

**Università cattolica del Sacro Cuore – Milano**

**Facoltà di Lettere e Filosofia**

**Corso di Laurea in Lettere Moderne**

**LE TECNICHE ATTORALI DI DARIO FO TRA TRADIZIONE E  
INVENZIONE**

**Relatore: Chiar.mo prof. Sisto DALLA PALMA**

**Tesi di Laurea di:**

**Mara Laura Perbellini**

**Matr. N. 2303501**

**Anno Accademico 1998-1999**

***Ai miei genitori***

***A mia sorella Lisely***

<b>INTRODUZIONE</b>	Pag. I
<b>1. MECCANISMI DEL COMICO</b>	Pag. 1
Premessa	Pag. 2
1.1. DEFINIZIONI DEL COMICO	Pag. 5
1.2. LE TECNICHE DEL COMICO	Pag. 14
1.2.1. Comico di parola (gioco di parole)	Pag. 17
1.2.2. Comico di idea	Pag. 21
1.2.3. Comico di ragionamento	Pag. 25
1.2.4. Comico di situazione	Pag. 27
1.2.5. Comico di carattere	Pag. 29
1.2.6. Comico visivo e uditivo	Pag. 32
1.2.6.1. Somiglianze e dissomiglianze	Pag. 32
1.2.6.2. Imitazione	Pag. 34
1.2.6.3. Caricatura e parodia	Pag. 35
1.2.7. Comico di gesti (gag)	Pag. 37
1.2.8. Comico ibrido	Pag. 38
1.2.9. Caratteri comuni	Pag. 40
1.2.10. Qualche caso particolare	Pag. 43
1.2.10.1. Facezie, battute, scherzi	Pag. 43
1.2.10.2. Ironia	Pag. 45
1.2.10.3. Paradosso	Pag. 46
1.2.10.4. Calembour	Pag. 47
1.2.10.5. Ripetizioni	Pag. 48

1.2.10.6. Effetti di teatro	Pag. 50
<b>1.3. ACCETTAZIONE - GIUSTIFICAZIONE</b>	<b>Pag. 51</b>
<b>1.4. CARATTERE LUDICO DEL COMICO: IL GIOCO</b>	<b>Pag. 54</b>
1.4.1. Inutilità dell'atto	Pag. 55
1.4.2. Intenzione ludica dell'attore	Pag. 56
1.4.3. Disposizione ludica del lettore o dell'uditore	Pag. 57
<b>2. LE RADICI DEL COMICO IN DARIO FO</b>	<b>Pag. 58</b>
2.1. CENNI BIOGRAFICI	Pag. 59
2.2. DALLA FORMAZIONE ATTORALE ALLA ACQUISIZIONE DI UNA TECNICA ORIGINALE	Pag. 80
2.2.1. Burattini e fabulatori del lago	Pag. 81
2.2.2. Influenza di arti diverse del teatro: arti visive e cinema	Pag. 89
2.2.3. Teatro popolare, rivista e varietà	Pag. 94
2.2.3.1. Eduardo De Filippo	Pag. 97
2.2.3.2. Totò	Pag. 103
2.2.3.3. Franca Rame e la tradizione dei guitti	Pag. 108
2.2.4. Mimo e tradizione della commedia dell'arte	Pag. 112
2.2.5. Le tecniche attoriali di Dario Fo	Pag. 120
2.2.5.1. Il teatro di situazione, l'improvvisazione e il rapporto con il pubblico	Pag. 120
2.2.5.2. Il teatro epico	Pag. 124
2.2.5.3. La maschera e la gestualità	Pag. 126
2.2.5.4. La parola in scena	Pag. 133
2.2.5.5. Fo moderno giullare	Pag. 138
2.2.6. La recitazione di Fo alla luce delle tecniche del	Pag. 141

comico

<b>3. COMICITA' E TECNICA ATTORALE IN "MISTERO BUFFO"</b>	Pag. 151
Premessa	Pag. 152
3.1. "NASCITA DEL GIULLARE"	Pag. 156
3.2. "LA FAME DELLO ZANNI"	Pag. 160
3.3. "BONIFACIO VIII"	Pag. 164
3.4. "RESURREZIONE DI LAZZARO"	Pag. 169
3.5. "GRAMMELOT DI SCAPINO"	Pag. 176
<b>4. COMICITA' E TECNICA ATTORALE IN ALTRE PRODUZIONI</b>	Pag. 183
4.1. "ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE"	Pag. 184
4.2. "STORIA DELLA TIGRE"	Pag. 193
4.3. "JOHAN PADAN A LA DISCOVERTA DE LE AMERICHE"	Pag. 201
4.4. "LU SANTO JULLARE FRANCESCO"	Pag. 209
<b>CONCLUSIONE</b>	Pag. 219
TEATROGRAFIA	Pag. 226
TEATROGRAFIA IN ORDINE ALFABETICO	Pag. 264
PRODUZIONI RADIOFONICHE, CINEMATOGRAFICHE E TELEVISIVE	Pag. 269
BIBLIOGRAFIA, EMEROGRAFIA, VIDEOGRAFIA	Pag. 271

**INTRODUZIONE**

---

L'oggetto di questo studio sono le tecniche attoriali di Dario Fo, inserite nel contesto della tradizione cui l'attore fa riferimento.

Prima di inoltrarci nel campo specifico della ricerca, ci siamo soffermati sulle tecniche del comico in generale, allo scopo di appropriarci di una grammatica di base del comico, cui poi far riferimento nel corso dell'analisi delle *performances* di Fo. L'importanza di questo capitolo è fondamentale nell'economia del presente studio, dal momento che ci fornisce gli strumenti essenziali per la nostra ricerca: una terminologia precisa, una classificazione rigorosa, una metodologia sistematica. Abbiamo indagato i meccanismi della comicità, il loro funzionamento nella pratica della scrittura e del teatro. A questo scopo abbiamo fatto un *excursus* sulle teorie e le definizioni del comico, appoggiandoci ai vari studiosi che si sono occupati dell'argomento, pur a partire da punti di vista differenti: filosofici, letterari, psicologici, storici, sociologici. Abbiamo però notato, con rammarico, che gli studiosi hanno per lo più privilegiato l'aspetto teorico della questione, soffermandosi sul significato del comico, sulla necessità della sua esistenza per fini sociali ( di relazione ) e psicologici ( di scarico delle tensioni ), sulla rivalutazione di un genere che da sempre è stato considerato subalterno, rispetto a una cultura più elevata e "dignitosa". Hanno però trascurato, in questo modo, lo studio del funzionamento pratico dei meccanismi della comicità, che è, a nostro parere, degno di essere analizzato e approfondito: l'analisi delle strutture costitutive del comico, che ci porta a scoprire delle leggi costanti e permette di individuare alcune categorie specifiche. Le abbiamo chiamate comico di parola, di idea, di ragionamento, di situazione, di carattere, di gesti, comico visivo e uditivo, comico ibrido. Nell'individuazione di queste categorie ci siamo soprattutto appoggiati a un testo di uno studioso francese, Aubouin, che

completo, avvalendosi anche di numerosi e pertinenti esempi, sulle tecniche del comico: *Technique et psychologie du comique*.<sup>1</sup>

Abbiamo poi notato che, oltre alle categorie suddette, ci sono altri fattori che concorrono alla comicità: l'ironia, il paradosso, il calembour, la tecnica della ripetizione e, soprattutto, l'intenzione ludica, condivisa da emittente e destinatario della comicità.

Dalle tecniche del comico siamo poi passati allo studio del teatro di Dario Fo, di cui abbiamo percorso le tappe fondamentali: la sua formazione di uomo e di attore, i contatti con il mondo del teatro, la tradizione in cui si inserisce, la sua poetica, i suoi testi-spettacolo, fino all'acquisizione di una sua personale e originale tecnica di attore.

Abbiamo visto che Fo, pur inserendosi in un teatro di tipo popolare, è capace di rinnovarlo dall'interno, contaminandolo anche con una tradizione più raffinata, che parte dalle tecniche del mimo per coinvolgere il cinema – di cui tiene presente la lezione, soprattutto per quanto riguarda la tecnica del montaggio e il ritmo sincopato – e le arti visive; Fo inizia infatti la sua carriera come pittore, per poi proseguire con studi architettonici, che molta influenza avranno sul suo modo di vedere e strutturare la scena, come si può notare nella sua particolare coscienza dello spazio, non comune tra gli attori della sua generazione, che condiziona il suo modo di recitare, il modo in cui si muove e si relaziona con i vari elementi che lo circondano sulla scena: egli ha piena consapevolezza degli oggetti – reali o fantastici – che gli stanno intorno; ha coscienza delle luci che lo illuminano e recita diversamente se c'è una luce frontale, o di taglio, o una luce di atmosfera; tiene presente, in termini prospettici e geometrici, la relazione spaziale che viene a formarsi con eventuali altri attori presenti in scena; percepisce il rapporto

---

<sup>1</sup> AUBOUIN, Elie, *Technique et psychologie du Comique*, Ofep, Marseille, 1948.

che intercorre tra il suo corpo di attore, solo in scena, e lo spazio della finzione. Fo è tra i primi attori e registi del Novecento, almeno in Italia, a dare un particolare rilievo alla parte visiva dei suoi spettacoli, che pensa e struttura, in primo luogo, in termini spaziali, oseremmo dire architettonici. Questa sua notevole sensibilità estetica lo conduce a percepire se stesso come un oggetto di scena, che deve essere illuminato e deve muoversi nello spazio secondo regole precise, volte a meglio valorizzare le sue *performances*.

