiri diversi, fino agli sproloqui folli del grammelot".

Dopo i ringraziamenti Fo espone i propositi futuri in linea con un impegno da sempre percorso: "informare criticamente i giovani" seguendo la lezione del poeta Salvini: "L'ignoranza diffusa dei fatti è il maggior supporto all'ingiustizia". Attraverso una controinformazione ad ampio raggio: dal processo in Turchia per gli esecutori della strage di Sivas; allo schierarsi contro "il bombardamento di banalità e oscenità gratuite che ogni giorno i mass-media propinano"; alla denuncia di un progetto proposto dal Parlamento Europeo "di brevettare organismi viventi" attraverso la "manipolazione genetica"; fino alla "farsa dell'obiettività, della ragione e dell'ingiustizia" che tiene in galera "tre innocenti": Sofri, Pietrostefani e Bompressi.

Infine la "Lettura" chiude con il suo ringraziamento, quello di Fo che, sia come uomo di teatro, sia come teatrante impegnato a livello sociale, al di là di tutte le implicazioni sentimentali, professionalmente parlando, non può che condividere questo premio con Franca Rame, che con Fo ha scritto e recitato i loro lavori, come riferisce anche la motivazione del premio.

Davvero - dice Fo - senza di lei per una vita al mio fianco, personalmente non ce l'avrei mai fatta a meritare questo premio. Insieme abbiamo montato e recitato migliaia di spettacoli in teatri, fabbriche occupate, Università in lotta... perfino in chiese sconsacrate, in carceri, in piazza col sole e la pioggia, sempre insieme. Abbiamo sopportato vessazioni, cariche della polizia, insulti dei benpensanti e le violenze. E soprattutto è le, Franca, che ha subìto la più atroce delle aggressioni. Lei, più di tutti, sulla sua pelle, ha pagato per la solidarietà che davamo agli umili e ai battuti.

E a questo punto, nella serie di illustrazioni del discorso, appare il dipinto di Leonardo della *Dama con l'ermellino*, trasformato nella riproduzione di Dario che lo dedica a Franca il cui volto sostituisce quello quattrocentesco[10].

Poi dice: "E' tutto merito di Franca. Sai, anche aver scritto questa commedia, che Franca fa vivere ogni sera, e che testimonia la nostra continua azione teatrale, dev'essere stato importante per il giudizio di quelli dell'Accademia."

La "Lettura" canovaccio è da inviare via fax all'Accademia, ma di continuo Dario cambia periodi, inverte i passaggi, aggiunge, taglia, ogni volta passando via fax il testo da una città all'altra perché Franca, che è in tournée con la commedia, lo legga, e Franca a sua volta invia a lui le pagine relative al loro curriculum vitae, anche questo destinato al materiale per l'Accademia.

Franca e Dario, accennando alla destinazione dei soldi del premio, decidono di impegnarli a favore dei disabili senza interferenze ma concretamente, impegnandosi quasi in un censimento che permetta loro di fornire ai diretti interessati attrezzi, macchine terapeutiche, computers particolari, pulmini da trasporto invalidi, e quant'altro, chiedendo collaborazione a industrie, ospedali, ASL e altri enti. Alla prima dichiarazione aperta sui quotidiani, relativa a quest'impegno, si scatena un mare di corrispondenza. Franca, abituata a gestire situazioni del genere, agenda alla mano, impegna i suoi collaboratori e si avvia a svolgere un lungo lavoro in parallelo agli impegni teatrali. Con l'impegno sul problema dell'invalidità, tra la disperazione per la paura di non riuscire a risolvere tutte le richieste, e la gioia per quelle andate in porto, Franca realizza un nuovo importante intervento sociale di solidarietà come sempre vivo e concreto, segno di

[10]Dalla locandina del dipinto esposto a Roma, Palazzo del Quirinale, dal 15 ottobre al 14 novembre, Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica: "Primo ritratto moderno nella storia dell'arte, la *Dama con l'ermellino* fu dipinta da Leonardo attorno al 1489/90 durante il suo soggiorno milanese. La giovane donna si volge come richiamata da una voce o da una presenza esterna e il pittore fissa questo momento come in un'istantanea, lasciando che la figura esprima nel suo girarsi, i "moti dell'anima". Il ritratto traduce infatti le riflessioni teoriche che Leonardo andava svolgendo nei suoi scritti, indicando per la prima volta la stretta relazione tra "moto" dell'anima e movimento del corpo."

grande civiltà che nonostante tutto deve scontrarsi con un Paese dove ancora non si risolve nemmeno l'ormai antico problema delle cosiddette "barriere architettoniche", e ad essere emarginato è ancora l'invalido anziché l'invalidità[11].

4. La settimana di Stoccolma

Il 5 dicembre del 1997 Dario Fo arriva a Stoccolma. Franca, che non interrompe la tournée, lo raggiungerà, qualche giorno più tardi, per la premiazione. All'atterraggio a Stoccolma, Fo è subito impegnato in una conferenza stampa. Nella suite del Grand Hotel dove vengono ospitati tutti i Nobel, arriva posta tutti i giorni. I giorni a Stoccolma sono molto intensi, il calendario dei Nobel è ricco di incontri, dibattiti, pranzi ufficiali, a cui si aggiungono le puntate extra per Dario all'Università con gli studenti e le autorità accademiche e ad una libreria nel paesino di Rinkeby. Qui incontra la figlia del nipote di Antonio Gramsci, Julia Gramsci, di sedici anni, tra bambini dai sei ai sedici anni, di almeno 60 lingue diverse, con i loro insegnanti; salutano il Nobel con poesie, dichiarazioni, canzoncine, disegni, e un opuscolo che raccoglie tutto questo, introdotto da un augurio al "Laureato" e un grazie accorato:

> Le nostre scure giornate di autunno sono sembrate più chiare grazie ai felici momenti che abbiamo avuto con il tuo lavoro. [...] Noi apprezziamo molto il tuo lavoro con il linguaggio della fantasia, con le lingue di una volta e con i dialetti. [...] Noi ti offriamo queste poesie, lettere e immagini con un saluto anche a Franca Rame ed a Jacopo. Speriamo di essere riusciti a lavorare seguendo il tuo spirito giocoso, la tua satira e la tua gioia di vivere[12].

L'8 dicembre al Royal Dramatic Theatre, tra attori che a Stoccolma interpretano i suoi lavori, stampa, televisioni, uomini di teatro, (in sala c'era anche Ingmar Bergman) Fo, dopo aver risposto a una serie di domande sul suo lavoro teatrale, passa a raccontare favole mitologiche con la sua mimica e il suo

[11] Il dieci dicembre del 1998 a Madrid a Franca Rame viene assegnato il premio Leon Felipe per i Diritti Umani, con la seguente motivazione: "Vittima della crudeltà dei poteri oscurantisti e corrotti per la sua instancabile difesa degi oppressi e dei diseredati, per la lotta in difesa delle più nobili cause a favore della persona, donna o uomo che sia, attraverso la sua vita, la sua etica, la sua arte, gioiosamente integrate alla vita, etica e arte di Dario Fo".

[12] Dall'opuscolo dei bambini di Rnkeby, J. Harlin (a cura di), 1997, p. 3.

linguaggio universale raccogliendo risate e applausi che, seguendo il ritmo del racconto, anticipano l'intervento della traduttrice.

Il giorno 7 dicembre, Dario Fo è impegnato nella "Lettura del Nobel" all'Accademia di Svezia che diventa grande momento di teatro. Tra gli appuntamenti più interessanti di Fo, quello della "Lettura" può essere considerato un eccezionale momento teatrale che mi riservo di analizzare alla fine.

La mattina del dieci dicembre Fo con il figlio Jacopo, la stampa che lo segue ovunque, Carlo Barsotti e l'ambasciatrice Ruth Jacoby, raggiungono l'aereoporto per l'arrivo di Franca. Dario passeggia nel piazzale dove l'aereo è atteso. Allo sbucare della luce bianca del faro dell'aereo tra il cielo nordico grigio, Dario attribuisce il brillare di quella luce a Franca: "Eh Franca, quanta luce, non esagerare!". Con Franca, che non si aspettava tutta quella gente ad attenderla, sono giunti altri giornalisti e Marina, Mario e Fabrizio che ha con sé una piccola telecamera. Nella saletta riservata dell'aereoporto, televisioni e giornalisti bloccano Franca e Dario per un'intervista insieme.

Arrivati in albergo, tutti si preparano per la grande festa. A sera c'è infatti la grande premiazione da parte dei reali. In mattinata, prima di dirigersi all'aereoporto per l'arrivo di Franca, Dario ha fatto le prove con gli altri Laureati alla Stockholm Concert Hall, per fissare i movimenti e gli inchini al momento della premiazione. A Stoccolma sono arrivate anche Bianca, la sorella di Dario, e Pia, la sorella di Franca. Tra luccichii di abiti, acconciature, diademi, medaglie, cristalli dei ricchi lampadari, nella Stockholm Concert Hall, il segretario perenne Sture Allén, che presenta il Laureato Dario Fo, si rivolge a "Loro Maestà, Loro Altezze Reali, Signore e Signori" in un discorso sull'arte antica del giullare che "è, ed è sempre stato, un affare serio" ricordando le cruente leggi medievali svedesi contro di essi. "Una delle fonti di ispirazione di Dario Fo viene proprio da questi giullari medievali, che nessuna legge proteggeva" sottolinea Allén che vede altre fonti nella tradizione classica di Plauto e Terenzio, nella poesia epico-satirica di Majakovskij,

nel teatro didattico di Brecht e nelle figure Shakespeariane, prima fra tutte quella del matto in *Morte accidentale di un anarchico.*

Più avanti il Segretario Perenne ricorda di Fo "la sua indipendenza e perspicacia (che) gli hanno fatto correre grandi rischi e ne ha sperimentato le conseguenze tanto in patra quanto all'estero. Una volta che a lui e a sua moglie, Franca Rame, fu impedito di fare una apparizione programmata all'estero, i loro amici e colleghi organizzarono una rappresentazione che chiamarono *Una serata senza Dario Fo e Franca Rame.*" "Non si può dimenticare che Fo è un attore di prim'ordine. Decisivo è che abbia scritto commedie che provocano l'entusiasmo degli attori e catturano il pubblico". Il rapporto con il pubblico, elemento costitutivo dell'opera di Fo-Rame, è presa in grande considerazionme dall'Accademia come Allén conferma: "I testi sono cesellati in un continuo scambio con gli spettatori e spesso hanno trovato la loro forma compiuta dopo un lungo periodo di tempo".

A sentire queste parole suonano ancora più stonate le critiche di chi in Italia non riesce a spiegarsi il valore "letterario" dell'opera teatrale di Dario Fo. Dall'Accademia di Svezia invece è approfondita l'analisi artistico-letteraria riconoscendo meriti e valori alla pagina scritta anche come pagina rappresentata: "Situazioni che cambiano velocemente danno impeto alle commedie e forma ai prsonaggi. Il ritmo delle battute degli attori, la geniale esposizione e l'attitudine all'improvvisazione si combinano con una forte intensità ed energia artistica in uno scorrere costante, profondamente significativo dei suoi lampi di genio. I testi stampati riescono a comunicare la stessa sensazione se si lascia correre l'immaginazione. Il lavoro di Fo porta in primo piano la sfaccettata ricchezza della letteratura". L'Accademia, rappresentata dal suo Segretario perenne, saluta Fo con lo stesso apprezzamento avuto settant'anni prima per il Nobel George Bernard Shaw per "l'idealismo, l'umanità, la satira stimolante" e Fo riflette tutto questo in

quanto "La parola dignità gioca un ruolo importante nella Sua opera ed è centrale per l'episodio *La nascita del giullare*"[13].

Dopo le classiche musiche di Mozart, Beethoven, Berlioz, Mahler degli altri Laureati, Fo riceve il premio dalle mani del Re sulle allegre note di *Polca da circo per un giovane elefante* di Igor Stravinsky. Al banchetto, Fo, come tutti gli altri Nobel deve fare un brindisi dallo scalone centrale, a tutta la sala con la traduzione simultanea dell'ambasciatrice. Il bridisi di Fo è dedicato all'amore per l'arte e per il teatro citando un episodio del 600 legato alla regina Cristina di Svezia:

> Voglio fare un brindisi a una vostra antica e famosa regina, Cristina di Svezia che, nella seconda metà del 600, si ritrovò a Roma e conobbe molto da vicino l'allora papa Alessandro VII. Fra di loro nacque una grande amicizia, entrambi erano innamorati del tatro. Il papa stava proprio in quegli anni facendio rientrare in Italia le compagnie di teatro, compagnie che la controriforma aveva scaraventato per tuta l'Europa in una diaspora, una diaspora che aveva svuotato l'Italia di tutte le compagnie di teatranti più importanti.
>
> Fu in quel tempo che Cristina ebbe la possibilità di assistere per la prima volta alle rappresentazioni del cosiddetto teatro all'improvviso dei comici italiani e recandosi in Francia conobbe anche attori e commedianti francesi fra i quali addirittura Molière. Tornata a Roma, Cristina riceveva da Molière i testi ancora in forma di canovacci. Il tramite era il legato pontificio che spesso si recava a Pargi: cardinal Chigi. Cristina ebbe fra le mani *Il Tartufo* di Molière ancora in fase di svolgimento e chiese a Molière di metterlo in scena a Roma con l'appoggio del Papa al quale l'aveva dato da leggere. Il Papa lo trovò stupendo, ma aggiunse: "tu mi vuoi rovinare! Rischio di essere scomunicato dai miei cardinali. Molière ricevette la proposta, si sentiva un po' imbarazzato, la commedia non era finita e soprattutto l'aveva già promessa al re Sole. Dovette dire di no a Cristina di Svezia. Infatti *Il Tartufo* andò in scena in fretta e furia senza la conclusione del terzo atto, per ordine del re,come spettacolo-novità per il matrimonio di una nipote.
>
> Fu un disastro, non come insuccesso, ma per le ire che suscitò in alcuni vescovi, nobildonne e nobiluomini della corte del re Sole. La commedia fu censurata, il re non potette intervenire. Se Molière avesse dato retta a Cristina di Svezia, sicuramente nessun cardinale a Roma avrebbe azzardato di pretendere la censura. Questo è un invito alla regina e alla principessa: se amate ilt eatro, affidatevi sempre al papa, avrete la possibilità di essere protette e di passare alla storia come benefattrici del teatro e della cultura. Salute a Voi e a Cristina.

Finito il banchetto accompagnato da musica e una performace con giovani attori sull'inverno di Stoccolma, dopo il bridisi, si aprono le danze tra scatti di fotografi e telecamere aeree, nel salone superiore, dalle pareti in mosaico dorato.

Il giorno successivo, si svolge un altro incontro interessante, insieme agli altri Nobel, detto: "Nobel minds", una discussione televisiva prodotta dalla televisione

---

[13]Il discorso su l'opera di Dario Fo presentata da Sture Allén, segretario perenne dell'Accademia di Svezia e membro del Comitato per il Nobel, è pubblicato nel catalogo della mostra di Cesenatico, Fo, 1998c, [I], p.311.

svedese SVT/TWI e moderata dal Nobel in Fisica 1988 Professor Leon Lederman, che prende posto tra i Laureati del 1997. La platea è composta da molti giovani provenienti da diverse parti del mondo. I Nobel presenti, si chiamano gli uni con gli altri per nome, senza alcun titolo, creando un clima meno ufficiale e impettito delle altre occasioni che li vede tutti insieme. Si sfruttano tutti i momenti di possibile ironia, con sorrisi, battute, e non si comprende se quel clima sia dovuto alla presenza di una giovane platea o a quella di Fo che tra loro, in questa occasione, sembra essere invece il più serio e concreto proprio per quel giovane pubblico pronto a rivolgere loro domande. In più occasioni si è potuto notare come effettivamente la presenza al Nobel di Fo, abbia sconvolto il clima cupo e serioso o comunque abbia influenzato l'atmosfera così austera e rigorosa di tutta l'Accademia a partire dal Segretario Perenne Sture Allén che molti svedesi e la stessa ambasciatrice Ruth Jacoby che segue Fo, dicono di non aver mai visto sorridere eppure con Fo e in ogni intervento, in questi giorni sembra abbia cambiato l'espressione del viso in favore di una ironia e sorriso compiaciuto che mai lo avevano toccato.

Gli interventi di Dario Fo, a questa discussione televisiva, sono sempre molto calati nel concreto. Il discorso verte soprattutto su questioni scientifiche mai problematizzate o comunque mai messe in discussione se non da Fo che comincia con il denunciare la "brevettazione degli organismi viventi"; il ruolo spietato della scienza e dello sfruttamento dell'umanità in nome del progresso attraverso esperimenti estremi, mistificando o comunque tacendone le conseguenze a partire dall'energia nucleare e dagli usi spericolati al riguardo. Dario Fo solleva anche il problema di scienza e morale su cui interventi molto seri, dice, sono venuti anche dal Papa a cui testimonia per questo la sua stima.

L'argomentazione si sposta anche sulla letteratura e il teatro e allora, se prima Fo "disturbava" la discussione su temi scientifici ricevendo applausi dalla platea, ora diventa totale protagonista della scena aprendo il discorso a temi su cui

riesce difficile per quei Laureati prendere parola. Fo si rivolge alla platea parlando dei suoi frequenti incontri-seminari con giovani allievi, su "la tecnica della costruzione scenica, dell'improvvisazione e della scrittura" soffermandosi sul significato e l'importanza dell'improvvisazione, vera arte possibile solo attraverso un ricco bagaglio artistico e cultrale, una vera "scienza della memoria". "Ho imparato maggiormente - dice Fo - soprattutto nel rapporto con gli studenti perché mi contestavano, perché permettevo loro di reagire e di proporre e io di conseguenza mi adeguavo per meglio entrare in comunicazione con loro".

Il dodici dicembre, all'Università di Stoccolma, di fronte a una ricca platea di studenti e personalità, Fo si intrattiene su argomenti di letteratura, su testi della letteratura portata a teatro come *Rosa fresca e aulentissima*. Anche qui la platea sembra non necessitare della traduzione simultanea della pur eccellente Anna Barsotti. Dario Fo, in una dimostrazione dell'uso del grammelot, esegue il classico momento del gioco col mantello da *Il grammelot detto di Scapino*, passa a citare momenti de *La resurrezione di Lazzaro*, fino a raccontare, tra mimica e grammelot la sua rilettura del *fabliau*: *Il cavaliere che faceva parlare le fiche*: "La storia di un cavaliere rovinato dal suo impulso sessuale, cacciato dal palazzo per le avventure con le donne" e mima la lite del cavaliere in questione con il suo sesso che gli risponde. Applausi, risate e ancora domande sulla letteratura su Gozzi e Goldoni: "Come a dire, - commenta Fo - il diavolo e l'acqua santa".