Dopo aver analizzato la formazione artistica e attorale di Fo, abbiamo cercato di evidenziare le innovazioni che apporta, concentrandoci sulle sue tecniche specifiche di recitazione. In particolare abbiamo visto che l'attore privilegia un teatro di situazione, che parte sempre dall'azione e dalla trama costitutiva di fondo, che costituisce un canovaccio sulla base del quale Fo si riserva di improvvisare, andando "a soggetto", come è nella tradizione della commedia dell'arte e del varietà. L'attore-autore aspira a un teatro epico, di matrice popolare, in cui il rapporto con il pubblico ha un'importanza fondamentale. La presenza stessa degli spettatori è in grado di influenzare la recitazione di Fo, che si adegua, di volta in volta, nei tempi e nei ritmi, al pubblico in sala, che cerca sempre di coinvolgere e di mantenere critico. In questo senso si può affermare che Fo privilegia una recitazione di straniamento, rispetto a una di immedesimazione: egli infatti tende ad abbattere la quarta parete, per stabilire un confronto diretto con il pubblico, che vuole sveglio, attento, pronto a cogliere i nessi e il significato morale e politico dei suoi testi; per questo egli non entra, da un punto di vista psicologico – attraverso la tecnica dell'immedesimazione appunto, del risveglio di una memoria emotiva e sensoriale - nei suoi personaggi, ma mantiene una certa distanza, che gli consente di presentarli e giudicarli al tempo stesso.

Dopo aver preso in considerazione le tecniche attoriali di Fo, le abbiamo messe in relazione con le tecniche generali del comico, per cercare di capire quale tipo di comico l'attore predilige e usi più volentieri. Abbiamo visto che Fo privilegia il comico di situazione, quasi sempre presente nei suoi spettacoli, ma fa anche spesso uso del comico di parola, di idea e di ragionamento. Tutto il teatro di Fo è poi impregnato di ironia, che si manifesta nelle numerose battute, nei riferimenti all'attualità – per cui ricorre alla caricatura o all'imitazione di personaggi vari, soprattutto di politici – ma anche nella tecnica della ripetizione, che gli consente di riprendere, a ritmo accelerato, intere sequenze che aveva già recitato. In questo modo lo spettatore, che già conosce lo sviluppo della vicenda, si può concentrare esclusivamente sull'abilità dell'attore, che è in grado di eseguire, tramite una calcolatissima gestualità e un divertente uso della parola onomatopeica, l'effetto delle antiche comiche del cinema, con movimenti sincopati.

Abbiamo osservato la differenza che intercorre, nelle sue tecniche di recitazione, tra il monologo e il dialogo. Infatti nelle commedie egli gioca molto di più su un comico gestuale di gag, oltre che su un comico di parola e di idea, e si appoggia molto al lavoro con la spalla, che, se gli porge le battute nel tempo comico giusto, ha il potere di valorizzare ancora di più le capacità attoriali di Fo. Nelle narrazioni, invece, Fo si trova solo in scena e può contare esclusivamente sulle sue abilità: il comico gestuale è in questo caso diverso, perché non si appoggia su gag vere e proprie, ma su una tecnica gestuale, propria della maschera che Fo si è cucita addosso – ispirandosi soprattutto al personaggio dello Zanni, prototipo di molte maschere della commedia dell'arte – e che non cessa mai di mettere in atto durante la rappresentazione; anche il comico di parola assume una connotazione diversa: non usa più esclusivamente il

gioco di parole, ma si inventa un linguaggio teatrale proprio – da una parte una contaminazione vivace di dialetti e dall'altra il *grammelot* – che gioca continuamente sui suoni onomatopeici e allitteranti, per cui l'effetto comico è comunque garantito, anche se in modo diverso.

Infine siamo passati all'analisi di alcuni spettacoli di Fo, per mettere in luce le sue tecniche attoriali comiche. Abbiamo privilegiato i monologhi, rispetto alle commedie, perché riteniamo che sia proprio in questa sede che Fo innova in modo più evidente: è attraverso le sue fabulazioni, infatti, che meglio si possono osservare le sue originali tecniche di attore, che, pur partito da una tradizione popolare cui fa costantemente riferimento, è capace di rinnovarla dal suo interno, contaminandola con tradizioni diverse e improntandola alla propria fisicità, alla propria particolarissima gestualità, alla propria lingua scenica, personalmente inventata e manipolata, in modo da renderla più vitale, comunicativa, efficace.

Abbiamo già accennato all'importanza fondamentale che l'aspetto visivo-spaziale riveste nel teatro di Fo: è evidente che l'analisi di una *performance* attorale, che costituisce appunto l'oggetto del presente studio, non può assolutamente trascurare questo aspetto. Consideriamo, infatti, la visione diretta degli spettacoli quale fase preliminare e imprescindibile della nostra analisi, volta a cogliere l'aspetto performativo delle rappresentazioni teatrali di Fo e le sue peculiari capacità e tecniche attoriali. Visto, però, il carattere effimero delle rappresentazioni teatrali in generale, abbiamo analizzato la recitazione di Fo anche nelle riprese in video dei suoi spettacoli, che costituiscono uno strumento fondamentale e indispensabile per il tipo di indagine che ci proponiamo di fare. Evidentemente il supporto in video, da solo, risulta insufficiente, anche perché, non assistendo personalmente alla

rappresentazione teatrale, si perdono numerosi aspetti del teatro di Fo, così legato all'improvvisazione e sensibile al particolare tipo di pubblico presente in sala, all'atmosfera stessa che si respira nel contatto diretto tra attore e spettatore. Il supporto in video, nonostante tutti i suoi limiti, costituisce comunque uno strumento imprescindibile per il nostro studio, cui facciamo spesso riferimento, come si può notare nelle analisi specifiche delle tecniche attoriali di Fo - soprattutto all'interno degli spettacoli che abbiamo preso in esame - e nella videografia, inserita alla fine del presente testo. Specifichiamo, dunque, che abbiamo inserito alcune foto di Dario Fo e delle locandine degli spettacoli che analizziamo, non con funzione di documentazione, che sarebbe evidentemente insufficiente, ma come semplice suggestione, che abbiamo ritenuto però necessaria, come rimando all'aspetto visivo del teatro di Fo, che l'analisi di una *performance* attoriale non deve assolutamente trascurare.

**CAPITOLO PRIMO**

---

**MECCANISMI DEL COMICO**

## PREMESSA

Molti studiosi<sup>2</sup>, nell'ambito di varie discipline, si sono occupati del comico, dell'umorismo, del ridicolo, insomma, di quei particolari meccanismi che suscitano uno stato emotivo di piacere che induce al riso, o almeno al sorriso. Hanno rilevato che questo sentimento piacevole è proprio del solo essere umano, in quanto la comicità contiene in sé il piacere della conoscenza: attraverso lo stravolgimento della realtà e la percezione del contrario – elementi propri del comico – l'uomo ha la possibilità di osservare il mondo da una nuova prospettiva, che lo conduce all'acquisizione di una conoscenza nuova, di una particolare illuminazione sul senso ultimo. Al comico è dunque riconosciuto un valore epistemologico.

Nel corso della ricerca, però, ci siamo resi conto del fatto che lo studio sul comico, in linea generale, privilegia ampiamente l'aspetto teorico rispetto alle sue tecniche specifiche, alle sue diverse declinazioni nel momento dell'applicazione. Gli studiosi hanno soprattutto concentrato la loro attenzione sulla funzione sociale e psicologica del comico, sul suo valore filosofico o letterario; a volte si sono preoccupati di riabilitarlo come genere, nel senso che fin dall'antichità il comico è stato considerato inferiore, per valore e importanza, rispetto a categorie più elevate come il tragico; molti studiosi ci hanno fornito numerose

---

<sup>2</sup> Tra i vari studiosi che si sono occupati dell'argomento, citiamo alcuni tra gli autori più importanti e le loro opere più significative: AUBOUIN, op. cit.; CROCE, Benedetto, *La teoria del comico*, in "La Critica", Bari, 1934; FERRONI, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974; LEVI, Augusto Giulio, *Il comico*, Formaggini, Genova, 1913; LIPPS, Theodor, *Komik und Humor, eine Psychologisch-Aesthetische-Untersuchung*, Leopold Foss, Hamburg-Leipzig, 1898; MOMIGLIANO, Attilio, *L'origine del comico*, in "La cultura filosofica", III, n° 4, Firenze, 1909; ECO, Umberto, *Il nemico dei filosofi*, in "L'Espresso", 13 agosto 1967; ECO, Umberto, *Il comico e la regola*, in "Alfabeta", 21 febbraio 1981; LEVINE, Jacob, *Approaches to Humor Appreciation*, in AA. VV., *Motivation in Humor* (ed. by J. Levine), Atherton, New York, 1969; MARS, Francois, *Le Gag*, Ed. Du Cerf, Paris, 1964; SANTARCANGELI, Paolo, *Homo ridens (Estetica, filologia, psicologia, storia del comico)*, Olschki, Firenze, 1989.

definizioni – molte delle quali contrastanti, a seconda del punto di vista assunto nella trattazione – trascurando, per lo più, la sua applicazione pratica, le forme che assume nel momento in cui i suoi meccanismi sono messi in atto. Naturalmente ci sono alcune notevoli eccezioni - come Bachtin nel suo *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*<sup>3</sup> - anche se per lo più privilegiano l'analisi di testi letterari, o testi - drammatici - considerati come tali.