5. La "Lettura" del Nobel[14]

In questa settimana da Nobel, dopo tante occasioni di osservare Fo in incontri-dibattito, incontri-lezione, incontri-spettacolo, il momento in cui si esibisce in una grande prova di teatro è la Lettura all'Accademia di Svezia del 7 dicembre. Il pubblico di Laureati, Membri dell'Accademia, personalità e personaggi facoltosi,

[14]Oltre alla visione diretta di questo nuovo momento teatrale di Dario Fo, della Lettura abbiamo il testo scritto e quello disegnato. Il testo scritto con alcune delle illustrazioni, appare anche sul catalogo della mostra, Fo, 1998c, [I], pp. 313 - 319.

compresi i giornalisti e la tv svedese, entrano con il proprio biglietto e all'ingresso nella sala, ognuno riceve il testo della Lettura. A questo punto un continuo bisbiglio di commenti e domande corre per la sala che via via si affolla mentre tutti si accomodano in ampio semicerchio di fronte alla bianca statua di Beethoven.

La ragione di tanto stupore viene dal fatto che, per la prima volta nella storia del Nobel, a una Lettura, invece che il testo tradotto, il pubblico si ritrova a sfogliare ben 26 tavole di disegni coloratissimi con poche note appuntate qua e là, anche quelle colorate. In realtà la numerazione delle tavole segna 25 poiché una in più è stata aggiunta da Fo durante le prove di lettura, la mattina in albergo con la traduttrice, e non l'ha numerata. Il frontespizio che accompagna queste tavole, al nome del Laureato Dario Fo e al titolo della Lettura: *Contra jogulatores obloquentes*, reca in alto a destra una nota in cui la Fondazione Nobel garantisce il permesso di pubblicazone del "testo" in quotidiani e anche in altre lingue, dopo le 5.30 p.m. dell'ora Svedese. E aggiunge: "la pubblicazione in periodici o libri o anche di stralci, sunti, richiede il consenso della Fondazione".

E' evidente, soprattutto nel riferimento a traduzioni, come anche la nota della Fondazione Nobel si riferisse in realtà a un "testo" scritto in lettere e non in disegni. A svelare le ragioni della curiosa novità è il segretario perenne Sture Allén che presenta la Lettura di Fo dichiarando come in realtà, poiché il testo scritto da Fo è stato inviato all'Accademia per tre volte successive, e sempre in diverse versioni, si è alla fine pensato che sarebbe stato meglio presentare il canovaccio di disegni come guida alla Lettura del Nobel anzicché un testo non più veritiero; risate e applausi del pubblico che divertito comincia a sfogliare quelle tavole.

La porta della sala adiacente si apre ed entra il Nobel Dario Fo che salutato da un grande applauso prende il posto di Sture Allén davanti la bianca statua di Beethoven affiancato dalla traduttrice Anna Barsotti. Fo, come un direttore d'orchestra, spiega alla sua platea di passare alla tavola successiva insieme a lui che sul leggio, in fogli più grandi, ha la stessa sequenza di disegni. Si comincia e Fo,

com'era prevedibile, aggiunge ancora nuovi passaggi. La presenza della traduttrice al suo fianco, lo costringe a momenti di pausa che Fo trasforma immediatamente e allora segue la traduzione svedese e con l'attenzione e la sapienza dei suoni delle lingue, gioca a intervenire su questo o quel termine che sembra aver compreso complimentandosi con la traduttrice per la scelta di uno anzicché di un altro.

Quelle pause giocate creano grande distensione e pulizia nell'esposizione e la presenza della traduttrice diventa un gioco di spalla, un secondo personaggio, non più solo un supporto linguistico. Fo, nonostante il leggio, agita le braccia in piroette che sembrano conferire movimento anche ai disegni del canovaccio di cui ogni tanto ricorda al pubblico di voltare pagina. Risate a scena aperta non sono solite, persino il segretario perenne ride alle lacrime.

Con questa Lettura Fo sembra mettere in scena il ritorno del grande fabulatore in un'ironia paradossale che parte da antiche storie di mondi capovolti come il racconto *La rocca di Caldé*, più volte narrata alle platee di allievi in incontri-seminari per parlare della gestualità, dei contesti e pretesti di racconto per quei fabulatori di cui lui era attento osservatore. In quest'occasione riferisce soprattutto il senso morale di quella storia che, come un antico insegnamento, si riflette oggi nell'impegno a infondere un'energia creativa che scuota dall'incredulità soprattutto i giovani, incontrati con Franca nelle università. "Informare criticamente i giovani su stragi di stato, inchieste deviate, processi farsa" dice Fo.

Allora, come un antico fabulatore, narra a sua volta le sue storie di tragica allegoria come *il fratello porco di Frankenstein* sulla manipolazione genetica, aggiungendo la critica allo scienziato White, membro dell'Accademia delle scienze del Vaticano, impegnato nei trapianti di testa per ora ai babbuini dicendo: "bisognerebbe avvertire il Papa". Tutto è riferito con il suo solito gioco del grottesco: si vede White che gioca a scambiare teste, maialini rosa su due zampe, malattie, morbi e deformazioni come "optional inclusi nel prezzo". "Non basta insegnare uno stile - dice Fo a proposito del bisogno di rivolgersi ai giovani - ma

informare, è importante!" Si sofferma sul caso dei "tre innocenti condannati" senza fare nomi perché l'appello sia a una condanna "dell'insulto alla ragione" da ogni parte del mondo. Questo l'impegno di sempre di Dario e Franca insieme "nelle università, nelle fabbriche occupate. La violenza subita insieme!". Per cui oggi il grande premio è da condividere insieme e anche a nome di Franca.

Dario ringrazia la platea che, voltata l'ultima pagina di quelle 26 tavole, scorge una festosa banda musicale che circonda i due artisti in uno allegro chiasso di colori su fondo azzurro. Si leva un applauso intenso, tutti i presenti in una sincronia interminabile sembrano un'unico strumento, si fermano solo quando Dario viene avanti proponendosi nella sua "lingua teatrale". Così, Fo esegue un grammelot come esempio dell'arte del suo maestro Ruzzante. Dallo spettacolo *Dario Fo incontra Ruzzante*, narra un momento de: *Il ritorno dal campo*. Dopo il prologo, tradotto in simultanea, con cui spiega la fonte del brano, Dario si scatena a narrare, come un grande concerto, il momento in cui si incontrano due schieramenti avversari in guerra con canti, rulli di tamburi, musiche e spari. Lui racconta con il corpo e i gesti, mentre i toni della sua voce segnano la profondità delle scene e le prospettive. In platea si ride e si applaude in ritmo perfetto. Fo con quel racconto sembra dipingere nuove immagini colorate. "Ruzzante - spiega - non si può leggere solo con la faccia: bisogna rappresentarlo usando tutto se stesso, a cominciare dai piedi"[15]. Fo interpreta la "Lettura" attraverso il disegno che a tutto campo prende il posto della parola scritta e che non ha bisogno di essere tradotta, è già di per sé universale sia sfogliando quelle tavole, sia ascoltando e osservando la parola del fabulatore.

In tutto il periodo del Nobel, dall'arrivo della notizia alla settimana di Stoccolma Dario e Franca hanno vissuto quest'emozione con il mondo intero fuori e dentro casa. Quando per motivi di lavoro non possono stare vicini, Franca e Dario si telefonano tutti i giorni per saluti, raccomandazioni, questioni di lavoro,

[15]Fo in Fo, 1992, [I], p. 90.

pensieri vari. Sembrano non staccarsi mai, un "organismo" unico dilatato nel tempo e nello spazio. Continuamente presi dal lavoro e sempre circondati da giornalisti e pubblico, sembrano abituati a vivere così i momenti più intensi della loro vita: "Eravamo emozionati tutti e due, quel giorno lì, in Sant'Ambrogio, a Milano, - racconta Franca parlando del giorno del loro matrimonio anche lì - tra parenti-giornalisti-fan-curiosi [...] e lo spettacolo, alla sera, lui al Piccolo Teatro col *Dito nell'occhio*, e io in televisione in una trasmissione di Marcello Marchesi della quale non mi ricordo il titolo... Sì, eravamo proprio emozionati! Un'emozione che ci siamo tenuti appresso per tutta la nostra vita[16]." Dopo tutto il caos dell'organizzazione per la Lettura e la partenza del Nobel, la tournée della commedia, l'inchiesta su Sofri, le polemiche e gli applausi, i viaggi e le emozioni; è bello sentirli finalmente soli, sereni e rilassati, in una passeggiata serale per le campagne di Sala di Cesenatico in una pausa natalizia dopo la quale tutto ricomincia con lo stesso entusiasmo e lo stesso ritmo di sempre.

6. Nuovi impegni

Non passa molto tempo che dopo il lavoro su Sofri, Franca e Dario si impegnano in una nuova ricerca sulla strage avvenuta per ordine del generale Fiorenzo Bava Beccaris che nel maggio 1898, a Milano, ordinò ai soldati di sparare sulla folla affamata che protestava per il rincaro del pane. L'Umanitaria, una fondazione in Milano sempre al centro di diverse iniziative culturali, ha allestito una mostra che testimonia quella tragedia. materiale raccolto. Dario Fo e Franca Rame, in occasione della ricorrenza dei cento anni da quell'eccidio, il 26 maggio rievocano quel tragico evento al Teatro Ciak in una serata dal titolo *Fame e rabbia nel Mistro buffo* soprattutto perché "i nostri giovani non sanno [...] eppure quei

[16]Franca Rame in Prefazione a Fo, 1992a, [I], p. 7.

morti ci appartengono. [...] Quella strage di Stato [...] denuncia la perpetua criminalità della destra storica.[17]"

Franca ha ricercato testimonianze, rapporti militari e rassegna stampa. Tra il materiale mostratomi da Franca, molto intenso è un passaggio del diario dell'anarchico Paolo Valera, *Le prime fucilate in piazza Duomo. Dal mio diario,* dove è ritratta l'immagine di una donna che sembra riassumere in sé la grande forza della disperazione popolare contro la forza spietata degli armati a cavallo:

> I soldati del 47° di fanteria avevano ancora i fucili della scarica spianati. La stradaiuola, rimasta in piedi, raccolse un sasso dal suolo sterrato e andò, armata del proiettile di Balilla, come una furia, sul muso dell'ufficiale per romperglielo.
>
> Vigliacchi! - diss'ella con uno scotimento di testa e in atto di scagliare la sassata. L'ufficiale, bianco di terrore, rimase nell'atteggiamento arcigno di chi ha compiuto un atto feroce ed è pronto a ripeterlo. Non si mosse, non ebbe una parola, lasciò la punta della spada nel terriccio.
>
> Se un giorno avrò modo di farmi ascoltare dai miei concittadini, inizierò una sottoscrizione per te, o donna. Ti sì che hai avuto del coraggio, del coraggio impulsivo, se vuoi, ma del coraggio, accidenti! In battaglia, sono gli impulsivi che compiono i prodigi. Tu non ti sei consultata. Tu ti sei abbandonata ai tuoi nervi e i tuoi nervi ti hanno precipitata sul sasso e scaraventata sul militare che convertiva le vie e le piazze in campi di rovine e di sciagure umane. Ti vedo ancora bella come una dea, circonfusa in un'aureola di gloria, con le trecce dei capelli biondi quasi sfatte, con la faccia imporporata di salute, col seno che ansa dinanzi le bocche di fuoco, col pugno teso che stringe il proiettile della vendetta popolare. In un momento di fuga generale ti sei elevato un monumento. Ma per la nostra società non sei monumentabile. Tu non sei che un ordigno di sfogo. Passata la commozione cittadina e il trambusto della legge eccezionale, che impera sulla legge generale, passeggerai ancora dalle due alla quattro di ogni pomeriggio per i portici della Galleria in cerca d'uomini.

7. Mostra multimediale

Nell'agosto del '98 visito la mostra multimediale di Dario e Franca a Cesenatico: *Pupazzi con rabbia e sentimento,* che si svolge dal teatro alla scuola, al Castello Malatestiano di Longiano e persino sulla spiaggia dove tendoni da sole sono stati progettati e dipinti da Dario insieme agli allievi dell'Accademia di Ravenna. La mostra si articola in tre sezioni: Prima sezione - *La vita e le opere di Dario Fo e Franca Rame* nelle sale del Palazzo delle Scuole di Cesenatico dove con pupazzi, burattini, dipinti, foto, manifesti, libri, video, appunti, copioni,

[17]Dal "Corriere della sera", "L'incasso della serata è andato alla Società del pane quotidiano, da 100 anni al servizio dei più bisognosi. La stessa che, in quei giorni di fame e di sangue, cercava di aiutare chi lottava per non dover mendicare", Manin, 1998, [I].



PUPAZZI CON RABBIA E SENTIMENTO

La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame

In mostra dipinti, disegni, documenti, scritti, pupazzi, scenografie, costumi ed altro...

cesenatico

9 luglio / 30 agosto 1998

costumi, progetti scenici, "viene ricostruita la vicenda artistica della coppia Fo-Rame dai primi comuni approcci con il mondo teatrale, attorno al 1950, fino alla recentissima 'pièce' sul Caso Sofri." Alcune aule divengono sale video dove poter assistere di continuo alla proiezione degli spettacoli Fo-Rame.

Seconda sezione - *Il teatro delle meraviglie*: Si svolge nel teatro ottocentesco di Cesenatico con pupazzi, una gigantografia di Franca ridipinta da Dario, arazzi e dipinti degli anni delle "Belle Arti" a cui si aggiungono i dipinti che Dario ha fatto durante l'allestimento. Con l'occasione della mostra Fo, appassionato di sport, festeggia la vittoria del ciclista cesenate Marco Pantani con un suo dipinto dal titolo *La Pantanomachia*: due ruote di bicicletta, un toro infuriato al posto del telaio, Marco in maglia gialla a cavalcioni del toro, festante e Fo spiega: il tour è come una tragedia greca. La stessa struttura rappresentativa. L'eroe sfortunato ma tenace, che non si arrende mai. Il coro che racconta le sventure del Pantaeroe, la storia di questo corridore che non ha mai avuto la strada spianata, eppure lui aveva l'arcoche tirava lontano, e gli hanno rubato perfino quello, poi finalmente, dopo tante sofferenze, ecco che gli Dei decidono di restituirgli ciò che il Fato gli aveva tolto. [...] Pantani è la parte magica della rappresentazione. Non a caso i tifosi dicono: magico Pantani.[18]"

Terza sezione - *Un giullare con il pennello*: Nel Castello Malatestiano di Longiano sono esposte "Le Rossiniane" dipinti e bozzetti di Dario per la messa in scena delle opere di Rossini: *Il barbiere di Siviglia* e *L'Italiana in Algeri* e quelle di Molière presentate alla Comèdie française: *Il medico per forza* e *Il medico volante*.

Nel programma di presentazione è detta Evento, l'altra sezione dedicata a *Le tende al mare* "che anima il tratto di 'spiaggia libera' antistante Piazza Andrea Costa e gli stabilimenti balneari di Cesenatico."

---

[18]Da "la Repubblica", Leonardo Coen, 1998, [I].





Le tende dipinte da Dario Fo con gli studenti dell'Accademia di Belle arti di Ravenna per un tratto di spiaggia libera di Cesenatico. Sopra, Fo nel Teatro comunale

8. Dario Fo e il teatro nelle scuole

Questo progetto insieme all'Accademia delle Belle Arti di Ravenna e questo tuffo nell'arte pittorica ha sollecitato l'estro di Fo che, per sostenere gli allievi a conservare la storica sede dell'Accademia, ha elaborato un nuovo progetto: *La vera storia di Ravenna* dove in numerose tavole si sussegue la storia di una città e del suo antico assetto di fiumi, il problema dell'urbanizzazione con tutto il susseguirsi di dinastie e guerre che coinvolgono altre città. Fo riapre così una nuova e ricca ricerca bibliografica sugli eventi storici e i suoi personaggi, e una ricerca iconografica a tutto campo con indirizzo tematico per cui scene di nascita di un secolo vengono trasferite in un altro dal pennello di Dario che, pensata un'immagine la rielabora in stile o la ricompone, attraverso pazzeschi collage che ingannano chi non abbia assistito alla nascita di quella sua nuova opera d'arte.

Attualmente Dario Fo, in giro per le scuole elementari di Ravenna, racconta *La vera storia di Ravenna*, portando con sé colori e tutte le sue tavole illustrate sulla storia e le origini di quella città: "Mostro ai ragazzi le isole come erano qualche secolo fa, la laguna che faceva invidia anche a Venezia, le inespugnabili fortificazioni, la flotta invincibile che rese celebre questa città nei porti commerciali di mezzo mondo. E poi rivivono i personaggi che hanno fatto la storia e la gloria di Ravenna, quelli che i ragazzi vedono raffigurati quando vanno in chiesa e guardano i monumenti cittadini. I bambini a quell'età sono ricettivi e capacidi creatività impensabile: apprendono velocemente e rielaborano in maniera autonoma ciò che hai rappresentato. Per sfruttare queste loro capacità, è nata l'idea di collaborare con la scuola del mosaico di Ravenna: grazie a loro, infatti, i ragazzini tramuteranno in illustrazioni i miei racconti e, a giudicare dai primi lavori, ne verrà fuori un'esperienza eccezionale. I lavori saranno poi esposti per le vie della città. [...] Il teatro deve essere scrittura, racconto, creatività.[...] I professori servono a fornire lo spunto, il resto deve essere fantasia e spirito d'iniziativa dei ragazzi. [...] Il teatro

deve aprire le menti: bastano poche nozioni basilari e anche un testo classico può essere rivisto e reinterpretato con originalità.[19]"

Un aspetto sempre molto affascinante del lavoro con Dario Fo e Franca Rame, è che si passa continuamente a studiare, leggere, indagare, scrivere, da un argomento all'altro o comunque anche se si tratta un solo argomento, molto si spazia su altri paralleli, per cui è sempre attivo un lavoro di ricerca a tutto campo che non teme dispersioni perché ogni tema trattato può essere una suggestione per una prossima ricerca.

---

[19]Intervista a Fo di Isidoro Trovato, 1999, [I].

VI. L'INCHIESTA SUL CASO SOFRI: *MARINO LIBERO, MARINO È INNOCENTE!*

1. Il metodo dell'inchiesta e la scrittura lineare

Subito dopo la conferenza stampa del Nobel al Teatro Carcano, tornati a casa, nonostante le polemiche sollevate per le sue dichiarazioni, Dario e Franca discutono e organizzano come svolgere il nuovo impegno che dovà tradursi in un nuovo spettacolo[1].

La provocazione è fonte essenziale di un teatro satirico, già i greci, con Aristofane e via dicendo, usavano questo termine della provocazione e rischiavano certe volte che il pubblico non l'accettasse e aggredisse certe volte gli attori perfino lo stesso Aristofane. Il gioco della provocazione naturalmente deve essere ben dosato, bisogna arrivare a dire qualche cosa che assomiglia profondamente al vero pur non avendo la radice della banalità che certe volte ha il vero. Per esempio noi adesso stiamo facendo un'inchiesta su un processo che si deve assolutamente riprendere perché ci sono tre persone che stanno in carcere, e questo viene di lontano il motivo per cui stanno in carcere in quanto Calabresi che era il commissario che c'è in *Morte accidentale di un anarchico* e dopo 16 anni hanno incolpato tre di Lotta Continua di essere gli autori di questo assassinio, ora il processo, così come è stato condotto, è una cosa aberrante, è falso, non sta in pedi, è addirittura buffo, nel senso di grottesco. Noi stiamo realizzando, io, Franca e gli altri collaboratori, la revisione di questo processo e reciteremo sul palcoscenico il rifacimento di questo processo perché anche se la giustizia non vuole farlo, lo faremo noi per il pubblico, ecco una grande provocazione[2].

---

[1]Claudio, Vicentini, 1997: "Tra i più sinceri estimatori di Dario Fo e del suo impegno politico e civile, serpeggia l'affettuosa e accorata preoccupazione di consegnarlo velocemente alla storia, affrettandosi a sottolineare come in Italia sia ormai considerato "poco più di un monumento di un'epoca del tutto passata" (Vattimo, sulla "Stampa"). O elogiando la sua "sagacia e acutezza di uomo di teatro", "fustigatore del potere", beninteso negli "anni sessanta e settanta", ormai trasformato in tutt'altra figura (Sgarbi, sul "Tempo"). Se poi Dario Fo recalcitra e vuole continuare come prima , battendosi fastidiosamente con gli strumenti della sua arte per la liberazione di Sofri, Pietrostefani e Bompressi, deve stare attento a non riportare la disputa ai "furori di trent'anni fa", perché le epoche cambiano, e l'atmosfera di quei tempi è ormai morta e sepolta (Francesco Merlo, sulla "Stampa"). Insomma, se vuol firmare una petizione passi pure (è un Nobel), ma scrivere sul processo Sofri un'altra commedia lucida e provocatoria come *Morte accidentale di un anarchico* sarebbe un gesto sconsiderato."

[2]Fo, 1997c, [I]

La tournée de *Il diavolo con le zinne* è appena cominciata. Alla prima tappa di Livorno Fo è presente, da lì andrà poi alle carceri di Pisa per un incontro con Sofri, Bompressi e Pietrostefani. Già a Livorno, tra bar, albergo, teatro, passeggiate, tra appunti e quotidiani, continua la sua lettura sul caso, che aveva interrotto per la realizzazione della commedia. Dopo la pausa di Livorno, a Milano Fo dovrà far fronte agli impegni per la organizzazione della sua settimana Nobel a Stoccolma per cui dovrà scrivere un comunicato di "accettazione" del premio e un discorso "lettura" per l'Accademia di Svezia da inviare anticipatamente perché possano tradurlo e distribuirlo tra i partecipanti alla serata.

Intanto, inviti dalle ambasciate e da gruppi culturali si accavallano a reti televisive estere, come la BBC che, con tutto il bagaglio necessario, trasformano la casa in uno studio televisivo. Fra tutto questo, Fo riesce, anche di notte, a trovare il tempo per sviluppare la sua inchiesta. La notizia di questo suo impegno è ormai diffusa, arrivano libri, testimonianze, giornali, riviste, che informano sull'argomento da diversi punti di vista; anche lettere anonime e firmate che criticano la sua scelta, alcuni lo mettono in guardia dall'intraprendere questo lavoro e altre che lo ringraziano, solidali. Fo comincia a telefonare ad amici e personalità che possono aiutarlo a "rintracciare fatti nuovi e nuove storie": Carlo Ginzburg, autore di un'interessante studio sulla vicenda e l'avvocato che cura il caso: Alessandro Gamberini[3].

Sfilano in casa ogni giorno, soprattutto di sera, a ritorno dal lavoro, persone che hanno vissuto quei difficili anni di tensione politica e che oggi condividono la proposta di revisione del processo, per Sofri, Bompressi e Pietrostefani. Lo svolgimento dei processi subiti dai tre imputati appare anomalo e contraddittorio già alle loro indagini e inchieste.

Dario ascolta i loro racconti, loro ascoltano il suo punto di vista. Ognuno porta con sé documenti importanti: i grossi volumi del contraddittorio in tribunale

[3] Ginzburg, 1991, [I].

tra giudici, avvocati, testimoni e soprattutto col il grande accusatore; fotografie; pubblicazioni di testimonianze e di approfondimenti su alcuni punti oscuri della vicenda, come i rapporti della polizia. Tutto ciò che sembra lampante per i giudici, si trasforma in un mistero. Tra tutto il materiale raccolto, il dibattimento processuale sembra particolarmente ricco di contraddizioni, con domande e risposte che non collimano, procedimenti di cui nessuno dei presenti al dibattimento ne rileva l'arbitrarietà. Si apre una vera e propria inchiesta: cartine stradali, mappe della città, orari dei treni dell'epoca grazie alla collaborazione di un esponente del Cral ferrovie, si studiano dinamiche d'azione misurate al millimetro, quotidiani dell'epoca e quelli attuali che, grazie all'eco sollevata da Fo, tornano a trattare dell'argomento:

> Quando noi realizziamo i nostri lavori c'è molto ascolto, c'è una presenza e molte volte riusciamo a sollecitare in altri la possibilità di reagire e di scrivere, di manifestare, di fare film, di entrare a parlarne, a trattarne. In questi ultimi tempi, alcuni argomenti che io ho preso in mano sono stati dibattuti non soltanto dai giornali ma anche dalla televisione, e questo significa aver raggiunto una certa credibilità verso un pubblico e perfino una credibilità verso coloro che sono in opposizione, che non sono daccordo con te ma sono costretti a parlarne. Il silenzio è la cosa peggiore che ci possa essere in una Nazione. Il silenzio delle coscienze, si diceva, è la tomba della civiltà e della cultura, ma c'è un altro silenzio che è dannoso, quello delle idee[4].

Non si finisce mai di raccogliere materiale, né di ascoltare persone, che spesso tornano per dare nuove notizie, in seguito soprattutto alle loro ricerche e agli accurati sopralluoghi. Loro stessi al contempo raccolgono nuovi stimoli da Fo che scruta la situazione da ogni angolo prendendo in considerazione anche il più minimo particolare: "Mi viene dal fatto di fare teatro - dice - E' il mio mestiere, quando progetto una commedia bisogna articolarla in ogni suo incastro senza sbavature, altrimenti l'impianto non regge".

Fo viene a colloquio persino con un giudice popolare, ed è spesso in contatto con Gianni Sofri, fratello di Adriano. Dalla rassegna stampa sul caso, Fo mette in testa a tutti gli interventi, la dichiarazione firmata "i colleghi del commissario

[4]Fo, 1997, c, [I].

Calabresi" apparsa sulle pagine de "il manifesto": "L'omicidio Calabresi è stata una brutale esecuzione ma vogliamo che in galera ci siano i veri colpevoli. Poiché da parte di molti, anche autorevoli, ci sono forti dubbi che i veri colpevoli siano Sofri, Bompressi e Pietrostefani, nessuno dovrebbe opporsi a una revisione del processo". A questa richiesta di trasparenza, Fo, citando Sciascia, commenta: "Il ragionare per farsi largo nella vita forse non è essenziale, certamente senza di esso non vi può essere giustizia". Elenchiamo insieme la lunghissima sequenza giudiziaria dei numerosi processi che Fo definisce "parodia di un processo", osservando come evidentemente "tutti devono essere convinti della serietà perché è la quantità che conta e non la qualità".

Schediamo tutte le notizie raccolte da ogni colloquio a cui si aggiungono le sue osservazioni. Con fotocopie e ingrandimenti, si studiano mappe e carte stradali. Fo le riproduce e le attraversa a seconda delle differenti versioni di Marino e dei testimoni oculari. Dario Fo, sul suo grande leggio di legno, comincia a disegnare come per fumetti, l'intera vicenda a cui aggiunge, sempre con i suoi pennarelli, la cronologia schematica degli eventi appuntando ogni volta dubbi e domande da risolvere nel corso delle letture o al prossimo colloquio serale.

Questo tipo di lavoro non è nuovo a Fo a cominciare dalle sue *messe da campo* con cui ha composto gran parte dei suoi lavori del periodo "rivoluzionario", come spesso racconta Franca[5]. Inoltre l'argomento di questo processo si lega a

[5]Franca Rame, in R.P., Ferrara,. 12 ottobre, 1996: "Lotta continua ad un certo punto ci interpella per fare una grande manifestazione il 25 aprile intorno Pavia e allora noi avevamo il tempo e siamo andati a intervistare partigiani, tanti con cui loro ci hanno messo in contatto. Abbiamo raccolto pezzi di testimonianmze su cui Dario scriveva, tra quersti c'era Mamma Togni che era questa vecchietta celebre perché lei andava a interrompere i comizi dei fascisti anche perché diceva: "io sono vecchia medaglia d'oro della resistenza" - il marito e il figlio uccisi dalla guerra - per cui chi vuoi che mi prenda, non mi tocca nessuno!" A un certo punto l'hanno arrestata, quello che si racconta è tutto vero. La cosa straordinaria è stato il giorno che abbiamo fatto lo spettacolo, eravamo in un posto stermiato, enorme, all'aperto, e seduti c'era tutto un mare di gente, di mezza età, giovani e giovanissimi, gli anziani, i partigiani, stavano tutti nel bar, poi quando è iniziato lo spettacolo via via son venuti fuori. Quella è una zona, l'Oltrepopavese, che ha avuto grossissime lotte partigiane! Abbiamo fatto tutto il pezzo, piangevano! Poi, alla Mamma Togni, lei era in platea, una donnina piccola ma grassa, per problemi alle gambe, con il bastone e quella sua storia io la raccontavo, anzi, la leggevo, perché non c'era stato tempo, neanche per Dario di studiare, tanto per cambiare, e alla fine un applauso che non ti pposso dire, indirizzato a lei e tutti a

quello già trattato dallo stesso Fo sul caso Pinelli da cui è nata la commedia *Morte accidentale di un anarchico*[6] nel 1970-71 anche questa composta sui dati di un'inchiesta come Fo racconta all'intervista televisiva della BBC:

> La commedia *Morte accidentale di un anarchico* l'abbiamo realizzata qualche mese dopo la morte di questo anarchico che era letteralmente volato dalla finestra. In conseguenza a una strage avvenuta a Milano per cui avevano incolpato Valpreda, anch'egli anarchico, per cui avevano in un certo qual modo, incolpato tutta l'anarchia di questa strage. Pinelli, l'anarchico gettato dalla finestra, si trovava ad essere interrogato in questura a Milano, ad un certo punto, durante l'interrogatorio è volato dalla finestra, e ci sono state molte versioni da parte dei polizziotti i quali sono arrivati a dire che prima si era gettato da solo, poi, non stava in piedi questa bugia, allora hanno detto addirittura che aveva avuto un malore, era alla finestra e si era lasciato andare e andando era rotolato; e siccome i giudici facevanmo notare che se qualcuno non lo aiutava un pochettino a uscire dalla finestra non sarebbe mai uscito, ecco che anche questa forma è caduta, poi alla fine hanno addirittura inventato che ha avuto un "malore attivo" che è una malattia che non esiste e che significa che se uno sta male, invece che essere passivo e cadere se sta male, no, è attivo, e allora salta come una molla ed è saltato fuori dalla finestra. Ora questo è il grottesco delle situazioni che ha permesso a noi di realizzare una specie di contrappunto a questa situazione in forma grottesca e abbiamo dimostrato al pubblico, oltre le responsabilità di questa strage, di questo ammazzamento, della persecuzione degli anarchici, e tutte le stragi che sono venute avanti perché l'Italia ha avuto decine di stragi una dietro l'altra. Ora quello che stiamo facendo adesso a cui accennavo prima, è proprio la continuazione di questo discorso degli atti criminali, ingiusti, infami che il potere organizza e ogni intellettuale deve avere il dovere di informare, anche in forma grottesca, con tutti i mezzi, il pubblico, per renderlo edotto di quello che succede nella storia del suo Paese.

Continuiamo la lettura delle sentenze, interi fascicoli di dibattimento e appuntiamo i personaggi di questa lunga storia, la cronologia degli eventi e ad ogni passo, per ogni dubbio non risolto, un punto di domanda apre l'attenzione a nuove piste d'indagine. Marino continua a smentirsi su tutto, persino una "dinamite" che

---

gridare Mamma Togni Mamma Togni! L'abbiamo invitata a salire sul palcoscenico e ha fatto un intervento da far tremare i polsi: "Addormentati! ci avete portato i fascisti al governo!". Così abbiamo composto anche la Rissula delle valli di Comacchio: da letture, storie, testimonanze e processi. Andavamo ad assistere anche a processi politici. Delle volte la polizia mi ha aiutato, ad esempio al processo delle novanta donne che avevano fatto la spesa proletaria, episodio da cui abbiamo tratto: *Non si paga, non si paga*. Dopo questo processo alle donne, c'era il processo a Ognibene, uno di Reggio Emilia che io conoscevo come FGCI perchè eravamo stati a recitare a Reggio Emilia due o tre anni prima nel palazzetto dello sport e lui faceva parte del servizio d'ordine. Al processo di Ognibene e chiaramente con le 90 donne proletarie arrestate, c'era tutta la sinistra, come finito questo processo sono andati via tutti. Ognibene lo hanno fatto entrare in aula dietro la gabbia per le televisioni e fotografi e poi hanno sospeso il processo. In questo processo, dopo quello delle donne tutti i compagni che erano lì alzarono il braccio con il pugno, io ho fatto per alzare il braccio, dietro avevo due ragazzi in borghese che non potevo pensare fossero poliziotti, come ho fatto per alzare il braccio mi sono sentita sfiorare qua e bisbigliare nell'orecchio: "stia ferma signora Rame!", e ho capito che mi davano l'avvvisata di non fare niente che erano lì per portarmi via." Per le *messe da campo*, cfr. Pizza, '96, p. 63.

[6]Fo, 1972b, [I].

avrebbe usato nell'ambito delle "esercitazioni" di quello che definisce "gruppo illegale", si trasforma poco dopo in "bombole spry" e allora Fo appunta:

- Quanti e quali sono gli altri furti?

- Elencare le menzogne e i puffi del racconto

- Ha denunciato anche innocenti:

Buffo è stato ritenuto innocente! Il giudice non riesce a incriminare Buffo e deve liberarlo. Allora, se ha mentito tanto su Buffo, che, sempre stando a ciò che dice Marino, è uno degli artefici, degli organizzatori. Buffo è, secondo Marino, quello che tiene le pistole, che fornisce le pistole per gli allenamenti, è lui che indica e di fatto organizza delle rapine, cioè le segnala e ne è il basista organizzatore, è armiere sicuramente. Come mai dopo una cosa di quesrto genere l'hanno ritenuto non colpevole? Allora vuol dire che questo Marino ha raccontato un sacco di balle!

- Elencare risultato dei processi delle rapine

- Riesaminare tutte le menzogne sulla storia di Luigi, il "basista" misterioso.

Così anche la fuga in metropolitana raccontata da Marino, dopo l'omicidio. Il fortuito ingresso in metropolitana apre nuovi questi: "Allora avrà anche dovuto comprare il biglietto, poiché non era prevista quella via di fuga; inoltre dal luogo in cui lascia l'auto non si vede il cartello della metropolitana; si era informato precedentemente su quali mezzi pubblici avrebbe potuto usare per la fuga?" L'incongruenza è tanta che l'avvocato Di Noia gli dice: "Nel piano operativo lo doveva chiedere a un vigile quale era il mezzo pubblico!".

Con l'elenco delle sentenze Fo chiede e si informa sulla legittimità di quei procedimenti come i continui interventi del giudice a giustificare le risposte del reo confesso sorvolando su plateali errori e contraddizioni di quello: "Il Presidente cerca di imboccare Marino ripetendogli: - Lei è riuscito a prendere il treno al volo, vero? - Ma Marino non capisce". E poi l'esistenza di una legittima "sentenza suicida" che, passando sul volere di giudici popolari e togati, capovolge il risultato del verdetto:

E io che credevo che questo termine fosse una battuta di gergo inventata da qualche avvocato buontempone o da qualche giornalista di spirito. - si indigna Fo - E invece No! Si tratta di un termine tecnico. La sentenza "suicida" viene addirittura studiata in giurisprudenza, si presentano tesi di laurea su questa tecnica a trappola dove si analizza tutto il meccanismo[7].

[7] Fo, 1998b, [I], p.79.

14

IL PRESIDENTE CERCA DI IMBOCCARE MARINO RIPETENDOGLI



"LEI E' RIUSCITO A PRENDERE IL TRENO AL VOLO VERO?



MA MARINO NON CAPISCE.

CAPITOLO DEGLI ERRORI E SFONDONI - (1) -

MARINO - PARLA DELL'ORGANIZZAZIONE ILLEGALE DI LOTTA CONTINUA.