Molti studi hanno come tema specifico la commedia, che è una modalità del comico, ma non la sola: così ci sono trattazioni che si occupano della commedia attica, di quella latina, di quella dell'arte, di quella italiana del Rinascimento, di quelle specifiche di ogni cultura. L'aspetto privilegiato, nell'ambito di questi studi, è la drammaturgia, ancora intesa come testo letterario da analizzare secondo gli strumenti propri della filologia letteraria o, per quanto riguarda la commedia dell'arte, vengono messi in luce il cambiamento del ruolo sociale dell'attore, che diventa professionista, e la ricostruzione storica, volta a interpretare la nascita delle maschere e di un nuovo tipo di spettacolo, a partire semplicemente da un canovaccio.

Ci sono poi alcuni studi specifici - ai quali abbiamo comunque attinto, pur contestualizzandoli in una teoria più generale, che prendesse in considerazione soprattutto l'aspetto pratico, di applicazione - che si occupano del comico di parola<sup>4</sup>, del comico di carattere<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> BACHTIN, Michail, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo "Chudozestvennaja Literatura", Moskva, 1965; tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.

<sup>4</sup> OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Le comique du discours*, ed. de l'Université de Bruxelles; tr. it. *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977; TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, ed. Du Seuil, Paris, 1978; tr. it. *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Scandicci ( Firenze ), 1993; FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, , Franz Deuticke, Leipzig – Wien, 1905; tr. it. *Il motto di spirito*, Boringhieri, Torino, 1972; di questo testo adotteremo l'edizione *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, New Compton Editori, Roma, 1976.

<sup>5</sup> LEVI, Eugenio, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Einaudi, Novara, 1959.

dell'umorismo <sup>6</sup>, delle concezioni filosofiche <sup>7</sup> o psicologiche<sup>8</sup> del comico.

Il punto di vista che più ci interessa rilevare in questa sede sono le tecniche del comico, sulle quali esistono pochissimi saggi. Per questo ci siamo dovuti appoggiare soprattutto a due testi: il primo è *Technique et psychologie du comique* di Aubouin <sup>9</sup>, un'opera molto interessante - e ricca di esempi tratti dalla realtà, dalla letteratura, dal cinema e dal teatro - di cui abbiamo privilegiato la prima parte, trascurando le implicazioni psicologiche; il secondo testo di riferimento <sup>7</sup> è un numero di "Comunicazioni sociali" dal titolo *Risate senza fine* <sup>10</sup>, in particolare per i saggi che riguardano il comico in generale e il comico a teatro. Questi due testi soprattutto ci hanno guidato nell'analisi delle tecniche del comico, che costituiscono l'oggetto di questo primo capitolo.

Questo capitolo riveste un'importanza fondamentale ai fini della nostra trattazione: infatti in questa sede abbiamo indagato il comico nelle sue varie declinazioni, allo scopo di fornire un preciso orientamento al percorso della nostra analisi. Ci siamo soffermati sulle tecniche del comico per capirne il funzionamento al momento dell'applicazione diretta: così abbiamo potuto utilizzare questa sorta di grammatica del comico come base della nostra analisi, al fine di indagare le tecniche di recitazione di Fo da un punto di vista privilegiato, quello del comico

<sup>6</sup> PIRANDELLO, Luigi, *L'umorismo. Saggio*, Carabba, Lanciano, 1908. Noi adottiamo l'edizione *L'Umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze, 1994.

<sup>7</sup> BERGSON, Henri, *Le rire* (1900), in *Ouvres*, Puf, Paris, 1963; tr.it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari, 1983; di questo testo noi adottiamo l'edizione *Il riso*, BUR Rizzoli, Milano, 1991; CIVITA, Alfredo, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano, 1984; MARCONI, Emo, *Problematica generale del comico a teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 1975.

<sup>8</sup> FREUD, op. cit.; ANCONA, Luigi, *Il comico nello spettacolo*, "Ikön", n° 63, ottobre - dicembre 1962; SENISE, Tommaso, *Il riso in psicologia ( la gioia, il comico, l'umorismo )*, Biblioteca de "Il cervello", Napoli, 1950.

<sup>9</sup> AUBOUIN, op. cit.

<sup>10</sup> FUMAGALLI, Armando, SIMONELLI, Giorgio, ( a cura di ), *Risate senza fine: costanti e tendenze della comicità nello spettacolo*, "Comunicazioni sociali", n° 1, Anno XV, gennaio - marzo 1993; in

appunto. Gli strumenti forniti in questo capitolo sono stati poi applicati all'analisi del metodo attorale di Fo, e ci sono serviti come indispensabile punto di riferimento nel corso di questo studio.

Per quanto la nostra attenzione sia qui focalizzata sulle tecniche del comico, non abbiamo trascurato di presentare una, pur breve, rassegna delle teorie del comico e delle varie definizioni che di questo sono state date. E' appunto da queste che abbiamo deciso di partire nella nostra ricerca.

## **1.1 DEFINIZIONI DEL COMICO**

Il criterio che abbiamo adottato nella selezione delle possibili definizioni del comico è quello della pertinenza al nostro oggetto di studio: le tecniche attoriali di Dario Fo. A questo scopo abbiamo privilegiato quelle teorie che già mettevano in luce, pur in diversa misura, l'aspetto performativo del comico, in quanto legato ad una sua applicazione, concernente o la realtà in generale ( Pirandello ), o la sua proprietà di conciliazione degli opposti ( Bergson, Aubouin, Marconi ) o le sue implicazioni psicologiche ( Ancona ), o la sua particolare declinazione in ambito teatrale ( Molinari ). Questi stessi autori, proprio in ragione della loro particolare attenzione all'aspetto performativo del comico, ci sono stati utili anche nel corso dell'analisi delle tecniche del comico, per cui abbiamo fatto riferimento ancora a loro nel paragrafo successivo, che approfondisce appunto questo aspetto.

---

particolare: FUMAGALLI, Armando, *Il comico nello spettacolo*; MOLINARI, Renata, *il comico a teatro*.

Prima di addentrarci nelle definizioni che gli autori da noi scelti hanno dato del comico, vorremmo osservare la concezione che Dario Fo ha del comico, essendo questo uno strumento privilegiato della sua poetica teatrale. Intanto egli sostiene che il comico sia il rovescio della medaglia del tragico, un diverso punto di vista sulla realtà, che ribalta col grottesco ciò che, di natura, sarebbe drammatico: “...lo scrivere comico o grottesco...ha bisogno sempre di avere di fronte un momento tragico altissimo”.<sup>11</sup> Fo suggerisce alcuni modelli di questa situazione tragica che è alla base del comico: Rabelais, che rovescia la realtà privilegiando le parti basse del corpo rispetto a quelle alte e il corpo rispetto allo spirito; Arlecchino, che sconfigge la morte operando un ribaltamento con l’uso della follia, del paradosso. Noi possiamo aggiungere altri esempi – tratti dai testi di Fo - di situazioni tragiche che vengono ribaltate in chiave comica: lo Zanni che combatte contro la sua fame e la vince nel sogno e nella “scorpacciata” della mosca; il villano che sfugge al suicidio grazie al dono della parola da parte di Gesù: la parola del giullare, che ribalta tutto in base al paradosso; Johan Padan che sta per essere mangiato dai selvaggi e ricorre agli espedienti più assurdi per salvarsi. Ancora una volta si vede che “nel teatro di autentico umorismo l’architettura del racconto si avvale di una struttura più difficile ma più alta, quella della drammaticità comica”.<sup>12</sup>

Fo ribadisce l’intento ludico del suo teatro, il ruolo giocato dall’ironia, dal senso dello humour: “L’ironia è l’ossigeno insostituibile della ragione”.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> ALLEGRI, Luigi, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari, 1990, p. 111.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Veniamo, dunque, alla definizione che Fo dà del comico: *“Il comico è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione (...). E’ un gioco di continui capovolgimenti. Il continuo montare in situazioni di impotenza, paura, disperazione, e poi lo sganciamento e la catarsi... e poi ancora daccapo”*.<sup>14</sup>

Possiamo notare che in questa definizione sono presenti alcuni degli elementi fondamentali, che vedremo essere costitutivi delle tecniche del comico: l’intento ludico, il capovolgimento o contrasto che dir si voglia, la natura fondamentale tragica della situazione comica, il valore conoscitivo del comico, che coinvolge sempre la ragione dell’uomo.