- FURTI - RAPINE - AGGRESSIONI - CRIMINI - SPEDIZIONI PUNITIVE

- LA GRANDE PARTE DELLE IMPRESE RACCONTATE E' INVERIFICABILE

PERCHE' - 1 SAREBBERO STATE PENSATE MA NON REALIZZATE.
2 ORGANIZZATE MA FALLITE PRIMA DI INIZIARLE O DURANTE. IN MODO CATASTROFICO CLOWNESCO

1° ESEMPIO : FURTO GRANDE QUADRO FIAMMINGO DEL 500 ALLA GALLERIA ROMANA ACCADEMIA S. LUCA
ENTRANO IN GALLERIA S'ACCORGONO CHE IL QUADRO NON PUO' PASSARE PER LA PORTA .. SI DOVREBBE SMONTARE LA GROSSA CORNICE.

MARINO SOLLEVA IL QUADRO DAL MURO
SCORGE STRANO AGGEGGIO SUL RETRO DEL QUA
SOSPETTA SI TRATTI DI CONGEGNO D'ALLARME.
FUGGONO!

Allora Fo per la sua inchiesta, non contento degli esigui interventi degli avvocati in dibattimento che non rilevano abbastanza quelle "menzogne", comincia a provarle lui in prima persona e, in un giro di telefonate, finisce per farsi raccontare la reale dinamica delle varie rapine all'Accademia di S.Lucia e al Cinema Adriano a Roma, dai diretti interessati, ed è forte la discordanza di quei racconti con le versioni "scriteriate" date da Marino in dibattimento e allora: "Il Marino si preoccupa di dare l'idea d'un gruppo di fuoco agguerrito ed efficiente ma non ci riesce mai, ne esce solo un gruppo di pellegrini incapaci e sprovveduti"[8]. Gli appunti e le riflessioni vengono schematizzate:

"Capitolo degli errori e sfondoni":
- Marino parla dell'organizzazione illegale di Lotta continua:
- Furti - Rapine - Aggressioni - Crimini - Spedizioni punitive
- La gran parte delle imprese raccontate è inverificabile

Perché - 1 sarebbero state pensate ma non realizzate.
2 organizzate ma fallite prima di iniziarle o durante in modo catasfrofico, clownesco

e continua con gli esempi delle rapine, delle esercitazioni con le armi elencando tutta la serie di contraddizioni ora scritte, ora disegnate nella loro dinamica. E Fo commenta: "Allora il P.M. decide di considerare in prescrizione le rapine solo dopo il processo, usandole, durante il dibattimento in aula, per creare il clima di 'organizzazione criminale' intorno a Lotta continua".

A mano a mano che leggiamo il dibattimento, sul suo grande leggio di legno e sui suoi grandi fogli bianchi, Dario appunta i dubbi, e le domande crescono. Andando avanti ci si accorge che la trama della vicenda si alimenta di incongruità assunte a verità e allora leggendo quelle pagine, che all'inizio proprio per questi paradossi suscitavano il sorriso, cercando una spiegazione nelle pagine successive, si sprofonda sempre più in un paradosso che dalla risata porta all'angoscia, alla

[8] Manoscritti di Fo su - *Racconto di Marino* - foglio 3 di 6, Milano, novembre, 1998.

paura di una trama che va al di là di un processo che così com'è condotto appare discutibile. Fo continua con le sue acute osservazioni considerando la testimonianza di Marino un copione da analizzare:

> Giocando a incastro, le dichiarazioni di Marino sembrano tasselli di storie diverse messi insieme a elaborare la sua versione dell'omicidio Calabresi. Infatti, guardando alle dinamiche delle varie rapine, le numerose testimonianze, incastrando diversi tasselli di questi episodi, si può arrivare all'elaborazione un po' disordinata di Marino. E non è credibile che abbia lavorato da solo a questo mosaico.

Nella lettura del dibattimento, Fo rileva di continuo il linguaggio del "chiamante", come viene detto Marino, che passa da espressioni sgrammaticate e approssimative, ad espressioni giuridiche corrette come di chi ha una sicura conoscenza di prassi giudiziarie:

> In alcuni passaggi, Marino parla con lo stesso lessico del giudice, proprio lui che invece per il resto ha un modo di parlare sgrammaticato, cialtrone. Io, come uomo di teatro, sceneggiatore, ho esperienza di dialoghi. Quando un personaggio parla, lo devi riconoscere dalle prime battute, non c'è bisogno di vedere chi è. Quello di Marino è un linguaggio doppio, sormontabile. Se io potessi ascoltare voce e timbri, ti farei notare il tono che è diverso. Ascoltando una registrazione, ti direi: questo è un personaggio, questo è un altro, molto più che non leggendo. Si nota dalle pause del discorso. Infatti è inevitabile la differenza tra le pause su cui sta ragionando su ciò che è avvenuto o ciò che sta inventando, e quelle dovute al dover ricordare ciò che forse gli han detto di dire e lui lì va spedito con termini che non sono suoi.

Un'altra osservazione sul linguaggio del dibattimento è la ricorrenza, nelle risposte di Marino di espressioni come: - non era mio compito; non mi fu detto; non ero tenuto a saperlo; non l'avevo chiesto; non l'ho mai saputo; probabile; forse; non si sa - fino al clamoroso: "speriamo che esca Calabresi" che Fo traduce: "Se non fosse uscito o se fosse uscito prima, peggio per lui. Non lo avremmo ammazzato". "Sarebbe interessante - suggerisce Fo - uno studio sul linguaggio di questo personaggio, partendo proprio dal censimento di quelle espressioni ripetute a tormentone". Allora il mistero non sembra più essere quel processo, e questa sensazione di impotenza cresce così come la rabbia per i tanti anni trascorsi e quelli che ancora corrono senza che nessuno e niente riesca a spiegare e ad aprire quell'infinito gioco di scatole cinesi. E allora "c'è bisogno di chiarezza, di pulizia, di serietà". Ecco quello a cui lavora Fo:

Ecco, per quanto ci riguarda, io e Franca abbiamo capito che la nostra energia dobbiamo proiettarla proprio lì, nell'informare criticamente i giovani, riempir loro i vuoti della conoscenza che in certi casi si rivelano essere delle voragini[9].

Passeggiando, incontrando gente, parlando a telefono, ai suoi amici o anche nelle interviste, Fo comincia a raccontare questa storia ricostruendola secondo le dichiarazioni del super accusatore: Leonardo Marino; secondo i rapporti della polizia; secondo le dichiarazioni dei testimoni oculari; secondo le dichiarazioni della difesa.

Quando Fo si trova a raccontare, o meglio a drammatizzare le notizie assunte, a casa sul divano con persone molto addentro ai fatti e quando invece l'interlocutore è estraneo alla cosa, il suo registro di comunicazione per forza di cose cambia preoccupandosi nel secondo caso di essere più preciso nella esposizione dei fatti, mentre nel primo caso scende su un terreno più proprio ossia di teatro e allora i personaggi in questione e le situazioni, si richiamano tradizione del teatro come ad esempio in Molière o anche in Shakespeare.

Fo si ferma su momenti che trasforma teatralmente rileggendoli con l'ausilio del suo corpo, della sua lingua-corpo tra grammelot e antimimo. Uno degli esempi ricorrenti è il supposto incontro-dialogo tra Sofri e Marino nella gremita piazza di Pisa del 13 maggio '72: "Marino - appunta Fo - in una prima versione dice: "il dialogo durò 10 minuti". Poi, in una successiva, versione riduce il dialogo a tre minuti. In quei pochi minuti il Sofri lo informava [...] (e qui Fo elenca tutti i passaggi di quel dialogo e commenta) Il dialogo, se eseguito a ritmo sostenuto dura da 15 a 20 minuti. Eseguito in pochi minuti, diventa uno scioglilingua a ritmi da clown" e lo dimostra in una godibile esibizione in grammelot. Fo racconta per schiarirsi le idee e per rendere più fluido il discorso. Le notizie sono tante e bisogna riordinarle e così i disegni si colorano, mettendo in rilievo i particolari. Fo racconta agli altri ed è molto attento a cercare una chiara sintesi che sciolga i passaggi

[9]Così Fo nella sua lettura del 7 dicembre all'Accademia di Svezia, in Fo, 1997d.

ancora troppo articolati o forse troppo ricchi di notizie ancora da sfrondare. E così da una persona all'altra, Fo sonda il suo piano d'ascolto e individua i passaggi da drammatizzare e quelli da dare a mo' di scheda informativa.

Nei suoi colloqui, a mano a mano che si va realizzando l'idea della rappresentazione, Fo si incontra con suoi amici artisti come Lele Luzzati, con cui scambiare idee per il suo progetto di realizzazione; con editori a cui proporre una grafica tridimensionale portando così a livello parossistico il paradosso di quelle situazioni trasformate in un grottesco gioco di cartone con personaggi che scompaiono, con auto che cambiano colore, con ambienti di case che si stringono e si allargano e tutte le altre situazioni raccontate da Marino, che non trovano alcun riscontro con la realtà. A questi interlocutori, così come all'editore, Fo, prima di ogni cosa, espone le ragioni di quell'impegno e racconta loro la situazione appassionando con questa in modo che il suo interlocutore sia non un esecutore passivo ma un collaboratore cosciente.

18 novembre 1997

E' una storia incredibile. A parte che questo (Marino) fa casini di volta in volta, prima dice che va di qua, poi gli fanno notare che la macchina l'hanno trovata lì e allora dicono che è perché era rivoltata la cosa (cartina). Qui sarebbe bello avere la pianta che si volta e si mette a posto sbagliata e diritta. Allora fa questo giro, arriva qui, escono soltanto, dice lui, lui con un giornale che si porta appresso, l'altro che se ne va e lui non saprà mai con che mezzo ha raggiunto la stazione, non gli ha chiesto con che mezzo va, se prende il tram, se va in taxi, pericolosissimo il taxi, rischi di farti conoscere. Ad ogni modo lui va. Va in metropolitana da qui scende, fa questo pezzo qui, si fa fino laggiù dove c'è Loreto, cambia metropolitana, scende, ne prende un'altra e va alla stazione. Dopo mezz'ora arriva alla stazione dove c'è già il killer, Bompressi, che lo sta aspettando, secondo il suo discorso eh! Che cosa aspettano? Aspettano il basista che venga a ritirare le tre pistole, due del Killer e una dell'autista. Ma il basista non arriva, aspettano, aspettano, aspettano, poi il killer gli dice: "Senti, io rimango qui a Milano, verrò appresso, tu con la tua pistola vai pure a prendere il treno". A questo punto c'è il giudice che dice: "Ma lei è andato a prendere il treno al volo! L'ha preso correndo il treno!" e questo dice: "No, l'ho preso normale, sono salito a prendere il treno" "E a che ora l'ha preso?" "Alle dieci, alle dieci meno un quarto" arrangia tutto. "Ma 10 e 9,45 non è proprio la stessa cosa perché un quarto d'ora prima o dopo e il teno è già partito" Se lui ha sparato alle 9,15, poi è andato alla sotterranea, poi ha dovuto prendere il biglietto, poi è sceso. Poi la sotterranea non è lì che oplà la prende subito, deve avere una bella fortuna per prenderla al volo, magari aspetta qualche minuto, poi la prende e c'è un percorso che supera i 25 minuti per arrivare là, scende, deve attraversare, deve risalire e deve ritrovarsi là. E non sempre trovi la metropolitana già pronta, aspetta altri cinque minuti. (come fosse un avvocato presente al dibattimento) "Sono passati forse più di 30 minuti forse 40 minuti dal tempo in cui lei è partito in quel punto. Poi lei mi dice che avete aspettato ancora perché quello non c'era. Almeno dieci minuti avete aspettato. Allora quando va a prendere il treno, il treno è già partito da otto minuti." Ci sono delle cose importantissime per smantellare un legale e queste non sono mai state rivelate neanche gli avvocati, perché non sono abituati a calcolare i tempi. Questa è una condizione invece legata all'attore che recita le situazioni e si deve sempre

immaginare il tempo reale e il tempo artificiale. Io devo dare l'impressione che è passata un'ora e sono passati dieci minuti ma devo azionare qualcosa in questi minuti, devono essere accadute delle cose. Ad ogni modo, capisci com'è divertente la sequenza da raccontare! Certo è affascinante pensare a pupazzetti. Quando lui torna a Torino, l'amica di casa, quando lui entra con il giornale della sera su cui è scritto della morte di Calabresi, questa gli viene incontro e gli dice, Buffo si chiama, com'è andata, e come sta l'altro, lei sa già tutto. Lui rimane perplesso non dice niente. Questo è il suo racconto. Nota bene che per tutte queste cose lei è stata completamente scolpata, eppure lui fa credere che lei sia una dell'organizzazione, alla fine l'hanno condannata a una pena breve soltanto per falsa testimonianza perché, avendo creduto solo alla versione di Marino, tutto quello che non collimava con quella versione, era falso. Tanto è vero che su questa chiave hanno eliminato la bellezza di otto testimoni e poliziotti inattendibili. Perfino quelli della scientifica sono inattendibili perché hanno fatto delle rivelazioni che non stanno in paro con quelle di Marino.

Adesso lo metto tutto giù per disegni, lo racconto tutto in disegni. Per teatro avrò delle indicazioni, leggo, ho la preoccupazione di fare delle copie e proiettarle, avere pupazzi che si muovono velocemente, fotografie, sagome come quelle del tiro a segno che passano che scorrono: ad un certo punto ce n'è una e pam! che viene buttata via perché non serve, e l'altro no pam! via, entra una esce l'altra. Lui dice: - le armi le andavamo a nascondere, a sistemare dentro una stanza che era il nostro deposito al primo piano in fondo a un lungo corridoio dove alla destra c'era una casa dove stavano le puttane. - A parte che il luogo così come lo descrive lui in realtà non esiste, ma l'idea di portare le pistole in un luogo dove girano le puttane, e loro che entrano e vengono fuori e il loro alibi sulle puttane, è già grottesco.

Allora, anche per la scena, Fo pensa a uno spettacolo che comunichi soprattutto la forza della comicità grottesca degli eventi reali esposti, attraverso una lettura che si pone il problema di capire i come e i perché, il più delle volte omessi. L'idea è quella di riferire paradossi e contraddizioni che provochino la risata e accendano l'indignazione perché, ripete Fo: "E' tutto vero!"

Intanto a Milano, si moltiplicano le iniziative promosse dal movimento *Liberi liberi*, in favore della revisione del processo. Anche Fo partecipa a Piazza Fontana dove, come già in molte città, è esposto un facsimile della cella che ospita i detenuti. Fo, colbacco e montone, a stento vi entra.

Osservando il processo di ricerca e scrittura di questo nuovo progetto che va delineandosi, è rilevabile una interessante differenza che emerge con i lavori teatrali di Fo precedentemente trattati, (*La Bibbia dei villani* e *Il diavolo con le zinne*). Con il lavoro sulla Bibbia, e quello per la commedia sul diavolo, Fo ha operato una metodologia di scrittura che abbiamo individuato come "scrittura a rovescio" dove con un nuovo elemento si ritorna sull'andamento della storia riscrivendola "partendo da destra a sinistra". Qui invece, il procedimento è esattamente

l'opposto. Trattandosi di un'inchiesta, la costruzione della struttura drammaturgica, segue un andamento lineare senza ritorni "a rovescio". Fo dà un esempio di tale metodo di scrittura riferendosi al suo lavoro per l'altra inchiesta: *Morte accidentale di un anarchico*:

> Esiste anche l'andare da 'sinistra a destra costante': hai scritto tutto, poi ad un certo momento ti accorgi dell'importanza di un personaggio e ce lo aggiungi partendo insieme, cioè rifai la strada soltanto in una direzione. [...] Un esempio: in *Morte accidentale di un anarchico* [...] ho cominciato a raccogliere documenti su tutto quello che arrivava dalla macchina delle informazioni cronologica. Così come i fatti erano venuti di giorno in giorno a maturarsi, a svolgersi, a muoversi. [...] Questa macchina era talmente potente, forte nel suo paradosso, nella sua possibilità di conflitto in ogni battuta, in ogni situazione, che mi era permesso di cadere in piedi senza ripensamenti, senza tragedie[10].

Come per il suo lavoro su *La Bibbia dei villani*, anche qui, per la rappresentazione, Fo non ama legarsi ai suoi fogli e allora, con i disegni si aiuta a memorizzare meglio i passaggi della storia per poi raccontarli ancora una volta con il corpo.

Fo comincia a disegnare anche luoghi e percorsi con prospettive dai diversi punti di vista trattati. Divide il fascicolo di grandi fogli, per capitoli. Tutto questo lavoro di testo e disegni viene pubblicato da Einaudi qualche giorno dopo il debutto teatrale[11]. Anche il libro è diviso per capitoli seppure in ordine diverso rispetto alla rappresentazione e proprio in previsione di ciò, in una nota introduttiva si legge: "Il testo che qui proponiamo è la prima stesura dello spettacolo che stiamo mettendo in scena. Come sempre, serata dopo serata, il testo subirà quegli inevitabili cambiamenti che l'occasione, il teatro, il pubblico o gli eventi ci potranno suggerire".

Ogni giorno, parlando con Franca che è in tournée, Dario discute di quanto va componendo e delle nuove notizie raccolte. Raggiunta Franca, Dario presenta il progetto all'Università di Palermo in novembre, di fronte a una platea di giovani.

---

[10]Fo in "Lezioni di drammaturgia", 1986, Teatro Ateneo, documento audiovisivo C.T.A.
[11] Fo, 1998b, [I].

Al Teatro Puccini di Firenze il 16 gennaio 1998, Dario Fo e Franca Rame presentano una prima lettura del nuovo spettacolo mentre è ancora in corso la tournée della commedia de *Il diavolo con le zinne*. Il titolo non è ancora fissato e da una scelta tra *Marino è libero* e *Marino è innocente*, alla fine si adottano entrambi per un solo grido: *Marino libero, Marino è innocente!*[12]

Sul palcoscenico del Teatro Puccini, viene sistemato un grande disegno del luogo del delitto, via Cherubini a Milano, e uno schermo per la proiezione di tutti i disegni di Fo che accompagnano il suo racconto e che Franca, raccontando con Dario, fa sfilare. A testimoniare i grandi intrecci a catena dei crimini della storia d'Italia negli ultimi trent'anni, Fo introduce il delitto Calabresi e le ragioni di quel processo, collegandosi alle grandi stragi con bombe e alle "persecuzioni" degli anarchici prima, e di Lotta continua dopo. Fo illustra la sua idea scenica dello spettacolo a venire: "con tante sagome, una per ogni personaggio che comparirà, dai giudici ai testimoni agli investigatori. Io - dice Fo - seduto, farò il giudice, con il pupazzo di Marino sulle ginocchia a mo' di ventriloquo, a voce doppiata. Io e Franca ci scambieremo i ruoli, come nel teatro greco". L'allegoria di un giudice puparo è chiara.