Passiamo ora alle definizioni del comico che abbiamo ritenuto più pertinenti al nostro oggetto di comico, iniziando dall’autore che più di tutti ha illuminato il nostro cammino alla ricerca delle modalità di funzionamento del comico.

Secondo Aubouin,<sup>15</sup> il comico è un gioco intellettuale che consiste nella conciliazione inattesa di oggetti inconciliabili, o nella conciliazione di giudizi o impressioni inconciliabili a proposito di un medesimo oggetto.

Il riso comico è provocato dalla conciliazione ludica di due inconciliabili. E’ particolarmente intenso nella misura in cui è percepito subito e per la prima volta.

Il piacere comico non è un fenomeno indipendente, ma un aspetto particolare della soddisfazione che proviamo in tutte le nostre attività intellettuali.

Il carattere doppio, l’inconciliabilità e l’accettazione – giustificazione si combinano nella conciliazione degli inconciliabili in modo del tutto

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 117-123.

<sup>15</sup> AUBOUIN, *op. cit.*, pp.121-127.

naturale; la sorpresa è la risultante dell'intensità del contrasto, della perfezione con cui i suoi due aspetti sono conciliati, della simultaneità e della novità di questa conciliazione.

Le fonti del comico non sono affatto degli impulsi estranei gli uni agli altri, fortuitamente riuniti, ma piuttosto delle tendenze intellettuali vicine, strettamente associate e convergenti.

Bergson, che dà un'interpretazione filosofica del riso, sostiene che :

*“ Il comico è quell'aspetto della persona per il quale essa rassomiglia a una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita, con la sua rigidità di un genere tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, l'automatismo, insomma il movimento senza la vita. Esso esprime dunque una imperfezione individuale o collettiva che richiede la correzione immediata. Il riso è questa correzione stessa. Il riso è un certo gesto sociale, che sottolinea e reprime una certa distrazione speciale degli uomini e degli avvenimenti”.*<sup>16</sup>

Egli individua poi tre procedimenti tipici del comico, in particolare del vaudeville:

- La ripetizione
- L'inversione
- L'interferenza della serie

Ancona, che dà un'interpretazione psicologica del comico, afferma che:

*“...la caratteristica del fatto comico è l'espressione quasi violenta di una carica energetica, che si attua come una irruzione e in funzione*

---

<sup>16</sup> BERGSON, op. cit., p.87.

*della quale si verifica una tipica distensione soggettiva.(...) La capacità di godere del comico normalizza le persone in quanto agisce a guisa di scarica, ma la stessa esperienza distensiva è consentita soltanto a persone dalla dinamica psichiatrica normale".<sup>17</sup>*

Egli sostiene che un tipo speciale di sublimazione, cioè di processo di adattamento che consente di diminuire la tensione interiore, è inerente all'espressione comica: attraverso l'atteggiamento ridicolo, le mimiche, le battute spiritose e le barzellette, vengono accolti quei contenuti emotivi, atti e concetti che allo stato bruto sarebbero respinti e condannati, cioè i contenuti e le idee del sesso e della ostilità. Il contenuto sanzionato riesce alla fine a filtrare in un modo autorizzato.

Inoltre Ancona mette in luce, come anche Bergson, la valenza sociale del comico: chi ride di una scena, di una battuta ridicola, anche se lo fa in privato tende sempre a configurarsi in una situazione di molte persone, o quanto meno intuisce il maggior grado di ridicolo che l'esperienza che sta facendo da solo avrebbe in un gruppo. Di conseguenza si può affermare che l'esperienza del comico è sempre sociale. Come vedremo, la natura sociale del comico è di importanza fondamentale per Fo autore e attore.

Fumagalli<sup>18</sup> opera una distinzione delle forme del comico in due grandi "famiglie":

- Comico di sproporzione.

Questa "famiglia" è individuata dalla mancanza di una misura, di un'armonia, di un giusto rapporto fra le parti: è il comico di ciò che è

<sup>17</sup> ANCONA, op. cit., p.10

<sup>18</sup> FUMAGALLI, Armando, *Il comico nello spettacolo*, in FUMAGALLI, op. cit., pp. 11-16.

esagerato, deforme; è il comico dell'inefficacia, dell'errore, dell'incapacità, della continua sfortuna o della fortuna esagerata. In questa sproporzione rientrano il comico del contrasto ( v. Charlie Chaplin come anche Dario Fo ) e il comico della ripetizione. Il riso, in questi casi, è un giudizio, istantaneo e immediato.

- Comico dell'inaspettato.

E' legato al piacere della conoscenza, della sorpresa, e si lega spesso al comico di sproporzione. Comprende la comicità verbale, legata all'abilità inventiva, e il comico del doppio senso volgare e osceno. Il riso che lo caratterizza è prevalentemente intellettuale.

Fumagalli conclude facendo un paragone tra le due "famiglie" che individua e le categorie di "riso di accoglimento" e "riso di esclusione" di Dupréel <sup>19</sup>:

*"Il riso che abbiamo chiamato di giudizio sarebbe un riso di negazione, di esclusione (...) mentre il riso della sorpresa, legato al riconoscimento immediato di qualcosa, di un senso nascosto, etc., sarebbe corrispondente al "riso di accoglimento": un riso cioè in cui si gioisce del fatto di comprendere e quindi, implicitamente, di far parte del gruppo di coloro che sono dentro ai meccanismi della lingua o della situazione comica".*<sup>20</sup>

Renata Molinari fa un'analisi molto interessante del comico in ambito teatrale e nota il motivo "popolare" del comico, che implica la possibilità per il pubblico di riconoscere – e di riconoscersi – in un carattere, in un tipo, in una maschera comica:

<sup>19</sup> DUPREEL, Eugène, *Le problème sociologique du rire*, II, 1928, pp. 233-259.

<sup>20</sup> FUMAGALLI, op. cit., pp. 15-16.

*“ La comicità scenica viene ricondotta a una precisa forma storica, la commedia, radicata in un humus di concretezza popolare, caratterizzata da un rapporto irriverente e comunque disincantato con il potere e forte di un linguaggio immediato e diretto, spesso fuori dalla convenzione letteraria, magari nutrito di colori e toni dialettali ”.*<sup>21</sup>

I personaggi comici hanno matrice e natura popolari, per cui la corporeità prevale rispetto alla dimensione psicologica o morale. L'attenzione che il pubblico rivolge ai personaggi comici si concentra sul corpo, sui suoi movimenti, gesti, difetti, eccessi, che , con la rigidità dei loro tratti, preannunciano e condizionano la qualità delle sue azioni, la direzione degli inevitabili errori. Da qui deriva spesso la caratterizzazione del personaggio: il tic, il difetto di pronuncia, la camminata particolare, il difetto fisico accentuato.

Il comico, nella società e a maggior ragione sulla scena, presuppone e predispone, per innescare il meccanismo della comicità, la presenza attiva di uno spettatore. Caratteristica del teatro comico è proprio la consapevole e vigile assunzione sulla scena e nell'azione di questa presenza. La tecnica dell'ammiccamento, del coinvolgimento, dell'assunzione “a vista” della prospettiva dello spettatore, è uno dei punti di forza di tutto il vaudeville.

Aggiunge poi che strumento d'elezione del comico è il monologo, attraverso cui il protagonista può esplorare ed esibire tutta la sua abilità, il suo virtuosismo di compositore, più ancora che di interprete. Accenna, in proposito, alla tecnica dell'*improvvisazione*, come patrimonio indiscusso dei Comici dell'Arte e nutrimento della performance comica. Grandi esecutori contemporanei di questa tecnica sono, in Italia, Roberto Benigni e Dario Fo.

---

<sup>21</sup> MOLINARI, *Il comico a teatro*, in FUMAGALLI, op. cit., p. 62.

Pirandello, nel suo noto saggio sull'umorismo <sup>22</sup>, definisce il comico come "avvertimento del contrario". Stabilisce poi una differenza inconciliabile tra comico e umorismo, nel senso che i due non possono esistere contemporaneamente, poiché uno si sostituisce all'altro escludendolo. Ma riportiamo per intero il celebre brano in cui lo scrittore siciliano ci spiega la sua teoria:

*"Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico".* <sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> PIRANDELLO, op. cit.: "Il comico è appunto un avvertimento del contrario", p. 116.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

Si può affermare che, se nel comico è mantenuta un'intenzione ludica, un atteggiamento scherzoso, nell'umorismo quest'intenzione viene meno.

Marconi intende per comico *“quell'evento nel quale è riconoscibile, come fattore essenziale della sua struttura, qualcosa che mentre è, è contemporaneamente anche il suo contrario. Chiariamo subito che questo concetto di contrario va inteso come un rovesciamento dinamico e non come una contraddizione dialettica, o logica, o metafisica. Si tratta, quando si parla del comico, dunque, di un qualcosa che mentre si presenta destinato a muoversi verso un certo traguardo, in realtà si dirige verso un obiettivo che la mente sa collocato in una posizione opposta”*.<sup>24</sup> Vedremo, più avanti, che questa definizione si addice perfettamente a ciò che chiameremo comico di situazione, in cui l'azione è il fondamento della struttura: l'esito dell'azione va in direzione opposta a quella che ci si era prefissi. Marconi mette poi in luce un altro elemento fondamentale del comico, di cui anche noi ci occuperemo, ossia il fattore imprevisto, il nuovo, quel *quid* che interviene a modificare gli eventi, e che è poi il fattore disturbante che impedisce all'azione di pervenire al suo giusto esito.

---

<sup>24</sup> MARCONI, op. cit., p. 6.

## 1.2. LE TECNICHE DEL COMICO

Nell'approfondimento sulle tecniche del comico - che assume una rilevanza notevole all'interno del percorso di questo studio, dal momento che le categorie che qui individuiamo ci serviranno come punto di riferimento costante e sostanziale nel corso dell'analisi delle tecniche attoriali di Fo - ci siamo serviti, in primo luogo, del testo di Aubouin <sup>25</sup>, cui abbiamo già fatto riferimento, come guida nella classificazione delle possibili declinazioni del comico. Infatti questo testo risulta molto pertinente all'oggetto della nostra ricerca, in quanto si sofferma in modo preciso e approfondito sulle applicazioni pratiche delle tecniche del comico, sia in ambito letterario, sia teatrale ( che, ovviamente, ci riguarda più da vicino ), sia cinematografico. L'analisi di Aubouin è puntuale e veramente illuminante e consente di approfondire i meccanismi della comicità in modo sistematico e rigoroso. Noi facciamo dunque riferimento, in questa sede, a quest'opera, anche se in modo sintetico; ovviamente privilegeremo le parti dell'opera francese più pertinenti alla nostra trattazione e le integreremo con le trattazioni di altri studiosi.

Prima di addentrarci nell'individuazione e nell'analisi delle tecniche del comico, ci soffermiamo brevemente sulla distinzione fondamentale tra comico e ridicolo: quando un errore è ingiustificabile, si parla di ridicolo; quando invece un errore è giustificabile, seppure non assolutamente, si parla di comico. In questo caso pensiamo che anche noi

---

<sup>25</sup> AUBOUIN, op. cit.

avremmo potuto agire come il soggetto della comicità, mentre non può scattare il meccanismo della proiezione – identificazione nel caso del ridicolo.

Mentre non c'è bisogno di alcuno sforzo per ottenere il ridicolo, il comico richiede certe doti e una tecnica che implica determinate regole e leggi da rispettare.

Perché ci sia piacere, bisogna che in precedenza ci sia stato un senso di ansia, di disagio, malessere, sofferenza. Il piacere causato da questo sollievo sarà direttamente proporzionale all'intensità e alla durata dello stato doloroso a cui si sostituisce.

Nei migliori esempi comici scopriremo un “tempo” preparatorio dove questa sofferenza sarà chiaramente avvertita. O, al contrario, troveremo che nella percezione del comico un piacere improvviso segue uno stato neutro, se non piacevole. In questi esempi si può parlare di “suspense” comica: si attua un dislivello di sapere fra spettatore e personaggio, nel senso che lo spettatore è a conoscenza di fatti ignoti al personaggio e per questo ride di un riso di distacco e di giudizio. Il personaggio è quasi prigioniero di un labirinto di cui lo spettatore conosce l'uscita: il fatto di sapere di più lo porta a formulare una domanda che rimane senza risposta fino allo scioglimento finale della commedia. Si crea così un'ulteriore ignoranza ( oltre a quella del personaggio ) che è fonte di attesa, di tensione, di *suspense* appunto.

La *vis comica* di una parola, di un giudizio, di un ragionamento, etc. sembra procedere prima di tutto dalla sua struttura particolare, dalla sua forma, la quale ci porta a trovare una contraddizione interna – forse impropriamente chiamata contrasto – come primo elemento del comico.

Useremo il termine “comico” nell'accezione generica di ciò che racchiude tutti gli elementi della *vis comica*; il termine “divertente”

designerà invece ciò che suscita il riso o il sorriso a un grado inferiore, e che è tecnicamente carente per qualche aspetto; il termine “ridicolo” verrà infine applicato ai fatti risibili che comportano un’idea di inferiorità o di denigrazione.

All’interno delle categorie individuate sotto il nome di *TECNICHE DEL COMICO* raggrupperemo sia tratti divertenti, umoristici o di spirito, sia tratti comici propriamente detti. Passiamo ora all’elenco di queste categorie, tenendo naturalmente conto del fatto che ci possono essere degli scambi tra queste, non essendo esse a tenuta stagna.

- ◆ Comico di parola ( il gioco di parole);
- ◆ Comico di idea;
- ◆ Comico di ragionamento ( implicito, esplicito);
- ◆ Comico di situazione;
- ◆ Comico di carattere;
- ◆ Comico visivo e uditivo: somiglianza, imitazione, caricatura e parodia;
- ◆ Comico di gesti ( gag);
- ◆ Comico ibrido: associazioni immagine – didascalie, associazioni di gesto e parola, somiglianze materiali sottolineate dal racconto.

Questo catalogo non è ancora completo; ad esso vanno aggiunti alcuni casi particolari che richiedono, per essere meglio analizzati, una conoscenza approfondita della tecnica:

- Facezie, battute, scherzi;
- Ironia;

- Paradosso;
- Calembour;
- Ripetizioni;
- Effetti di teatro.

La classificazione di esempi che si possono riportare alle categorie: comico di parola, comico di idea, comico di ragionamento, può apparire in certi casi piuttosto delicata. Spesso infatti è grazie ad un'ambiguità di termini che si introduce il comico di idea.

Allo stesso modo non c'è una barriera ermetica tra il comico di idea e il comico di ragionamento, dal momento che tutte le idee espresse presuppongono un giudizio e di conseguenza perlomeno un abbozzo di ragionamento.

In linea generale, attribuiamo al *COMICO DI PAROLA* tutti i casi in cui l'idea è visibilmente nient'altro che un pretesto per un incontro di parole che suscita divertimento; al *COMICO DI IDEA* i casi in cui la parola è un abbellimento dell'idea, e particolarmente quelli in cui l'equivoco verbale che introduce l'accostamento o l'opposizione inattesa delle idee rischiano di passare inosservati; infine appartengono al *COMICO DI RAGIONAMENTO* i casi in cui la nostra attenzione è attratta più dal collegamento ingegnosamente assurdo delle idee che dalle idee stesse.

### 1.2.1. COMICO DI PAROLA (GIOCO DI PAROLE)

Una stessa parola può essere usata con diverse accezioni: senso proprio o letterale, senso figurato o metaforico. Può essere un nome comune o un nome proprio.

Il gioco di parole ci presenta una parola in uno di questi sensi o usi e, nello stesso tempo, ce la lascia intendere nell'altro.

Allo stesso modo, due parole differenti possono essere scritte nello stesso modo o possono avere la stessa pronuncia ( ad es. in inglese “*Mail train*” si pronuncia come “*Male train*”).

Verrà proposto dunque uno dei due significati, ma in un modo tale che avremo ben presente anche l'altro.

Ecco un esempio di comico di parola:

*Deux banquiers se rencontrent devant un café.*

*- On prend quelque chose? Dit l'un.*

*- A qui? – répond l'autre.<sup>26</sup>*

Il gioco di parole riposa sulla confusione di due sensi di una stessa parola, o sulla confusione di due parole o gruppi di parole omofone.

Esistono giochi di parole che si fondano su semplici paronimi: si sceglie intenzionalmente una parola o una locuzione che sembrano essere una deformazione accidentale di un'altra parola o locuzioni familiari; così sentendo ciò che si dice, noi non possiamo fare a meno di evocare la parola o la locuzione di cui, in un certo senso, si è fatta la “caricatura”.

Il gioco di parole – che può essere usato, con effetti comici, nel discorso quotidiano, nei testi letterari, nelle battute dei testi teatrali ( e cinematografici ) - si può declinare nei seguenti modi:

- La risposta pronta. E' di gran lunga la migliore, in quanto è naturale e spontanea.

---

<sup>26</sup> AUBOUIN, op. cit., p. 33.