2. La rappresentazione dell'inchiesta[13]

Nelle rappresentazioni successive, la scena diventa più ricca: sul fondo è sistemato un telo per le proiezioni; sulla sinistra la gigantografia del disegno relativo al luogo del furto dell'auto: Viale di Porta Vercellina; sulla destra la gigantografia del disegno relativo al luogo del delitto: via Cherubini, il leggio per Franca che gestisce anche i disegni da proiettare e riferisce dati in progressione a introduzione o a conclusione del racconto espositivo di Dario e un enorme blocco di fogli bianchi presso il leggio dove gli altri attori (Pirovano e De Giovanni)

[12]Sempre del mese di gennaio è la prova aperta all'Auditorium S. Chiara di Trento.
[13]Prima Nazionale a Busto Arsizio, Teatro Sociale, 6 marzo, 1998

segnano "le 120 balle di Marino" e che viene avanti quando Fo lo usa per disegni dimostrativi. Tutti gli elementi della scena raccontano.

> L'attore ha offerto all'affollatissima platea del Nazionale un raro saggio di lucidità e acutezza, una forte dimostrazione di ciò che può essere il teatro quando esce dal teatro e usa i suoi strumenti per azzannare la realtà. Viene anzi da dire che Fo, in questa sua ricognizione negli anfratti della cronaca, si è dimostrato quasi più pungente e puntuale di quanto a volte non gli accada scrivendo testi di pura invenzione. [...] Nelle quasi tre ore di durata di *Marino libero, Marino è innocente!* [...] Difficile dire se abbia rinunciato all'elaborazione spettacolare a favore della nuda attualità, o se a tal punto abbia saputo esaltare l'attualità da farne di per sé uno spettacolo. Certo è che ha dato vita, come poche altre volte, a un intensissimo rito civile e quasi laicamente sacrale, il rito brechtiano di una collettività che si interroga si se stessa e le proprie tragedie. C'è qualcosa di emozionante nell'immagine di un attore che depone idealmente gli orpelli del mestiere per ragionare faccia a faccia coi propri simili[14].

Il racconto dei fatti quindi, è diviso tra i due: Franca dal leggio in abito nero informa su fatti, ora tragici, ora grotteschi, lanciando la parola a Dario che apre in commenti e osservazioni supportato dai suggerimenti di Franca che aggiungono elementi per ulteriori riflessioni. I due attori, Fabrizio De Giovanni e Mario Pirovano, manovrano le sagome su rotelle di Sofri, Pietrostefani, Bompressi e Luigi. Fabrizio dà voce al pupazzo di Marino quando è animato da Dario sulle sue ginocchia. Quando il pupazzo è seduto sulla poltrona rossa portata in scena, è Mario, nascosto dietro la poltrona, ad animarlo.

Dario, cammina lungo tutto il palcoscenico e, con un'asta, guida la lettura dei suoi disegni. Al momento della dinamica dell'azione in via Cherubini, portata in avanti la gigantografia, Fo, con i suoi attori, svolge la dinamica dell'azione facendo percorrere il tragitto indicato da modellini che riproducono le auto in questione e che sono gestibili a vista del pubblico perché legati a lunghe bacchette con snodo. La narrazione di Fo è a sorpresa, cambia continuamente registro recitativo: dal parlato, all'arringa, al grammelot, alla mimica, al canto, lasciando sempre grande margine all'improvvisazione nei passaggi di battuta con Franca anche per i suggerimenti a vista. Insieme, quando capita, trasformano l'imprevisto o l'incidente tecnico, con una leggerezza e una naturalezza che contribuisce a creare un clima di

[14]Renato Palazzi, 1998, [V].

partecipazione emotiva. Quello che accade in scena, compresa l'ansia del racconto, i pennarelli alla mano per Dario e Franca, le riflessioni e i commenti proiettati sul pubblico, (che a volte interviene a suggerire un nome che sfugge, o anche è hiamato in causa a verificare la veridicità di un'affermazione), sembra ricreare l'ambiente del lavoro e l'atmosfera che circonda Dario e Franca quando insieme a lavoro nella casa-laboratorio, parlano e pensano ad alta voce.

La rappresentazione, data come "prova aperta" in due parti, è divisa in capitoli. Non manca mai, tanto più in una prova aperta, l'approccio al pubblico, con l'antiprologo, per assestare la scena, il personale tecnico, la platea che Dario vuole sempre molto prossima al palcoscenico, quando non è possibile che stia sul palco.

Il I capitolo ha funzione di prologo. Fo presenta le sagome dei tre imputati, del misterioso Luigi che ha un volto senza faccia, e del grande accusatore, tutti con il cartellino nominativo e le rotelle. Passa a presentare la situazione e le ragioni di quello spettacolo. Se *Morte accidentale di un anarchico* è costruito come commedia sul materiale dell'inchiesta, per questo nuovo progetto, lo spettacolo è l'inchiesta stessa.

Come nel prologo alla "prima stesura" pubblicata, Fo paragona "la banda di Marino" a *La banda dell'Ortica*:

> E' una spassosa canzone di Enzo Jannacci che inizia così, proprio nella prima strofa: - Faceva il palo nella banda dell'Ortica, faceva il palo perché l'era el sò mesté - e narra di una serie di disavventure clownesche che capitano a questa troupe di sciamannati durante una rapina a una banca. Ecco, la banda del Marino, così come lui stesso ce la presenta, è esattamente la copia sputata di quella dell'Ortica... anzi, molto più spassosa e scriteriata. Basca ascoltarlo quando in Tribunale fa la cronaca dei vari furti e rapine per convincere la Corte che Lotta Continua possedeva un gruppo di criminali d'alto rango[15].

Fo comincia a elencare alcune delle "menzogne" più clamorose accettate nei processi.

> Una scena da sganascio! Ma si sa, in Tribunale non si ride né s'applaude... E' proprio lì il guaio: normalmente in Tribunale non si usa né l'umorismo né l'ironia... che, a detta di Erasmo, sono il primo sintomo dell'intelligenza critica. [...] Il più esilarante pezzo di teatro comico di

[15]Fo, '98b, [I], p. 5.

questo processo sia la cantata a trio dei Carabinieri (un Maresciallo, un Capitano e un Colonnello) [...] La chiave comica, davvero geniale della situazione, consiste nell'uso del tormentone esasperato. Cioè Marino e i Carabinieri si incontrano per circa un mese tutti i giorni e ripetono di continuo le stesse frasi, stesse domande, risposte identiche fino all'ossessione[16].

Ogni capitolo è annunciato da Franca che ne mostra la copertina disegnata da Dario, in videoproiezione.

Nel II capitolo: "Il tempo delle stragi", Fo commenta il tragico iter della storia d'Italia fatto di bombe e assassinii impuniti, esposto da Franca, soprattutto perché: "abbiamo notato, nei giovani, una disinformazione impressionante riguardante il clima, le vicende politiche di quel tempo"[17]. Fo riprende e commenta anche la vicenda del volo di Pinelli a Milano e Salsedo negli Stati Uniti. Qui apre un lungo momento in cui *Mima il volo dell'anarchico*, dice la didascalia e con sarcastica ironia e la leggerezza dei suoi movimenti, Fo continua a parlare lungo il palco disegnando con il corpo:

Infatti è risaputo che gli anarchici, se vogliono, al contrario riescono, allargando le braccia, a svolazzare qua e là... hanno queste straordinarie doti planatorie. *(Mima il volo dell'anarchico)*. Prendono in particolar modo l'aria, riescono a sfruttare il vento, molte volte risalgono, fanno svolazzi straordinari... tant'è vero che si dice: "Vola come un anarchico!"[18].

Il gioco di mimo continua anche con il "raptus" imputato alla caduta di Pinelli. In chiusura capitolo entra in scena il pupazzo Marino animato da Fo. Con il suo pupazzo sulle gambe,

No, un momento, a 'sto punto è bene che io vi legga la dichiarazione della portiera così com'è stata riportata negli atti dell'inchiesta: la portiera ha detto: -il figlio più giovane... lo vedevo spesso in compagnia della madre, ma non so precisare se, successivamente, andò ad abitare l'appartamento al terzo piano lasciato libero dal fratello". E sentite adesso cosa trascrive il Giudice Istruttore nella sentenza di rinvio a giudizio. La teste Longeri riferiva al G.I.: - L'appartamento al terzo piano era stato occupato dal maggiore dei figli... questi, dopo qualche tempo, lasciò i locali dove andò ad abitare il figlio più giovane che poco dopo si sposò". Scrive proprio così, se volete vi mostro il testo originale. Ha trascritto il falso! Il giudice ha dichiarato il falso! Cioè ha ribaltato completamente la dichiarazione della donna! E il Presidente del Tribunale, naturalmente, non se n'è accorto. Ma che compagnia di distratti![19]

---

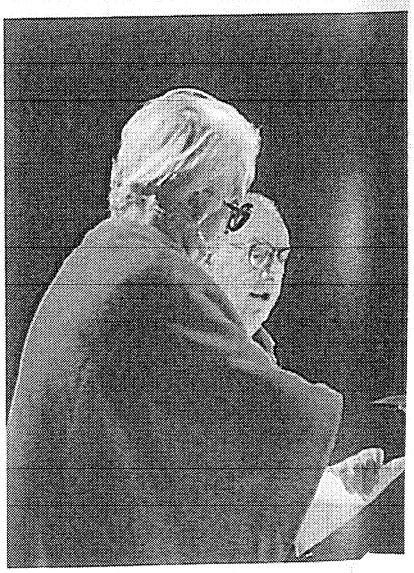
[16]Ivi, pp. 6-7.
[17]Ivi, p. 13.
[18]Ivi, p. 15.
[19]Fo, 1998b, [I], p. 55.



Nelle tre foto in basso, momenti dello spettacolo all'Auditorium S. Chiara di Trento nel gennaio 1998.







Nonostante tutto, Luigi sarà scagionato solo grazie a una foto scattata pochi giorni dopo l'omicidio, in cui compare Luigi e il fratello con una lunga barba a leggere il giornale. Il Luigi descritto da Marino non aveva la barba e la data del quotidiano, rilevata dopo ingrandimenti successivi, scagiona quest'ultimo Luigi, terzo della serie di imputati poi scagionati e non se ne cercheranno altri.

Lo spettacolo chiude su questo ennesimo paradosso.

La pubblicazione della prima stesura dopo le prime prove aperte è divisa in sette capitoli più il prologo e un'appendice delle 91 tavole. Ogni capitolo è introdotto da una tavola, sempre dipinta da Fo, a mo' di copertina su cui, sempre con i pennelli, scrive il titolo del capitolo:

Prologo
I Il tempo delle stragi
II Indagine della polizia
III Preparazione secondo Marino
IV Luigi! Cercate Luigi!
V Marino non ha interesse alcuno (Minale: "Ma chi glielo fa fare di autodenunciarsi, è incensurato! Riscia 11 anni a che scopo?")
VI Pentimento
VII Colpo di scena (l'incontro di Marino con P.M. Pomarici, dopo tre giorni arrestano gli imputati)
VIII Finale truffa (sulla sentenza suicida).

Lo spettacolo presentato in tv è un montaggio in cui prevale l'aspetto di documentario-cronaca e non di rappresentazione teatrale. Il montaggio evidenzia più punti di vista che però si accavallano in una sintesi d'immagine che nega allo spettatore la dinamicità teatrale della scena. I primi piani, cancellano il dialogo tra attore e scenografia. Questa, se pure molto essenziale, ha un ruolo molto importante che continuamente guida lo spettatore in parallelo dal corpo dell'attore alla rappresentazione grafica. Invece il montaggio usa più volte il materiale fotografico completamente fuori dalla scena, in sovrapposizione di immagine. Così mentre Dario Fo racconta, Franca Rame passa l'immagine proiettata sul fondo a volte intervenendo sul racconto. Nel montaggio televisivo, quella stessa immagine

viene proposta in primo piano sul monitor cancellando la scena[20]. La trasmissione è stata trasmessa in data successiva a quella programmata perché non coincidesse con la discussione e decisione dei giudici, proprio in quei giorni, sulla revisione del processo venendo meno, in questo caso alla libertà di espressione dell'artista, e al diritto all'informazione dei cittadini. Infatti Fo nello spettacolo, oltre a dichiarare "l'intenzione di sollecitare in modo positivo i giudici a intraprendere la revisione del processo", denuncia "l'appiattimento e la cancellazione della memoria storica per cui ritroviamo grandi lacune nei giovani in relazione agli ultimi trent'anni della nostra storia."

---

[20]Lo spettacolo, presentato come prova aperta, è stato registrato per Rai Due palcoscenico e Rai cinema fiction con la regia televisiva di Tullia Ferrero, programma di Felice Cappa e montaggio di Diego Angeli.

BIBLIOGRAFIA

I Dario Fo e il suo metodo di lavoro

AGRILLO, G.

1984 (a cura di) *Il Centro Teatro Ateneo. Tre anni di attività*, Università degli Studi di Roma, "La Sapienza".

ALBERT-LLORCA, M.

1991 *L'ordre des choses. Les récits d'origine des plantes et des animaux en Europe*, Paris.

ALLEGRI, E.

1981-1982 *Diario di lavoro* (manoscritto inedito).

ALLEGRI, L.

1988 *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza.

1990 (a cura di), *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza.

1993 *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza.

ALONGE, R-TESSARI, R.

1977 *Immagini del teatro contemporaneo*, Napoli, Guida.

ALTIERI BIAGI, M.L.

1980 *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.

ANGELINI, F.

1976 *Il Teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza.

1988 *Teatro e Spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza.

1997 *Il gran miscelatore*, in "L'Indice", dicembre n. 11.

ARTESE, E.

1977 *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici.

ARTIOLI, U.

1978 *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli.

ATTISANI, A.

1978 *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli.

ATTISANI

1980 (a cura di) *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Feltrinelli.

AUSTIN, J.L.

1987 *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti.

BALLERINI, L. E RISSO, G.

1978 *Dario Fo explains. An interview*, in "The Drama Review", vol. 22, n. 1(T/77), pp. 33-48 marzo.

BALSIMELLI, R. - NEGRI, L.

1982 *Guida al mimo e al clown*, Milano, Rizzoli.

BASSI, A.

1969 *Manichini e statue sceniche nel teatro medievale prima e dopo il 1000 (Prefazione alla mostra dell'Abbazia di Chiaravalle)*, Milano.

BÉDIER, J.

1893 *Les Fabliaux*, Paris (2e éd.).

BEHAN, T.

1998 *Dario Fo: Revolutionary Theatre*, London, Pluto.

BELLETTI, G.C.(a cura di)

1982 *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivrea, Herodote.

BERGSON, H.

1987 *Il riso*, Roma-Bari, Laterza.

BINNI, L.

1975 *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani.

1976 *Dario Fo. Ballate e canzoni*, Roma, Newton Compton.

1977 *Dario Fo*, Firenze, Il Castoro.

BISICCHIA, A.

1979 *Teatro a Milano,1968-1978*, Milano, Mursia.

BRECHT, B.

1976 *Diario di lavoro*, Torino, Einaudi, 2 volumi.

BRUNELLA, E.

1982 (a cura di) *Arte del Clown*, Roma, Gremese.

BRUSATI, C.

1977 *Dario Fo:politica, provocazione, arte*, Milano, I quaderni del sale.

CALVINO, I.

1988 *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.

CAPPA M., NEPOTI, R.

1982 *Dario Fo*, Roma, Gremese, (nuova ed. 1997).

CARANDINI, S.

1986 *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, in "Letteratura italiana. Teatro, Musica, Tradizione dei classici" (a cura di A. Asor Rosa) vol. VI, Torino, Einaudi.

CASTRI, M.

1973 *Per un teatro politico*, Einaudi, Torino.

CECCARELLI, F.

1988 *Sorriso e riso*, Torino, Einaudi.

CELATI, G.

1976 *Il corpo comico e lo spazio*, in "Il Verri", n°3.

CHESNAUX, J.

1977 *Il teatro politico di Dario Fo. La censura fallita*, Milano, Mazzotta.

CIBOTTO, G.A.

1979 *Interventi sul teatro italiano contemporaneo*, Treviso, Matteo Editore.

CIRESE, A.M.

1988 *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio.

COCCHIARA, G.,

1932 *Il linguaggio del gesto*, Torino, Bocca.

COEN, L.

1998 *Come una tragedia graca, gli Dei lo hanno premiato*, "La Repubblica", 3 agosto.

COQUELIN, A. E C.

1884 *L'art de dire le monologue*, Paris, Paul Ollendorff.

CRITCHLEY, M.

1979 *Il linguaggio del gesto*, Roma, Il Pensiero Scientifico.

DE JORIO, A.

1832 *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Stamperia Fibreno.

DE MARINIS, M.

1980 *Mimo e mimi*, La casa Usher, Firenze.

1987 *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Torino, Bompiani.

1997 *Drammaturgia dell'attore*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro.

DE MONTICELLI, R.

1979 *Quando il regista si chiama dialetto*, "Corriere della sera", 10 ottobre.

1988 *L'attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Temi e figure della scena italiana dal dopoguerra ad oggi*, (a cura di Bertani, O.), Milano, Garzanti.

DETIENNE, M.

1977 *I maestri di verità nella Grecia Arcaica*, Bari, Laterza.

DI NOLA, A.M.,

1974 *Riso e oscenità*, in *Antropologia religiosa*, Firenze, Vallecchi, pp. 15-90.

1986 *Vangeli apocrifi*, Parma, Guanda.

DONATI, O.

1998 *L'arte sulla sabbia. I quadri di Dario Fo*, "L'Unità", 4 luglio.

DORT, B.

1974 *Dario Fo: acteur épique*, "Travail Theatral", n. 15.

1986 *Dario Fo*, "Illustrazione Italiana", n.27, febbraio.

DUPRÉEL, E.

1929 *Le problème sociologique du rire*, in "Revue Philosophique", CVI, 2, p. 213-260.

1955 *La nature complexe du rire*, in "Revue de l'Université de Bruxelles", agosto-settembre, pp. 427-436.

EBSTEIN, J.E IVERNEL, P.(a cura di)

1983 *Le Théatre d'intervention depuis 1968*, Tome II, Lausanne, Suisse, l'Age d'Homme.

FERRONE, S.