- La storia comica, basata su equivoci di parole. E' probabile che questo tipo di storie siano state in origine dei racconti più o meno arrangiati di equivoci involontari.
- Gli indovinelli, i colmi, il gioco delle sciarade.
- Le definizioni estrose.
- Le *fables-express*, che terminano con una moralità che è una sentenza familiare o un proverbio più o meno deformato secondo la tecnica dell'*à-peu-près*.
- Le cifre possono dar luogo a degli equivoci: oltre al senso proprio ( x unità) possono designare per metonimia l'oggetto che questo numero rappresenta, o ancora possono essere presi in senso metaforico ( es. farsi in quattro).
- Parole composte. Ad esempio Freud <sup>27</sup> cita la parola "*familionario*", creata da Heine. Il gruppo comune alle due parole serve da collegamento per inventare la parola nuova, accettabile per il nostro orecchio in quanto omogenea, equilibrata e di lunghezza normale. "*Familionario*" è un termine metaforico che ha preso il posto di un altro significante: secondo la tesi di Lacan,<sup>28</sup> condensazione e spostamento operano di concerto e ogni metafora, di conseguenza, si realizza su una base metonimica. La parola *familionario* condensa in sé *familiare* e *milionario*. La condensazione comporta un'elisione, ma appare un termine non previsto dal codice: è la creazione di senso. La creazione del motto di spirito è sostituzione: anziché dire " con modi familiari e da milionario", dico "modi familionari". La risposta di Heine è spiritosa poiché riesce a riaccendere la scintilla creativa di una metafora divenuta da tempo stantia.

---

<sup>27</sup> FREUD, op. cit., pp. 51-55

<sup>28</sup> LACAN, Jacques, *Seminari 1957/58*, p. 56, in CIVITA, op. cit., pp. 112-3.

Notiamo che se sostituiamo una parola con un suo sinonimo, o se modifichiamo l'ordine della frase, non resta niente del gioco di parole. Di conseguenza un traduttore non potrà tradurre letteralmente un gioco di parole, ma dovrà trovare un altro equivoco su quella determinata parola.

Certe lingue si prestano più facilmente di altre al gioco di parole: sono lingue ricche di omofoni e paronimi, come il giapponese, il cinese, molti dialetti orientali.

Intense possibilità di comico sono legate ai processi di ridestamento di *metafore assopite*. *“Una metafora viene detta assopita quando un lungo uso la ha logorata al punto da farle perdere il suo statuto di metafora e da convertirla in un semplice modo di dire, in un'espressione stereotipata. (...) Tuttavia una metafora può sempre risvegliarsi. Se il risveglio è brusco e imprevisto, l'effetto può essere estremamente divertente”*.<sup>29</sup>

Se prendiamo in considerazione il teatro di Fo, possiamo notare che egli fa grande uso del comico di parola, soprattutto nell'ambito delle commedie, mentre, nei monologhi, gli effetti comici legati alla parola sono legati, soprattutto, alla lingua scenica che inventa e adotta: una lingua onomatopeica, giocata sulla contaminazione di dialetti - che provengono da zone e epoche differenti - e sulla tecnica del *grammelot*, ossia una lingua inventata, composta soprattutto da suoni onomatopeici, che riproduce l'andamento melodico e ritmico della lingua che l'attore sceglie di imitare ( ad esempio il francese, l'inglese, l'americano, etc. ). Ci occuperemo della sua lingua scenica in un paragrafo specifico; in

---

<sup>29</sup> CIVITA, op. cit., p.144.

questa sede vorremmo limitarci a riportare degli esempi di comico di parola, tratti dai testi di Fo. Le citazioni sono tratte dalle riprese in video dei suoi spettacoli, elencate nella videografia.

- *“Dal momento che i benpensanti pensano che sia male quel che a te par bene, non sarebbe male per il nostro bene comportarsi come gente dabbene”*. ( *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* ).

- *“Incas l'è la rastremasiòn curta de incassati!”*. ( *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* ).

### 1.2. 2. COMICO DI IDEA

Anche in questo caso ciò che fa sorgere il comico è la confusione tra i due sensi di una parola o di una locuzione. L'equivoco dei termini è però più difficile da scoprire in questo caso e sfugge alla maggior parte dei lettori e degli uditori, fin tanto che non slittiamo da un primo senso di una parola ad una sfumatura così vicina che passerebbe inosservata se non fosse per le conseguenze contraddittorie che essa introduce.

Ancora grazie ad un equivoco sul senso delle parole giungiamo a conciliare o legare due idee inconciliabili.

Ecco un esempio sottile:

*“ Ugolin mange ses enfants pour leur conserver un père”*.<sup>30</sup>

L'equivoco di termini serve ad opporre l'idea a se stessa, in quanto la seconda parte della proposizione distrugge la prima che l'ha introdotta.

---

<sup>30</sup> AUBOUIN, op. cit., p.43

Il comico di idea si serve dell'equivoco dei termini per conciliare i contrari o opporre i simili.

Il "mascheramento verbale", attraverso una serie di metafore ardite improntate ad uno stesso ordine di idee, riesce a darci l'impressione coerente di una cosa che non è affatto quella di cui si parla, mentre permette allo stesso tempo di riconoscere anche quest'ultima. Riposa meno sull'equivoco di parole che su quello delle immagini, ma ci conduce attraverso questa via alla confusione di idee dissimili.

Si ritrova questo procedimento in molte battute o racconti divertenti. Infatti è tra i più facili a usarsi, dal momento che siamo naturalmente portati a far uso di accostamenti e metafore, e pronti a cogliere le allusioni che implicano.

E' ancora una sorta di "mascheramento verbale" che permette, grazie ad una scelta giudiziosa di sinonimi e circonlocuzioni, di opporre l'idea a sé stessa, che è poi un altro modo di conciliare i contrari.

Ecco un esempio:

*"Les arbres m'empêchent de voir la forêt"*.<sup>31</sup>

Il comico di idea fissa la nostra attenzione su un tratto noto e perciò trascurabile, che è comune a degli oggetti profondamente dissimili. Ad esempio:

*"Questa donna presenta più di una rassomiglianza con la Venere di Milo: è estremamente vecchia come lei, è ugualmente sdentata e*

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.45

*presenta sulla superficie giallastra del suo corpo qualche placca bianca*".<sup>32</sup>

Un possibile procedimento di questo tipo di comico è la giustapposizione, all'interno di un'enumerazione, degli oggetti più dissimili, suggerendoci così una loro possibile assimilazione, senza nemmeno ricorrere a una qualche somiglianza nota.

Un altro procedimento sfrutta le affermazioni paradossali, apparentemente assurde, in cui l'esperienza psicologica si oppone scherzosamente alla ragione comune.

Un ultimo procedimento è quello che Voltaire definì: "*l'art de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner*".<sup>33</sup> Riposa su un contrasto di impressioni tra il suo carattere manifestamente incompleto, ellittico, la sua forma dove l'essenziale è stato omesso, cosa che dovrebbe rendere la proposizione incomprensibile, e dall'altra parte il suo senso evidente. Ciò che si lascia passare sotto silenzio è messo molto più in risalto che se fosse espresso chiaramente.

Il primo carattere della tecnica comica consiste nel presentare un'idea sotto un doppio aspetto, sia che concili due inconciliabili, sia che opponga due simili: l'idea a se stessa, la causa all'effetto, in modo tale che la forma in cui è enunciata produca su di noi due impressioni inconciliabili. E' un carattere necessario ma non sufficiente.

Nel comico di idea i casi migliori, i più universali, quelli che possono facilmente tradursi da una lingua all'altra, sono quelli in cui il perno essenziale dell'equivoco è lo sfruttamento ingegnoso di una sospensione di attenzione e di ragionamento umano consueto.

<sup>32</sup> HEINE, Heinrich, citato da FREUD, op. cit., p. 120.

<sup>33</sup> Citato da AUBOUIN, op. cit., p.46

L'*IRONIA* è una figura retorica che appartiene al comico di idea: consiste in effetti nel dire il contrario del proprio pensiero, o, in altri termini, nel fingere di affermare una cosa per meglio lasciar intendere il contrario. Contiene il doppio carattere essenziale al comico, tuttavia non possiede sempre gli altri requisiti necessari a renderla divertente.

Dario Fo fa moltissimo uso del comico di idea, dell'ironia, del paradosso, tanto che si può affermare che questa sia tra le tecniche che sfrutta di più. Bisogna notare che molto di frequente, nei suoi testi, comico di parola, di idea e di ragionamento si intersecano, tanto che non è facile mantenere una netta distinzione. D'altra parte, si era già detto che queste categorie sono aperte, comunicanti, non impermeabili le une alle altre.

Vediamo ora alcuni esempi di comico di idea, tratti dagli spettacoli di Fo.

- *“ Mi si prende a calci anche davanti alla servitù adesso! ”. “ Ma lo sai, tesoro, che non parlano il castigliano! ”. ( Isabella, tre caravelle e un cacciaballe ).*

- *“ Il tigrotto gh'aveva le mani in saccoccia! ”. ( Storia della tigre ).*

Ecco un esempio di ironia, tratto da un prologo del *Bonifacio VIII*, in cui Fo parla dei ministri italiani:

- *“ Non ho mai capito perché non si fidano fra di loro... ci dev'essere qualcuno che ruba! ”.*

### 1.2.3. COMICO DI RAGIONAMENTO

Ci sono tre varietà di comico di ragionamento:

a) La dimostrazione scientifica o filosofica di tipo burlesco e tutti i ragionamenti esplicitamente speciosi.

b) L'equivoco ( confusione di dissimili o opposizioni di simili ) sorto da un falso ragionamento implicito.

c) Il paradosso, che è un'affermazione contraria all'opinione che si è acquisita. Si oppone a questa come l'ironia si oppone al pensiero reale di colui che la usa e può essere comico in presenza delle stesse condizioni.

Il paradosso verrà esaminato insieme all'ironia, mentre ora ci occuperemo delle prime due varietà di comico di ragionamento.

a) Falso ragionamento esplicito.

Consiste nel dimostrare un'assurdità evidente per mezzo di un ragionamento che assume la forma del sillogismo e rispetta, in apparenza, le regole della logica.

Ecco un esempio:

*“ Le chat a peur de la bonne, la bonne a peur de moi, donc à fortiori le chat doit avoir peur de moi ”.*<sup>34</sup>

b) Falso ragionamento implicito.

Si tratta di un ragionamento errato incosciente che porta alla conciliazione della logica e dell'assurdità. Fanno parte di questo gruppo

---

<sup>34</sup> AUBOUIN, op. cit., p.49.

tutte le principali forme di errori: assimilazioni abusive, generalizzazioni frettolose, computi imperfetti, circolo vizioso...

Ecco un esempio:

*“ Une cliente: - Oh, monsieur, pourquoi avez-vous acheté un livre à cet enfant? Il en a déjà un!.*

*Une autre cliente: - Je voudrais un livre...un reliure très simple, c'est seulement pour lire”.*<sup>35</sup>

La *vis comica* deriva dal fatto che l'assurdità del ragionamento è conforme a una certa logica, per cui l'incoerenza non risulta disordinata. Il ragionamento è allo stesso tempo logico e assurdo ed è questa la causa fondamentale del comico.

La tecnica del paradosso, del ragionamento assurdo, presentato però come corretto, è tipica del teatro di Fo. Se ne possono trovare numerosissimi esempi:

- *“Grazie regina dei Cattolici! Che Allah vi benedica!”.* ( *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* ).

- *“Gli tolgono altri orpelli decorativi... che alcuni insistono a dire che servono per la riproduzione”.* ( *Prologo alla Risurrezione di Lazzaro* ).

- *“Ho il contratto firmato da Dio!...Sai leggere tu?...E allora cosa vuoi?”.* ( *Prologo al Bonifacio VIII* ).

- *“Ma, dico! Da grande che cosa diventa, un selvatico?!”.* ( *Storia della tigre, riferendosi alla tigre che porta il tigrotto nella foresta di notte* ).

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pag.50

- *“Avrete visto il ritratto del Re Sole, al Louvre: una testina piccola piccola con un parruccone enorme...e quattro quadri a lato per raccogliere gli ultimi riccioli!” (Grammelot di Scapino, prologo).*

#### 1.2.4. COMICO DI SITUAZIONE

Il comico di situazione riposa sull'opposizione tra lo scopo ricercato e il risultato che si ottiene, o – se prendiamo la questione da una diversa angolazione – sull'opposizione tra la logica di un atto o di una serie di azioni e l'assurdità del risultato.

Un atto ragionevole, o una serie di azioni logicamente concatenate, ci conducono ad una conclusione inattesa, assurda, contraria allo scopo prefisso. Tutte le precauzioni prese per evitare un pericolo non hanno altro risultato che di renderlo ancora più ineluttabile. Il cammino che sembra il più lineare possibile ci conduce alla fine al nostro punto di partenza, mentre la nostra meta era situata in posizione diametralmente opposta. Noi tendiamo una trappola ad un altro e, per una conseguenza tanto logica quanto imprevista, ne cadiamo vittime noi stessi. Commettiamo un errore ed è grazie a quello che raggiungiamo lo scopo prefisso, mentre i mezzi più giudiziosi e ragionevoli avevano fallito.

Levi afferma che, insieme alla comicità di carattere, *“ la comicità di situazione – l'altra specie cioè dell'alto comico –ha le sue radici in un contrasto con una legge che può dirsi cosmica. Quelle ripetizioni infatti, quegli equivoci, quegli arresti che ci muovono a riso, sono altrettante distrazioni della vita e della natura, che nel loro concetto astratto non si*

*fermano e non si ripetono. E', in altri termini, il principio del flusso perenne che risulta violato.*"<sup>36</sup>

Il comico di situazione è sempre presente negli spettacoli di Fo. Come vedremo, il suo è un teatro di situazione, tutto basato sull'azione, sulla storia: ed è su questa che costruisce i suoi testi, su questo impianto si basa, in primo luogo, il comico.

Vediamo alcuni esempi di situazioni comiche su cui l'attore-autore gioca.

Nel monologo *La nascita del giullare* abbiamo il protagonista, un contadino, che sta per suicidarsi. Nel momento cruciale c'è un evento paradossale, interviene Gesù Cristo in persona e gli chiede da bere:

-*"Me po' dar da bere, che gh'ho sete?"*

-*"Ma te par el moment?"*.

Nello stesso monologo c'è una scena in cui il contadino sta lavorando la terra ed è disperato perché non c'è acqua. Bestemmia e proprio in quel momento comincia a diluviare: *"Bisogna biastemà par aver l'acqua!"*.

Nello spettacolo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* Fo descrive una situazione paradossale: c'è una tempesta incredibile a Venezia, talmente mostruosa da trascinare una nave fin dentro la chiesa di San Marco, dove c'è il prete che sta dicendo messa. Si vede arrivare una nave immensa nel transetto e si trasforma immediatamente: da prete compito, assorto nel suo canto gregoriano, comincia a urlare *"Fermaa!"*.

---

<sup>36</sup> LEVI, op. cit., p.11.

### 1.2.5. COMICO DI CARATTERE

La comicità di carattere appartiene all'alto comico, a quel comico, cioè, che presuppone un "serio" che possa essere negato. Gli spettatori sono anche attori nel comico di carattere, nel senso che qui *"appare compromesso quello a cui è affidata la nostra più preziosa umanità: la ragione, cioè, intesa come arbitra della verità umana. Il mondo del carattere è il mondo dell'umano errore. Questo errore, per una segreta disposizione della natura, ci fa ridere, ma questo riso non altro esprime se non un modo di evadere dal turbamento che noi sentiamo per la verità offesa"*.<sup>37</sup>

La varietà nel carattere si può cercare nella specie e nel genere: ad esempio se l'avarizia è l'oggetto del comico, l'avarico è la specie di questo carattere, mentre possono essere generi di questa specie il gretto, l'illiberale, il sordido, etc.

Il comico di carattere è tanto più riuscito quanto più si riesce a passare dall'astratto al concreto, cioè ad una fine caratterizzazione del personaggio comico., sensibile all'età, al sesso, all'ambiente familiare, all'educazione, all'abitudine, alle circostanze, alle condizioni.

Un esempio di caratterizzazione tipica è quella che viene applicata ad alcune categorie, come quella di mestieri, funzioni e professioni. Ogni professione particolare dà a chi vi si fossilizza alcune abitudini mentali e particolarità di carattere che sono distintive: in primo luogo una vanità, che potrà anche sfiorare la solennità riguardo tutto ciò che riguarda questa professione – "missione"; un certo indurimento professionale, per cui il personaggio comico è inserito strettamente nello schema rigido

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

della sua funzione, a tal punto da non avere più libertà di azione e di parola; un linguaggio tecnico che verrà applicato in ambiti non pertinenti; una logica di professione, modi di ragionare che sono del tutto falsi se applicati al di fuori del loro territorio specifico.

Hanno un grande effetto comico la fissità e la persistenza in un atteggiamento, da parte di qualcuno che non tiene conto della realtà o della sempre relativa importanza del suo obiettivo.

Un altro tipo di esagerazione di sicuro effetto è l'accentuazione di alcuni tratti caratteriali. Alcuni attori comici si specializzano nel "caricare" alcune caratteristiche tipiche di persone reali, di categorie sociali o geografiche di persone, per metterle in risalto rendendole ridicole.

Ci sono due movimenti propri del carattere:

a) Movimento d'ascesa. La tensione si accresce sempre più, il personaggio esaspera fino al limite massimo la sua cecità: è incapace di vedere se stesso.

b) Movimento di discesa. Il carattere pare che si distenda fino a ricondursi alla posizione iniziale : il personaggio è finalmente condotto davanti allo specchio.

Levi sostiene che l'autore che portò alla perfezione il comico di carattere fu Goldoni: "*Del non impegnarsi mai a fondo egli fece la regola della sua lunga esistenza. E niente, come questa disposizione d'animo, poteva giovargli contro i due nemici del carattere: l'umor patetico e l'umor nero.*"<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 23

A fondamento del carattere c'è il contrasto tra errore e verità, un contrasto che ha per sottinteso che la personalità umana si riduca a pura ragione, secondo i canoni del razionalismo. Il carattere è una stortura; ma perché questa acquisti consistenza rispetto a noi, bisogna che noi crediamo nella contropartita, cioè che abbiamo una fede indiscussa nella ragione, arbitra della verità. E' la verità che ride svergognando l'errore che la nega.