1980 *Teatro dell'Italia unita*, Atti dei convegni: Firenze 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978, Milano, il Saggiatore.

FERRONI, G.

1974 *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni.

FIRENZUOLA, A.

1971 *I discorsi degli animali*, in *Opere*, Firenze.

FO, D.

1966-1998 *Il Teatro di Dario Fo*, XII voll., Torino Einaudi, Collana "Gli Struzzi".

1970 *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, I vol. Milano, Mazzotta.

1972a *Teatro comico di Dario Fo*, Garzanti, Milano.

1972b *Morte accidentale di un anarchico.* Prima rappresentazione, sabato 5 dicembre 1970 a Varese, La Comune, Testi teatrali. (1978, VII vol. Torino, Einaudi).

1972c *Ci ragiono e canto 2*, Verona Bertani.

1973a *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura,* II vol., Milano Mazzotta.

1973b *Ci ragiono e canto 3*, Verona Bertani.

1974 *Pum, Pum! Chi è? La polizia!* Con cronologia storico-politica 1969-gennaio 1974 della strage di Stato, Verona, Bertani, 1974.

1975a *La Giullarata*, Verona Bertani.

1975b Prefazione a Giovanni Marini, *E noi folli e giusti*, Venezia-Padova, Marsilio.

1976 *Per una nuova gestione degli spazi e degli spettacoli*, in "Il Teatro del regime, Milano, Mazzotta.

1977 *Ci ragiono e canto*, in Le commedie di Dario Fo, vol. V, Torino, Einaudi.

1979 *La storia di un soldato*, con un saggio di Ugo Volli, Milano, Electa.

Fo, D.

1980 *Il teatro di Dario Fo: Storia della Tigre e altre storie*, a cura di franca Rame e Arturo Corso, Milano, F.R. La Comune.

1982 *Il teatro di Dario Fo: Fabulazzo Osceno*, a cura di Franca Rame, Milano, F.R. La Comune.

1984 *Il teatro dell'occhio*, Firenze, la casa Usher.

1986a *Conferenza buffa sulla Commedia dell'Arte. Una riflessione di Dario Fo*, in "Casola è una favola", Provincia di Ravenna, 7 agosto.

1986b Prefazione a Luciano Leonesi, *Calorosi gli applausi, da domani si replica. L'epica storia del Gruppo Teatrale Viaggiante,* Milano, Vangelista.

1987 *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, (nuova ed, 1997)

1988 *La squadratura nobile*, in *Il verso cantato*, Atti del seminario di studi, aprile-giugno, Roma, Università "La Sapienza".

1989 *Venticinque monologhi per una donna*, di Dario Fo e Franca Rame, in Le commedie di Dario Fo, VIII vol., Torino, Einaudi.

1991a *Totò. Manuale dell'attor comico,* Torino, Aleph.

1991b *Dario Fo - Molière Le médecin malgré lui et Le médecin volant*, a cura di Jean-Loup Rivière e Nathalie Léger, ed. Imprimerie Nationale.

1992a *Fabulazzo*, Milano, Kaos.

1992b *Johan Padan. Canovaccio della descoverta,* Torino, Gruppo Abele.

1992c *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, a cura di Franca Rame, Firenze, Giunti,

1993 *Discorsi sul Ruzzante. Ruzzante uomo del suo tempo*, a cura di Franca Rame, (copione di scena) Sala di Cesenatico, giugno.

1994 *Messaggi ai posteri. Vladimir Majakovskij, selezionati e condivisi da Dario Fo*, (a cura di Anna Bandettini), Roma, Editori Riuniti.

1995 *Dario Fo recita Ruzzante*, a cura di Franca Rame, (copione di scena), edizione a stampa per uso privato, Sala di Cesenatico, giugno.

FO, D.

1996 *La Bibbia dei villani*, a cura di Franca Rame, (copione di scena) edizione a stampa per uso privato, Sala di Cesenatico, settembre 1996; II ed.Milano, ottobre 1996.

1997a *La Buffa Italiana*, in *L'Italiana in Algeri*, (libretto dell'opera) Istituzione dei concerti e del Teatro di Cagliari.

1997b *Il diavolo con le zinne*, a cura di Franca Rame, (copione di scena) edizione a stampa per uso privato, aprile, Sala di Cesenatico.

1997c Intervista della BBc Britannica, Milano, 14 novembre.

1997d *Contra Jogulatores obloquentes*, Milano, novembre, (manoscritto, dattiloscritto e disegno).

1998a *Il diavolo con le zinne*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi.

1998b *Marino libero, Marino è innocente!*, a cura di Franca Rame, Torino Einaudi.

1998c *Pupazzi con rabbia e sentimento*, a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini, Milano, Libri Scheiwiller.

FO, D. - FO, J.

1976 *Poer nano*, Milano, Ottaviano.

1985 *Il testo e i disegni dell'Arlecchino di Dario Fo*, in "Cacao Alcatraz News", Milano, Ottaviano.

FO-GARAMBOIS, B.

1976 *Io, da grande, mi sposo un partigiano* Torino, Einaudi.

1981 *La ringhiera dei miei vent'anni*, Torino, Einaudi

1991 *L'omino della fantasia*, Firenze, Giunti Marzocco.

1995 *Una strega, una pizza e un orco con la stizza*, Firenze, Fatatrac.

FOLENA, G.

1991 *Il linguaggio del caos. Studio sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati, Boringhieri.

GAMBELLI, D.

1993 *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni.

1997 (a cura di), *Molière, Don Giovanni*, (traduzione di D.Gambelli e D. Fo), Venezia, Marsilio.

GIACCHÉ, P.

1991 *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini Studio.

1997 *Carmelo Bene, antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani.

GILARDI, A.

1976 *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli.

1981 *Illustrazione e fotografia* in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, vol. II.

GINZBURG, C.

1991 *Il giudice e lo storico*, Torino, Einaudi.

1996 *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Modena, Franco Cosimo Panini.

GOFFMAN, E.

1969 *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino.

GODARD C.

1971 *La folle journée de Dario Fo*, "Manuscripta", S. Luis novembre n. 18.

1973 *Le phenoméne Dario Fo*, "Le monde", 28, dicembre.

GODARD, C.

1981 *La langue du tigre*, Theatre Public, n. 39.

GRANDE, M.

1984 *Il Macbet di Carmelo Bene*, in "Il Centro Teatro Ateneo", a cura di Agrillo, G. .p. 35.

GREGORI, M.G.

1979 (a cura di) *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*. Milano, Feltrinelli.

GUINOT, J. ET RIBES, F.

1968 *Le metier d'acteur dans la strategie de l'intervention: L'exemple de Dario Fo "Mistero buffo": un spectacle d'intervention nourri des traditions du metier d'acteur*, in Le Théâtre d'intervention depuis 1968, Tome II, Lausanne, Suisse, L'Age d'Homme.

HADDAD, Y. R.

1982 *Art du conteur, art de l'acteur*, "Cahiers Théâtre Louvain", n.47.

HURST, D.L.

1989 *Dario Fo and Franca Rame*, London, Macmillan.

IELO-NATSIS, M.

1996 *Dario Fo e Mistero buffo: il teatro medievale come attualità* in *L'attore il corpo e le sue manifestazioni*, Congresso del Centro di Semiologia del teatro, Teatrologia e Semiologia, Università del Pireo e Ministero della Pubblica Istruzione Ellenico, 5-8 aprile.

JOLY, J.

1974 *Le Theatre militant de Dario Fo*, in "Travail Théâtral", n.14.

KLÜVER, H.

1998 *Dario Fo: Biographie*, Hamburg, Rothbuch.

LADURNER, R.

1981 *Das theater von Dario Fo*, Diss, Wien.

LADURNER, R.

1983 *Dario Fo e Franca Rame: Theatre Workshopsmat Riverside Studios.* Red Notes.

LAPUCCI, C.

1985 *La Bibbia dei poveri*, Milano, Mondadori.

LEYDI, R. E MEZZANOTTE R.

1958 *Marionette e burattini*, Milano, Collana del "Gallo Grande".

LEYDI, R

1959 (a cura di) *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*, Milano, Collana del "Gallo grande".

LOTMAN, J.

1979 *Linguaggio teatrale e pittura*, in "Alfabeta", n° 32, 1982.

1981 *Semiotica della scena*, in "Strumenti critici" n°44, febbraio, Torino, Einaudi.

MACCHIA, G.

1990 *Elogio della luce: incontri fra le arti*, Milano, Aleph.

MAFFEI, L.

1997 *Il cervello di Dario Fo. Gesto teatrale e parola tra i neuroni*, in "Tuttoscienze" n. 793, "La Stampa", 29 ottobre.

MANCINI, M.

1984 *Le grafie del corpo*, in "Acquario", n° 5, maggio-agosto, Modena.

MANIN, G.

1998 *Fo: un Mistero Buffo nella strage di Beccaria*, "Corriere della Sera", 27 maggio.

MAROTTI, F.

1997 *Drammaturgia d'autore*, in "L'Indice" dicembre, n.11.

MAROZZI, M.

1998 *Fo pittore Nobelissimo*, "Il Venerdì di Repubblica", 7 agosto.

MELDOLESI, C.

1978 *Su un comico in rivolta Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni.

MELUCCI, ALBERTO

1994 *Creatività: miti, discorsi, processi*, Milano, Feltrinelli.

MENEGHELLO, L.

1986 *Libera nos a Malo*, Milano, Mondadori.

MINORE, R.

1981 *Teatro umoristico e satirico: Campanile - Flaiano*, in "Teatro Contemporaneo", diretto da Mario Verdone, Roma.

MINNONE, A.

1981 *Teatro e arti figurative*, in "Quaderni di teatro", novembre, n°14, Firenze, Vallecchi

MITCHELL, T.

1986 *Dario Fo: People's Court Jester*, London, Methuen.

1989 *File on Dario Fo*, London, Methuen.

MOLINARI, C.

1993 *L'attore e la recitazione*, Bari, Laterza.

MOLLICA, V.

1998 (a cura di), *Segni Fo*, Perugia, ed. Di.

OCCHETTO, A.

1976 *Canti antichi e uomini d'oggi [1966]*, in Rauty, Roma, Editori Riuniti,

OTTAI, A.,

1990 *Il teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediali sullo spettacolo*, Roma, Bulzoni.

PAGNIN, A E VERGINE, S.

1977 *La personalità creativa*, Firenze, La Nuova editrice Italia.

PANOVSKY, E.

1962 *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi
1975 *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi.

PASOLINI, P.P.

1988 Da *Manifesto per un nuovo teatro,* in *Teatro*, Milano, Garzanti.

PIRANDELLO, L.

1909 *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, III ediz. 1973.

PLEBE, A.

1956 *La nascita del comico*, Bari, Laterza.

PIZZA, M.

1996a *Il gesto, la parola e l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni.

1996b *Diario di lavoro. Milano - Cesenatico*, giugno ottobre (manoscritto).

1997 *Diario di lavoro, Cesenatico - Milano*, maggio dicembre (manoscritto).

POZZO, A.

1998 *Grr... grammelot, parlare senza porole: dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, Clueb.

PRADIER, J.M.

1989 *Le public et son corps: de quelques données paradoxales de la comunication théâtrale*, in "Sociologia del teatro", Roma, Bulzoni.

PROPP, V.J.

1988 *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di G.Gandolfo, Torino, Einaudi.

PUPPA, P.

1978 *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio.

1990 *Teatro e Spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Laterza.

QUARENGHI

1984 *Il lavoro teatrale di Eduardo De Filippo. Un audiovisivo didattico*, in "Il Centro Teatro Ateneo, a cura di Agrillo, G. p. 34.

RAME, F.

1981 (a cura di) *Tutta casa letto e chiesa* di Franca Rame e Dario Fo, Milano, La Comune.

RIVIÈRE, J. - L.

1974 *Le théâtre politique de Dario Fo*, "L'autre scène", maggio 1974.

ROTA FO, P.

1978 *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi.

SAFFIOTTI, T.

1990 *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico*, Milano, I testi Xenia.

SANTIANO, S.

1992 *Dal testo allo spazio*, Torino, Celid.

SCHISCHMANOFF, L.

1896 *Legends religeuses bulgares*, Paris.

SCHMITT, J.C.

1990 *Il gesto nel medioevo*, Bari, Laterza.

SCIOTTO, P. E DE ANGELIS, D.

1992 *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame. Rappresentazioni all'estero dal 1960 al 1991*, Milano, C.T.F.R.

SCUDERI, A.

1996a *Framing and Improvisation in Dario Fo's Johan Padan,* in "Theatre Annual, n. 49.

1996b *Subverting Religious authoruty: Dario Fo and Folk laughter,* in "Text & Performance Quarterly", Vol. 16, n. 2, Luglio.

1996c *Cain and Abel, The Drunk and the Angel: Dario Fo and God* in "Atti del 71 Convegno dell'AATI", Chianciano, Perugia, Siena, (1995), "Il Veltro", XL.

SCHOONEJANS, S.

1980 *Fellini*, Roma, Lato Side.

STRANIERO, M. L.

1978 *Giullari e Fo, Mistero bluff?*, Roma Lato Side.

TAVIANI, F.

1976 *Ecologia del teatro, in Scena, Mestieri e sentimenti. XI Festival Internazionale del teatro in Piazza, S. Arcangelo di Romagna, luglio.*

1988 *Cronaca di una parola*, "Lettera Dall'Italia", anno III, n. 9, gennaio-marzo, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

1995 *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino.

TOMASINO, R.

1981 *Corpi e sembianze*, Palermo, Flaccovio.

TOSCHI, P.

1947 *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

TROVATO, I.

1999 *Fare teatro a scuola? Resta un mistero buffo*, 20. febbraio, "Corriere Scuola".

VALENTINI, C.

1977 *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.

VALENTINI, C.

1988 *Immagini della Commedia dell'Arte. Il "Manuale minimo dell'attore" di Dario Fo*, "Lettera Dall'Italia", anno III, N.9, gennaio/marzo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

VALENTINI, V.,

1987 *Teatro in Immagine*, Roma, Bulzoni.

VICENTINI, C.

1996 *Pirandello, la lingua e il dialetto della scena*, relazione al convegno "Memoria del 900 letterario italiano", Roma.

1997 *Il senno di Stoccolma*, in "L'indice", dicembre, n. 11.

VIGANO, A.

1985 *Nasi rossi - Il clown tra circo e teatro*, Del Grifo.

II La Bibbia dei villani

D'AMICO, MARGHERITA

1996 , *Fo inedito: porta a Benevento un doppio Dio*, "Corriere della Sera", 23 luglio .

QUADRI, FRANCO

1996 *Dario il " sovversivo" tra sacro e profano*, "La Repubblica, 9 settembre.

SAVIOLI, A.

1996 *Le irriverenze di Dario sacre e villane. Lo spettacolo di Fo inaugura Benevento*, "L'Unità ", 8 settembre.

III Il diavolo con le zinne

ALTIERI, LUISA

1997 *Fo c'azzecca con Di Pietro?* "Il Secolo XIX", 9 agosto.

BANDETTINI, ANNA

1997 *Fo-Albertazzi. La strana coppia,* "LA Repubblica", 8 giugno.

CICCIÒ, FAUSTO

1997 *Il diavolo con le zinne di Dario Fo fustiga le nuove marionette della politica,* "Gazzetta del Sud", 9 agosto.

D'AMICO, MASOLINO

1997 *La classe di Albertazzi fa sgambetto al diavolo,* "La Stampa", 9 agosto.

DANZUSO, DOMENICO

1997 *Le tentazioni dell'avo di Di Pietro,* "La Sicilia", 9 agosto.

FIORE, ENRICO

1997 *Il kamasutra di Di Pietro per Albertazzi e Fo tra diavoli e zinne,* "Il Mattino", 9 agosto.

GIACOBBE, GIGI

1997 *Se il giudice si scontra col potere e da inqusiitore diventa inqusito,* "Giornale di Sicilia", 9 agosto.

GIAMBRONE, ROBERTO

1997 *Non decolla il diavolo di Fo,* "Liberazione", 9 agosto.

IARUSSI, OSCAR

1997 *Che c'azzecca Di Pietro con le zinne del diavolo? Un magistrato del '500 da inquisitore a inquisito,* "La Gazzetta del Mezzogiorno", 9 agosto.

L.G.

1997 *Il Diavolo di Dario Fo,* "Oggi", 13 agosto.

PAPPALARDO, N.

1997 *s.t.*, "Giornale di Sicilia", 31 luglio.

PONTE DI PINO, OLIVIERO

1997 *Se il giudice diventa comico...*, "il manifesto", 8 ottobre.

QUADRI, FRANCO

1997 *Ma questo diavolo di Fo ha ancora le corna spuntate*, "LA Repubblica", 9 agosto.

RABONI, GIOVANNI

1997 *Ma la tangentopoli di Fo non è un Mistero buffo*, "Corriere della Sera", 4 ottobre.

RONFANI, UGO

1997 *I diavoli Fo e Albertazzi con la diavolessa Franca Rame*, "Istrio", novembre.

SAVIOLI, AGGEO

1997 *Un diavolo tra Fo e Albertazzi. E nella mischia spunta Curzi...*, "L'Unità", 9 agosto.

SIMONETTA,UMBERTO

1997 *Fo, un diavolo con le pantofole*, "Il Giornale", 9 agosto.

TE. S.

1997 *Mani pulite secondo Dario Fo,* "Il Secolo XIX", 8 agosto.

VOLLI, UGO

1997 *Fo e Albertazzi nel paese degli intrighi*, "LA Repubblica", 1 agosto.

IV. Il Nobel

A.M.

1997 *San Giano, il paese natale, ricorda il "monello del lago"*, "La Notte", 10 ottobre.

ABBATE, FULVIO

1997 *Il Nobel, la letteratura e Dario Fo. Lo difendo*, "L'Unità", 13 ottobre.

ALONZO, CAPPELLI, GRASSI, MANIN, MINERVINO, ULIVI, VERGANI,

1997 *Nobel a Dario Fo:"Ha fustigato il potere". Premio a sorpresa per la Letteratura:"L'attore italiano è l'erede dei saltimbanchi medievali"*, "Corriere della Sera", 10 ottobre .

ALONZO, FRANCESCO S.

1997 *E re Gustavo il 10 dicembre consegnerà la celebre medaglia a un anarchico*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

Una scelta opportunistica per darsi arie da scapigliati, "Corriere della Sera", 11, ottobre.

ALTAROCCA, CLAUDIO

1997 *"Una rivincita dopo tante umiliazioni". Lo stupore: "Sono un rompiscatole, e non avevo sponsor"*, "La Stampa", 10 ottobre.

ANGELINI, F.

1997 *Il gran miscelatore*, in "L'Indice", dicembre n. 11.

ANONIMO

1997 *La biografia. Una lunga carriera da Mistero buffo al Diavolo con le zinne*, "Liberazione", 10 ottobre.

E ora a Pechino vogliono tradurre Da Li O Fo, "Il Messaggero", 11 ottobre.

ASPESI, NATALIA

1997 *Pugni chiusi e nostalgia*, "La Repubblica", 10 ottobre.

A teatro con il pugno chiuso, "La Repubblica", 11 ottobre.

ASPESI, N.

1997 *Il giullare e il re*,"La Repubblica", 11 dicembre.

BANDETTIBI, ANNA

1997 *La gioia e l'ironia del figlio Jacopo. Dio c'è ed è pure comunista*, "La Repubblica", 10 ottobre.

1997 *"Mamma Nobel ti voglio bene...". Franca Rame al telefono col figlio*, "La Repubblica", 10 ottobre.

1997 *Franca, l'altra metà del Nobel*, "La Repubblica", 10 ottobre.

BANDETTIBI, ANNA

1997 *"Un omaggio al Nobel". Palcoscenico cercasi. Albertini: "Può festeggiare in un teatro"*, "La Repubblica, 11 ottobre.

1997 *Applausi e telegrammi: "Sei il più grande..."*, "La Repubblica", 10 ottobre.

1997 *Giullari di tutti i tempi vi dedico il mio Nobel*, "La Repubblica", 10 ottobre.

BATTISTA, PIERLUIGI

1997 *Dario e Franca, due guru per il '68. Con loro il teatro politico entra in fabbrica*, "La Stampa", 10 ottobre.

BENNI, STEFANO

1997 *Lettera aperta. Caro amico ti scrivo.... Gli auguri di Benni al re di tutte le scene*, "il manifesto", 10 ottobre.

BERNI, IVAN

1997 *Il sindaco Albertini "Un orgoglio per i milanesi"*, "La Repubblica", 10 ottobre.

BERTONE, GIORGIO

1997 *Grammelot, lingua universale*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

BERTANI, ODOARDO

1997 *Nobel a Fo, vince la finzione. Premiato un personaggio che eccelle in una creazione "falsa", come quella del teatro. E non si può dimenticare che il "vero" Fo fu quello di Soccorso Rosso*, "Avvenire", 10 ottobre.

BISICCHIA, ANDREA

1997 *Nobel per la letteratura. Dario Fo, genio di un giullare*, "Il Sole-24 Ore", 10 ottobre.

BOSSINI, ORESTE

1997 *Un anarchico in Paradiso. E' Dario Fo il sesto italiano a conquistare il premio*, "La Notte", 10 ottobre.

BRAMBILLA, MICHELE

1997 *Il Nobel 1997*, "Corriere della Sera", 11 ottobre.

BRUZZONE, MARIA GRAZIA

1997 *La notizia ricompatta la sinistra*, "La Stampa", 10 ottobre.

BUONACCORSI, EUGENIO

1997 *Fo a Genova. Due o tre cose che so di lui*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre

C.C.

1997 *Un Nobel indignante*, "Studi Cattolici", n. 441, novembre.

CADALANU, GIAMPAOLO

1997 *Il genio che sfidò Chiesa e Stato*, "La Repubblica", 11 ottobre.

CAMON, FERDINANDO

1997 *Il Nobel, la letteratura e Dario Fo. Lo critico*, "L'Unità", 13 ottobre.

CAMPELLO, BERNARDINO

1997 *"Ai miei critici uno sberleffo"*, "La Repubblica", 10 ottobre.

CAPITTA, GIANFRANCO

1997 *Mistero buffo, anzi buffissimo*, "il manifesto", 10 ottobre.

CAPPA, MARINA

1997 *Quel cantastorie del Lago Maggiore*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

CAPPELLI, VALERIO

1997 *Assurdo è meglio Platini*", "Corriere della Sera", 10 ottobre.

CAPRARA, FULVIA

1997 *I felici e gli arrabbiati*, "La Stampa", 10 ottobre.

CAR. D.

1997 *Scelto un provocatore: discordi i commenti della stampa europea*, "Il Giornalc", 11 ottobre.

CATALDI PIETRO

1997 *A sorpresa il riconsocimento per la letteratura a Dario Fo che commenta: "Sono esterrefatto"*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

CATALDI, PIETRO

1997 *Giullare del Nobel*, "La Repubblica", 11 ottobre.

CESERANI, REMO

1997 *Dalla Svezia con bizzarria*, "il manifesto", 12 ottobre.

CIRILLO, ANNA

1997 *Porta Romana tutti dicono: "Grazie Dario"*, "La Repubblica", 10 ottobre.

CLACAGNO, GIORGIO

1997 *Le piroette d'un linguaggio*, "La Stampa", 10 ottobre.

COEN, LEONARDO

1997 *"Come una tragedia greca gli dei lo hanno premiato"*, "La Repubblica", 3 agosto.

CONTE, GIUSEPPE

1997 *Dario Fo, un giullare da Nobel. L'autore di "Mistero buffo" commenta:"Sono esterrefatto". Incredibile ma vero*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

D'AMICO, MASOLINO

1997 *L'avventura di un giullare impegnato. Tra ironia stralunata e satira sferzante*, "La Stampa", 10 ottobre.

DAVICO BONINO, GUIDO

1997 *Amato all'estero. Il riconoscimento che avrebbe meritato Eduardo*, "La Stampa", 10 ottobre.

DELLA MEA, IVAN

1998 *Milano in debito*, "Liberazione", 12 ottobre.

DI GIAMMARCO, RODOLFO

1997 *Dario Fo. La controrisata*, "Musica", 19 novembre.

DI LELLO, ALDO

1997 *Dario Fo, un Nobel da buffoni. "Secolo d'Italia"*, 10 ottobre.

DONINELLI, LUCA

1997 *Rivoluzionario solo a parole. I criteri adottati dagli accademici di Svezia? Nulla da eccepire. Questa volta però hanno scelto la persona sbagliata*, "Avvenire", 10 ottobre.

E. F.

1997 *Ma la critica è divisa, contrari Bo e Ferrari. Favorevoli De Mauro e Giuliani*, "La Repubblica, 10 ottobre.

ERBANI, FRANCESCO

1997 *Eco: "La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia. Sono contento come una Pasqua. E' stata una scelta contro la spocchia*, "La Repubblica", 10 ottobre.

FELTRI, VITTORIO

1997 *Saltimbanchi da Nobel*, "Il Giornale", 11 ottobre.

FERRONI, GIULIO

1997 *Ma l'applauso a sinistra è pittoresco*, "Corriere della Sera", 11 ottobre.

FIORI, ANTONELLA

1997 *Applausi e qualche fischio per un premio a sorpresa. Le congratulazioni di Veltroni, D'Alema e Cofferati mentre per Fini è una vergogna. Il sindaco Albertini: Milano è orgogliosa*, "L'Unità ", 10 ottobre.

1997 *E' uno scandalo, un refuso? No, è una rivelazione*, "L'Unità", 10 ottobre.

FO, DARIO

1997 *Ohé sunt chi! Ha avuto il Nobel per la letteratura, un Nobel, ha detto, che ha premiato "la libertà di poter ridere" e qualcuno non ha gradito. Qui di seguito spiega cosa ha imparato dai contrabbandieri e dai pescatori di frodo del paese in cui è nato: la fantasia, il gusto del narrare storie che hanno dentro la vita. E poi c'è Milano, da cantare:"l'è un casot ma anca insì la me piase"*, "il manifesto", 12 ottobre.

FRUTTERO, CARLO E FRANCO LUCENTINI

1997 *E' davvero grande? Quel comico scherzava troppo con capitalisti e terroristi*, "La Stampa", 10 ottobre.

G. MA.

1997 *Franca Rame: "Ora arrivano gli auguri anche dai delinquenti"*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

GARBOLI, CESARE

1997 *Il giullare ideologo*, "La Repubblica", 10 ottobre.

GIRANDOLA, GIORGIO

1997 *Il giullare si sente un re*, "Il Giornale", 11 ottobre.

GIUSTI, MARCO

1997 *In scena Dario in formato cartoon*, "il manifesto", 12 ottobre.

GRAMELLINI, MASSIMO

1997 *Niente inchino per il giullare. Dario Fo stravolge il cerimoniale*, "La Stampa", 10 dicembre.

GRASSO, ALDO

1997 *Rai, il mistero poco buffo della doppia censura*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

GRECO, FRANCO CARMELO

1997 *Il Nobel a Fo. Una vittoria di tutti noi*, "Il Mattino", 14 ottobre.

GREGORI, MARIA GRAZIA

1997a *E nel lontano '75 disse:"Che premio borghese"*, "L'Unità ", 10 ottobre.

1997b *Il Nobel ribelle*, "L'Unità ", 10 ottobre.

HARLIN, J.

1997 *Till Dario Fo*, Rinkeby, Stockholm, Sverige.

IL MANIFESTO

1997 *Nobel nell'occhio. Attore e autore Dario Fo ha percorso molti generi del teatro italiano. Dal cabaret del "Dito nell'occhio" con Parenti e Durano alle commedie ironiche, all'esplosivo teatro politico del '70. Con il capolavoro di "Mistero buffo"*, "il manifesto", 10 ottobre.

LA ROCCA, ORAZIO

1997 *I cattolici sparano a zero. Cardinali e Vescovi: Dario Fo? E chi lo conosce?*, "La Repubblica", 11 ottobre.

LANZA, VINCENZO

1997 *Mistero buffo. Il Nobel a Fo*, "La Repubblica", 11 ottobre.

LEONZIO, UGO

1997 *Il caso Fo. Recitare è l'arte assoluta*, "L'Unità", 11 ottobre.

LIBERAZIONE

1997 *Nobel a sorpresa per Dario Fo e il suo teatro politico*, "Liberazione", 10 ottobre.

LIZZANI, CARLO

1997 *E scoprii un grande attore*, "L'Unità ", 10 ottobre.

LO VETRO, GIANLUCA

1997 *A New York Ferré prepara un frac per Dario Fo*, "L'Unità", 8 novembre.

M.D.C.

1997 *Dario Fo. Oggi il Nobel*, "il manifesto", 10 dicembre.

MALTESE, CURZIO

1997a *La sindrome di Salieri che affligge gli italiani*, "La Repubblica", 11, ottobre.

1997b *La sindrome di Stoccolma*, "La Repubblica", 11 ottobre.

MANGANELLI, GIULIANA

1997 *Fo, un Nobel geniale. Autore, attore, istrione, moderno Ruzante. Il suo teatro ha dato voce a oppressi e ribelli*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

MANGIAROTTI, MARIO

1997 *Vittoria accidentale di un anarchico*, "Il Giornale", 10 ottobre.

MANIN, GIUSEPPINA

1997 *"Io un giullare? Anche Dio è un burlone"*, "Corriere della Sera", 11 ottobre.

MANIN, GIUSEPPINA

1997 *E' stata la recita più emozionante della mia vita*, "Corriere della Sera", 11 dicembre.

Fo in ginocchio dal re. Musica da clown e frac nel giorno del Nobel, "Corriere della Sera", 10 dicembre.

MANZELLA, GIANNI

1997 *Dario Fo vince, ci ragiona e canta*, "il manifesto", 10 ottobre.

MATTEUCCI, LAURA

1997 *Ma dov'è Franca? Senza di lei non avrei vinto questo premio"*, "Liberazione", 10 ottobre.

MELEGA, GIAN LUIGI

1997 *La scelta finale su 5 nomi*, "La Repubblica", 11 ottobre.

MERLO, FRANCESCO

1997 *Vite parallele*, "Corriere della Sera", 11 ottobre.

MINERVINO, FIORELLA

1997 *Mario Luzi: beato lui, io sono stufo*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

MINORE, RENATO

1997 *Fo, coltissimo istrione che spacca la cultura*, "Il Messaggero", 11 ottobre.

MINOTTI, ROSSELLA

1997 *Giullare dalle mille maschere. La scena e il suo paradiso*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

1997 *In televisione fa il guastatore e la Rai lo esilia per 21 anni*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

MO., ETTORE

1997 *Dario Fo, un Nobel alla fantasia italiana*, "Corriere della Sera", 11 dicembre.

MOLINARI, FRANCO

1997 *Dario Fo. Nobel buffo*, "La Stampa", 10 ottobre.

MOLINARI, FRANCO

1997 *Svezia, canti, entusiasmi. Vince la parola recitata ma ciè chi avverte "L'accademia non legge più romanzi"*, "La Stampa", 11, ottobre.

MONDO, LORENZO

1997 *L'istrione imbarazzato*, "La Stampa", 10 ottobre.

MONDO, MONICA

1997 *Lo sconcerto della critica. Da Barberi Squarotti a Ferroni, dichiarazioni segnate da stupore, dispetto, cautela*, "Avvenire", 10 ottobre.

NEONATO, SILVIA

1997 *Franca e Dario, premio a due piazze. Una vita privata, artistica e politica lunga 44 anni*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

NICOLINI, RENATO

1997 *Il genio eretico della scena*, "L'Unità ", 10 ottobre.

NIOLA, MARINO

1997 *Oggi il Nobel a Fo. La maschera torna in Paradiso*, "L'Unità ", 10 dicembre.

OPPO, MARIA NOVELLA

1997 *L'allievo Paolo Rossi: trionfo per i comici di tutto il mondo*, "L'Unità, 10 ottobre.

P.M.

1997 *Mistero buffo e lingua popolare*, "La Notte", 10 ottobre.

PACCAGNINI, ERMANNO

1997 *Non illudiamoci, restiamo provinciali*, "Il Sole-24 Ore", 10 ottobre.

PAGLIERI, CLAUDIO

1997 *Quello sketch scandaloso nella Canzonissima del '62*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

PAN. P.

1997 *Veltroni: si al genio. Fini: vergogna*, "Il Corriere della Sera", 10 ottobre.

PEIRCE, GUALTIERO

1997 *Canzonissima '62. Scandalo e censura,* "a Repubblica", 10 ottobre.

PINAZZI, SERGIO

1997 *Per le scuole resta ancora un diavolo,* "Il Mattino", 11 ottobre.

PIVETTA, ORESTE

1997 *E venne il giorno del giullare a corte. Fo riceve il Nobel dalle mani del re,* "L'Unità, 10 ottobre 1997.

1997 *Il giullare degli umiliati. Il Nobel a Fo "figura preminente del teatro politico europeo, che ha fustigato il potere e ridato dignità agli umili"*, "L'Unità ", 10 ottobre.

1997 *In auto con Ambra ha saputo di aver vinto,* "L'Unità ", 10 ottobre.

1997 *"Un premio alla libertà di ridere di noi". Il discorso del Nobel (tra serio e faceto),* "L'Unità"11, ottobre.

PONTE DI PINO, OLIVIERO

1997 *I segreti di un comico militante,* "il manifesto", 10 ottobre 1997.

1997 *Il poeta e i cortigiani,* "il manifesto", 11 ottobre 1997.

1997 *Milano vicino all'Italia. E al suo regime,* "il manifesto", 15 ottobre.

POSTIGLIONE, VENANZIO

1997 *Moda e Nobel, Boom per le sfilate e trionfo per Fo,*"Corriere della Sera" 11 ottobre.

QUADRI, FRANCO

1997 *Dario il folle. Il Nobel a Fo,* "La Repubblica", 10 ottobre.

QUAGLIATA, LIVIO

1997 *Al Carcano in pé, e oggi Dario Fo sarà al Carcano per raccontare il suo premio Nobel,* "il manifesto", 10 ottobre.

1997 *Chi merita cosa. Reazioni. Milanesi sorpresi e felici,* "il manifesto", 10 ottobre.

R.C:

1997 *In Vaticano fa ancora scandalo,* "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

R.C.

1997 *La sorpresa dei giornali stranieri. Il cattolico "A.B.C.": "Una ventata d'aria fresca". Le Figaro: "Marx nella commedia dell'arte"*, "La Stampa", 11 ottobre.

RABONI, GIOVANNI

1997 *Mistero svedese*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

RIGOTTI, DOMENICO

1997 *Un colpo di teatro. Un coro di elogi dalla gente di spettacolo. Non senza perplessità*, "Avvenire", 10 ottobre.

RO., RO.

1997 *Le reazioni: accademici, politici e artisti. Tutti contenti tranne...*, "Liberazione", 10 ottobre.

RONFANI, UGO

1997 *Dall'eskimo alla marsina: Mistero Buffo, Nobel a Dario Fo*, "Il Giornale", 10 ottobre.

1997 *Nobel alla dinamite per Fo il giullare*, "Istrio", novembre.

1997 *Riso e gravità nella tradizione dei giullari*, "Il Giornale", 10 ottobre.

ROSASPINA, ELISABETTA

1997 *I residenti di via Colletta 24: Grazie Dario, ascoltavamo gratis i tuoi monologhi*, "Corriere della Sera", 11 ottobre.

RUSSO, NINO

1997 *Fo, al Carcano uno show in rosso. I soldi? Serviranno per Sofri e a portare il teatro tra la gente povera*, "Il Giorno", 10 ottobre.

SANVITALE, FRANCESCA

1997 *Il caso Fo. Manca la grande letteratura*, "L'Unità", 11 ottobre.

SASSO, CINZIA

1997 *Un film di 12 ore. Tutta l'arte di Dario e Franca*, "La Repubblica", 11 ottobre.

SILANI, MARCO

1997 *"Siamo sempre alla solita commedia dell'arte". Stupore fra gli italianisti a congresso a Los Angeles*, 10 ottobre.

SIMONETTA UMBERTO

1997 *Mistero Buffo: il Nobel a Fo*, "Il Giornale", 10 ottobre.

SPERONI, MATTEO

1997 *Nobel a Fo e va in scena l'applauso*, "Corriere dela Sera", 10 ottobre.

TANZARELLA, MARIELLA

1997 *Dario vengo anch'io. Enzo Iannacci: "Per me è un maestro"*, "La Repubblica", 11 ottobre.

TESTA, VITTORIO

1997 *E Milano non applaude. Poca gente e nessun politico ad accoglierlo. "Il denaro del premio? A favore di Sofri"*, "La Repubblica", 10 ottobre.

ULIVI, STEFANIA

1997 *Paolo Rossi: non ha un teatro. Scandalo*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

VACCARI, LUIGI

1997 *Diventa un caso politico la scelta degli Svedesi. L?Osservatore Romano: E' un giullare. Fischi da destra, applausi da sinistra*, "Il messaggero", 10 ottobre.

VALERI, VALTER

1997 *Le immagini e le emozioni di una vita in comune*, "il manifesto", 10 ottobre.

VATTIMO, GIANNI

1997 *Letteratura e pregiudizi accademici*, "La Stampa", 11 ottobre.

VENEZIANI, MARCELLO

1997 *Io non ci sto. Così si certifica che l'Italia è il Paese dei buffoni*, "Il Messaggero", 11 ottobre.

VERGA, ROSSELLA

1997 *Franca Rame:"Ricompensa a tante umiliazioni"*, "Il Giornale", 10 ottobre.

VERGANI, GUIDO

1997 *Dario Fo, un "giullare" da Nobel*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

1997 *Il pomeriggio raccontava i fabulazzi al caffé Giamaica*, "Corriere della Sera", 10 ottobre.

VILLAGGIO, PAOLO

1997 *Il Nobel a Fo, quelle critiche così perfide e provinciali*, "Il Messaggero", 12 ottobre.

VOLLI, UGO

1997 *Fo e Milano. Cronaca di una storia d'amore*, "La Repubblica", 10 ottobre.

1997 *Ha più successo di Pirandello*, "La Repubblica", 10 ottobre.

WALCH, GIAN MARCO

1997 *Quelle recite sui prati della Liberty*, "Il Giorno", 10 ottobre.

ZACCURI, ALESSANDRO

1997a *Mario Luzi*, il grande escluso. Il poeta commenta amareggiato:"Ormai con questa storia ho chiuso", "Avvenire", 10 ottobre.

1997b *Nobel a Fo, la commedia di Stoccolma. Riconoscimento a sorpresa per il dissacrante attore-drammaturgo*, "Avvenire", 10 ottobre.

ZANOVELLO, SILVANA

1997 *Il ritratto. Lo sberleffo contro il potere*, "Il Secolo XIX", 10 ottobre.

V. Fo e il caso Sofri

ALTAROCCA, CLAUDIO

1997 *Fo scende in campo per Sofri:"Colpevoli due giudici del Pool"*, "La Stampa", 11 ottobre.

ASPESI, NATALIA

1998 *Quell'incubo terribile che non potevo raccontare",* "La Repubblica", 15 febbraio.

BO, CARLO

1997 *Ma la verità politica va distinta da quella della poesia,* "Corriere della Sera", 12 ottobre.

BONINI, CARLO

1997 *Borrelli: Fo ha preconcetti ideologici, "Corriere della Sera",* 12 ottobre.

CARRATÙ, MARIA CRISTINA

1998 *Sofri, il j'accuse di dario Fo. Il Nobel fa rivivere in scena il delitto Calabresi,* "La Repubblica", 17 gennaio.

CRESSATI, SUSANNA

1998 *"Marino Libero". Un grrammelot di Fo per dimostrare l'innocenza di Sofri,* "L'Unità 2", 17 gennaio.

CUBEDDU, UGO

1997 *L'attore polemico con la procura di Milano. Grande festa al teatro Carcano, ma senza dimenticare l'impegno per Sofri,* "Il Messaggero", 11 ottobre.

FOSC. P.

1997 *Dario Fo: per Sofri accuso Borrelli e D'Ambrosio,* "Corriere della Sera", 11 ottobre.

FUSANI, CLAUDIA

1997 *Fo, giustizia a senso unico. Lo dimostrerò,* "La Repubblica", 17 dicembre 1997.

PALAZZI, RENATO

1998 *Fo, una supermoviola giudiziaria,* "Il Sole-24 Ore", 22 marzo.

R.M.

1997 *La mia battaglia sarà per Sofri. E Borrelli si infuria:"Mi riservo di querelarlo",* "La Stampa", 11 ottobre.

R.S

1997 *Un teatro di barricata ma sempre ridendo. Dagli attacchi alla D.C. negli anni 50 all'impegno in difesa di Adriano Sofri*, "Il Messaggero", 10 ottobre.

RISARI, EMANUELA

1998 *"Non posso parlare, non ce la faccio", Dario: scrivo a Scalfaro. E' violenza di Stato*, "L'Unità", 10 febbraio.

© THE NOBEL FOUNDATION 1997

General permission is granted for the publication in newspapers in any language after December 7, 1997, 5.30 p.m. (Swedish time).
Publication in periodicals or books otherwise than in summary requires the consent of the Foundation.
On all publications in full or in major parts the above underlined copyright notice must be applied.

Dario Fo

Nobelföreläsning 7 december 1997

"Contra jogulatores obloquentes"
"Mot frispråkiga gycklare"
"Against jesters of irreverent speech"

CONTRA JOCULATORES OBLOQUENTES



MICI
ETTERATI
RTISTI
AMOSI

MEMBRI DELL'ACCADEMIA



INTERVISTA



GIULLARE

PROVOCAZIONE

PUTIFERIO



PARNASO DEGLI ELETTI



POETI E PENSATORI SUBLIMI

CHE VOLANO ALTO



DA UNA TROMBA D'ARIA






MA CHE?
PAZIAMMO?
LA CURIA È INPAZZITA
TEATRANTI
HANNO
STRAGIOITO



FAVOLE ASSURDE CHE NOI RAGAZZI
COMMENTAVAMO CON SGHIGNAZZI

SILENZI PER LA TRAGICA 5

ALLEGORIA



TANTI ANNI FA RACCONTAVA IL MAESTRO SOFFIATORE

STAVA ARROCCATO UN PAESE DI NOME CALDE'



CHE GIORNO DOPO GIORNO FRANAVA TUTTO IN BLOCCO


6
SCIVOLA
LA SCHEGGIA




PERSONALMENTE
DEVO MOLTO AI MAESTRI
SOFFIATORI
FOLLEMENTE
ESPLOSIVO

SI LEVA SOLENNE E FRAGOROSO IL SALUTO



RUZZANTE

SHAKESPEARE

MOLIÈRE





ENTRAMBI DISPREZZATI DAI SACCENTI



PADRE DEI COMICI DELL'ARTE



LESSICO IDIOMI

PROIETTARE L'ENERGIA AI GIOVANI







INSIEME ALL'UNIVERSITA'

TURCHIA



STRAGE DI SIVAS



37 IN ANATOLIA

SCRITTORI AUTORI

ATTORI DANZATRICI

RITO CURDO



ASCOLTAVANO INCREDULI



IGNORANZA DEL NOSTRO TEMPO

SAVINIO

L'IGNORANZA DIFFUSA DEI FATTI E' IL MAGGIOR SUPPORTO ALL' INGIUSTIZIA

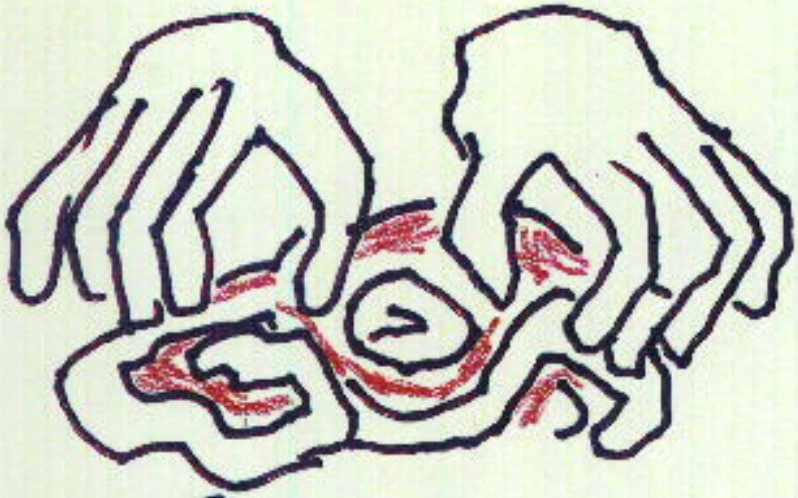


L'ASSENZA -

IL SILENZIO

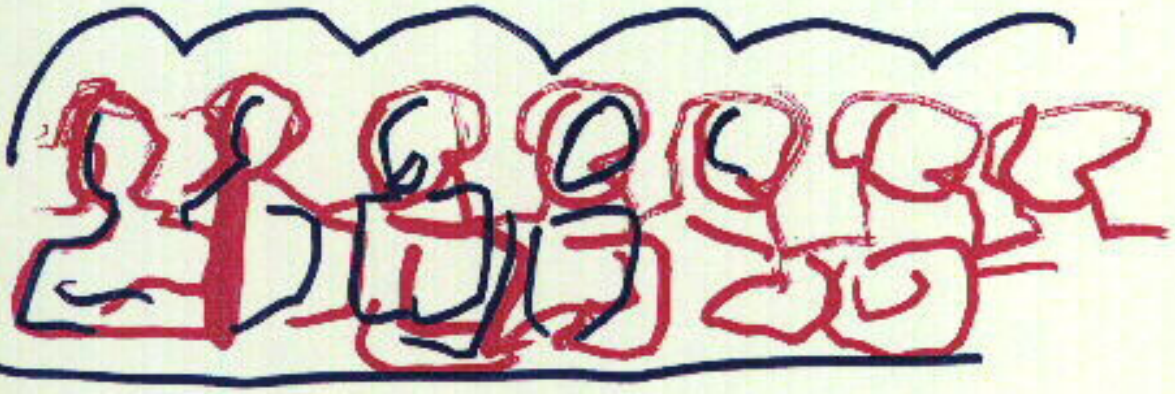



CULTURA TELEVIDEO 13



MANIPOLAZIONE

GENETICA



PARLAMENTO

EUROCRATI

BREVETTAZIONE DEGLI ORGANISMI VIVENTI

PROGETTO: BREVETTARE ORGANISMI VIVENTI



FRATELLO PORCO DI FRANKESTEIN

MANIPOLAZIONE GENETICA

METTERE LE MANI NEL



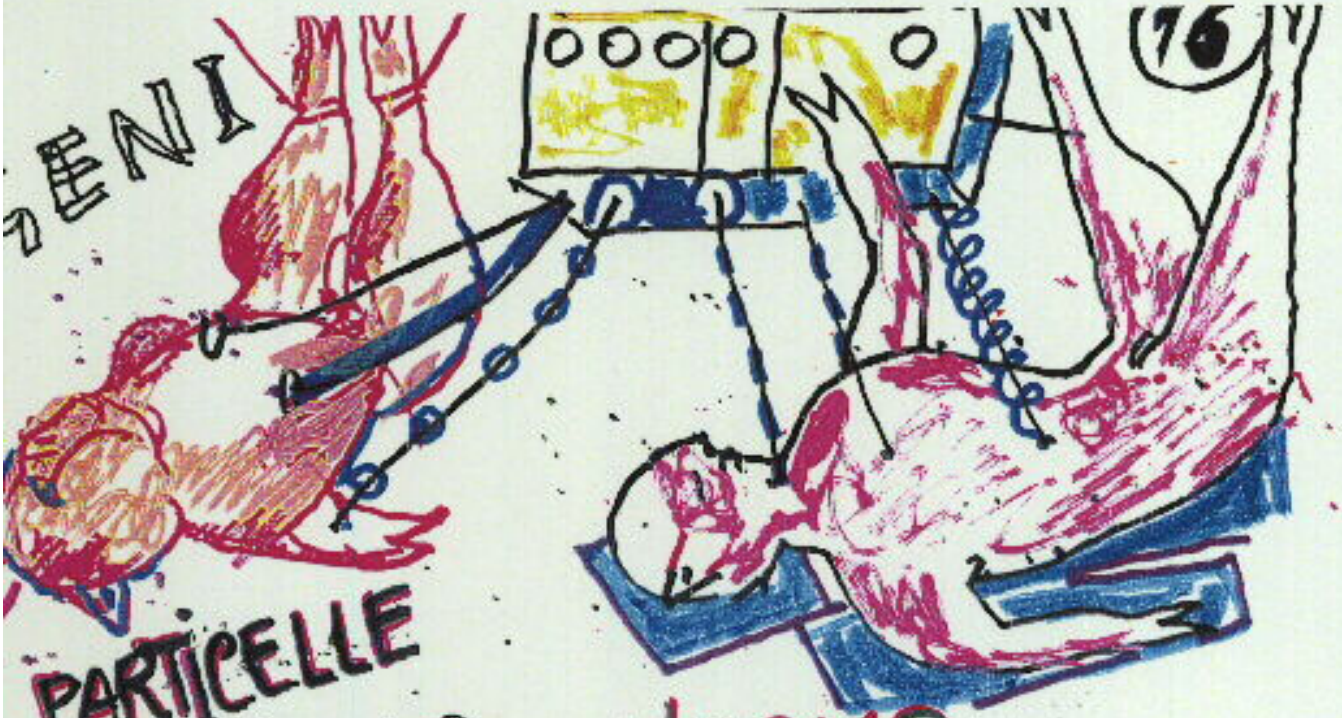
CORREDO GENETICO DI UN MAIALE

RIESCE A RENDERLO



FEGATO RENE

DA TRAPIANTO



PARTICELLE AVREMO L'UOMO MAIALE

IMPORRE A OGNI PARTE IL COPY-RIGHT

BREVETTARE

PAGARE I DIRITTI D'AUTORE PER OGNI PEZZO

ALL'INDUSTRIA PADRONA DEL BREVETTO



MALATTIE MORBI

E DEFORMAZIONI

OPTIONAL INCLUSI NEL PREZZO



STANNO SCHERZANDO

STORIA FARSESCA

INFORMARE CRITICAMENTE

18



I GIOVANI



NON SANNO DELLE STRAGI DI STATO



INCHIESTE DEVIATE

PROCESSI FARSA DI STATO





CANTATE 19 UOMINI LA VOSTRA STORIA



SAVINIO



CONTINUIAMO A CANTARE PER L'INDIGNAZIONE DEI GIOVANI



A COROLLARIO DI QUESTA SERIE DI 20



SOFRI SOPRAFFAZIONI
PIETROSTEFANI
BOMPRESSI



FARSA DI GIUSTIZIA
ALLA
INSULTO RAGIONE



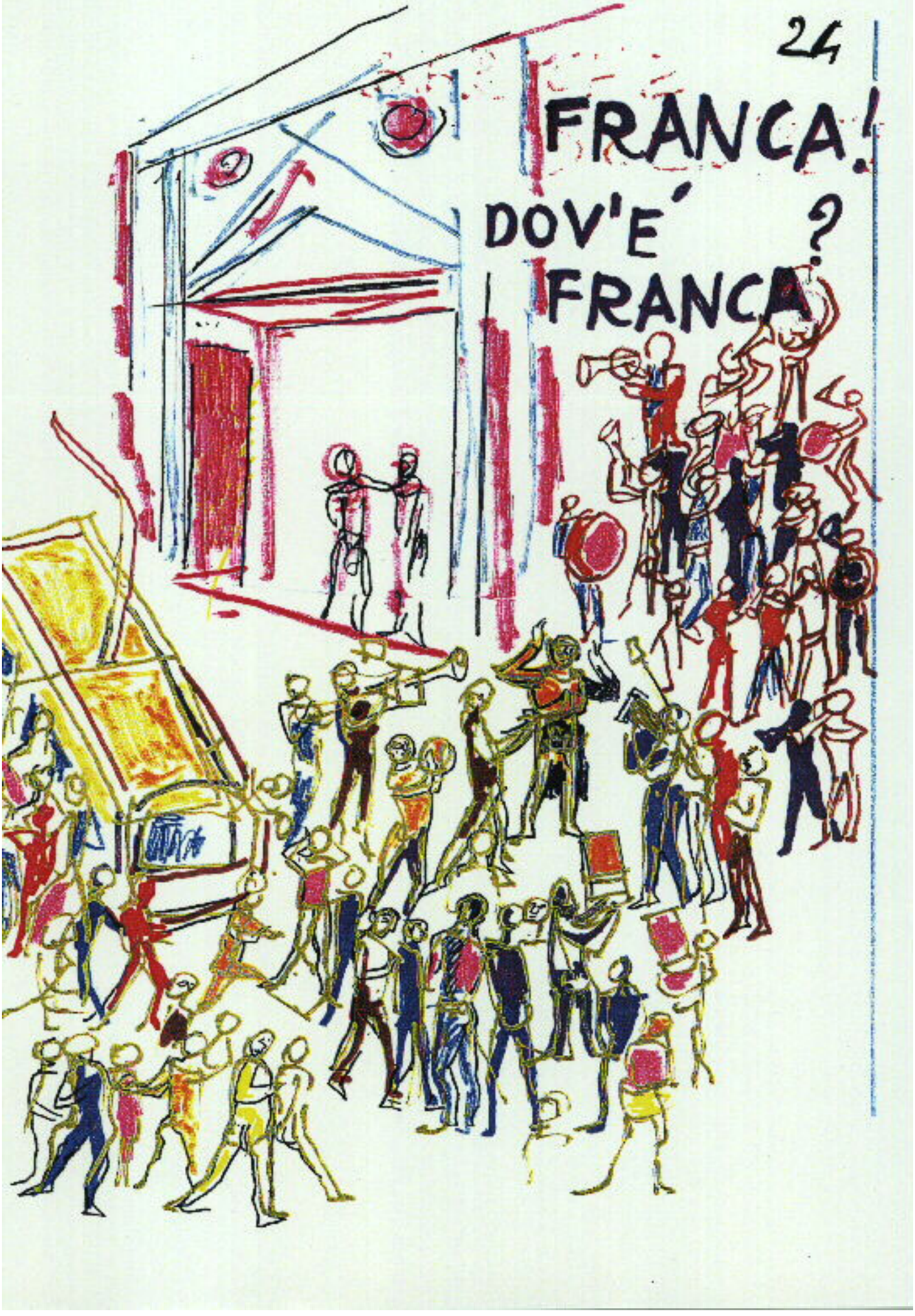

II
STO
ALLENANDO


SENZA DI LEI
NON AVREI VINTO

NELLE FABBRICHE OCCUPATE



LA VIOLENZA SUBITA INSIEME


FRANCA!
DOV'E'
FRANCA
?