Per Bergson la comicità del carattere deriva da un "*irrigidimento contro la vita sociale. E' comico ogni personaggio che segue automaticamente il suo cammino senza preoccuparsi di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno*".<sup>39</sup>

Ci sono, secondo Bergson, tre condizioni essenziali perché un carattere diventi comico:

- a) Insociabilità del personaggio;
- b) Insensibilità del personaggio, nel senso che il riso è incompatibile con l'emozione;
- c) Automatismo. La causa della rigidità sta nel trascurare di guardare intorno a se stesso, e soprattutto in se stesso.

Fo non utilizza molto la tecnica del comico di carattere, nel senso che egli non crea dei personaggi di cui accentua gli errori, i difetti, le fissazioni. Non basa innanzitutto le commedie sul singolo individuo, ma sulla comunità, per cui non si occupa di caratteri specifici. A lui interessa l'intreccio, la storia, mentre il personaggio ha minore importanza. Inoltre bisogna tener conto del fatto che Fo, all'interno dei suoi monologhi,

---

<sup>39</sup> BERGSON, op. cit., p.114.

interpreta numerosi personaggi, da cui entra e esce continuamente, senza fissarsi su nessuno.

Forzando un po' le cose, si potrebbe vedere un carattere, presente in tutti gli spettacoli dell'autore-attore: Fo stesso, o meglio la maschera che si è cucita addosso, nella tradizione della commedia dell'arte e con particolare riferimento allo Zanni. Ma forse sarebbe una forzatura voler considerare Fo come un carattere. Piuttosto possiamo notare che l'attore accenna ad alcuni caratteri, nel senso proprio del termine – anche se non li approfondisce, in quanto non ne fa i protagonisti dei propri spettacoli. Ad esempio in Bonifacio VIII stigmatizza l'avidità, la corruzione e l'ipocrisia; oppure, nel tecnocrate americano e nell'avvocato inglese critica un certo modo di irrigidirsi nella propria professione.

### 1.2.6. COMICO VISIVO E UEDITIVO

#### *1.2.6.1. SOMIGLIANZE E DISSOMIGLIANZE*

Pascal <sup>40</sup> cita l'esempio di due visi di cui nessuno fa ridere in sé, ma che fanno ridere per la loro somiglianza quando li si vede insieme.

Una somiglianza sorprendente tra due persone non è essenzialmente comica. Nondimeno essa ha, in certe condizioni, un effetto divertente.

La *vis comica* risiede nel doppio aspetto dell'oggetto ( due individui distinti che appaiono uguali ) o, se osserviamo la questione da un altro punto di vista, nell'opposizione tra il fatto percepito e la nostra aspettativa.

---

<sup>40</sup> PASCAL, Blaise, *Pensieri*, Mondadori, Milano, 1976, p. 123; tit. or. *Pensées*, Desprez, Paris, 1669, Art. X. 39.

La causa del riso è sicuramente da imputare a questo doppio carattere: se infatti consideriamo il caso inverso di due fratelli completamente diversi, ridiamo perché scopriamo la diversità là dove ci attenderemmo una certa somiglianza. Così sarà fonte di comico una dissomiglianza eccessiva tra due persone che noi siamo portati per qualche ragione a giudicare secondo lo stesso criterio: le associazioni elettive sono matrimonio, amicizia, parentela...

Bergson cita un esempio di somiglianza:

*“ E il riso sarà molto più forte ancora se sulla scena non ci vengono presentati due personaggi soltanto, ma parecchi, il più gran numero possibile, che si rassomigliano tutti fra loro, e che vanno, vengono, danzano, si dimenano insieme, prendendo nello stesso tempo i medesimi atteggiamenti, gesticolando allo stesso modo. ”<sup>41</sup>*

Aubouin <sup>42</sup>sostiene che nel caso citato da Bergson non è la ripetizione in sé che presenta un interesse, ma il rapporto tra l'atto, ripetuto o meno, e le circostanze in cui questo si realizza, le cause che l'hanno provocato.

Due persone simili abbigliate in maniera molto differente ci fanno ridere. Ugualmente due persone dissimili vestite nello stesso modo. Ma a una condizione: bisogna che questa differenza o questa somiglianza di costume siano inesplicabili. Per esempio uno è vestito pesante e l'altro leggerissimo; oppure una donna anziana è abbigliata come sua nipote.

Ce n'è dunque uno che manca di discernimento, o perlomeno di gusto, nella sua tenuta, ed è questo che ci fa ridere. Scopriamo in uno dei due una inferiorità ed è di questa che godiamo: non si tratta di comico ma di ridicolo.

---

<sup>41</sup> BERGSON, op. cit., p.56

<sup>42</sup> AUBOUIN, op. cit., p. 56.

Il nome, la voce, la camminata, il posto occupato, etc. possono allo stesso modo portarci a delle assimilazioni e confusioni erranee. Gli scambi di persone e i *QUI PRO QUO* che ne risultano possono essere provocati artificialmente per mezzo del travestimento, della simulazione. La sostituzione è il meccanismo di elezione nelle dinamiche legate in stretto rapporto di causa effetto con l'evento comico per eccellenza, l'incidente: queste dinamiche sono la distrazione e la sorpresa. Se in una situazione data, con un suo prevedibile e verosimile sviluppo, immettiamo un tratto, un comportamento, una battuta, una figura non pertinente, meglio ancora se organica ad un'altra situazione già prevista o incontrata nell'opera; se sarà chiaro che questa interferenza è voluta e guidata dall'autore, l'effetto comico sarà sicuro. In primo luogo possiamo godere degli effetti del *qui pro quo* a livello di slittamento semantico nel dialogo.

#### 1.2.6.2. IMITAZIONE

Il travestimento comico è accompagnato abitualmente da uno sforzo per riprodurre i gesti, la camminata, la voce, etc. di un personaggio imitato, cioè dell'imitazione.

E' essenziale che l'illusione sulla personalità del simulatore, da una parte, sia completa, e che, d'altra parte, questa sia rivelata al momento opportuno, cioè dopo che l'illusione avrà prodotto tutto il suo effetto. Noi avremo così due impressioni differenti a proposito del medesimo oggetto.

Il travestimento – imitazione dell'attore teatrale non è comico perché la sua personalità reale è ignorata o persa di vista, mentre la nostra attenzione è concentrata sul ruolo che interpreta.

Il travestimento – imitazione è il procedimento più semplice, il più sostanziale per realizzare la confusione di due impressioni a proposito di un solo oggetto.

Certi gesti sono ridicoli in quanto insoliti o goffi. Si può attirare l'attenzione su di essi e accentuarne il ridicolo ingigantendoli. Il gesto che si imita non fa ridere se non perché attira la nostra attenzione su certi rapporti.

Nel ridicolo amplifica i difetti che distinguono l'oggetto imitato dai suoi consimili; nel comico, sottolinea il fatto che una somiglianza è stata realizzata là dove c'era una dissomiglianza manifesta. Il nostro piacere è dunque tanto più grande quanto più differiscono l'imitatore e l'oggetto imitato e quanto più l'imitazione è perfetta.

L'arte dell'imitazione concilia ciò che era inconciliabile.

### 1.2.6.3. *CARICATURA E PARODIA*

Intendiamo per *CARICATURA* i quadri che comportano una deformazione *LUDICA*.

Consiste nel realizzare una rassomiglianza sorprendente deformando a piacere certi tratti, e particolarmente esagerando quelli che caratterizzano la persona – oggetto della caricatura. Ritroviamo anche qui la somiglianza nella differenza.

E' essenziale, affinché la rassomiglianza sia avvertita, che conosciamo la persona caricaturata.

La caricatura propriamente detta rappresenta delle scene vissute o immaginarie – ma nondimeno verosimili – dove i personaggi sono deformati, i tratti ridicoli accentuati, le situazioni forzate. Il modo di interpretarli mette in rilievo dei tratti concreti o morali, che non erano

prima evidenti o visibili, grazie a delle esagerazioni o a degli artifici fantasiosi. L'interpretazione caricaturale ha come scopo di comunicare alla scena rappresentata un carattere ludico.

La caricatura può anche essere intesa come un'esasperazione delle regole, ad esempio le regole di un genere o del linguaggio. Ciò implica che le regole siano conosciute e, a quel punto, si possono esasperare oppure infrangere pesantemente e improvvisamente, ottenendo effetti particolarmente comici.

La *PARODIA* è un genere che presuppone sempre una spiccata coscienza linguistica, un genere che, per la speciale natura dei suoi meccanismi di funzionamento, i rimandi continui ad altri testi, senza i quali non ha senso, presuppone un sistema di irrinunciabili competenze e conoscenze. E' un meccanismo abbastanza facile da far funzionare, in quanto genere parassita, che sfrutta altri testi o altri generi.

La parodia implica affetto per l'oggetto di cui ci si burla, fiducia nel suo valore, conseguente desiderio di farlo conoscere e riconoscere attraverso la deformazione.

Il teatro di Dario Fo è ricco di esempi di imitazioni e parodie, soprattutto nei momenti in cui si rivolge direttamente al pubblico.

Per quanto riguarda le prime, valga per tutti l'esempio del *Fanfani rapito*, in cui l'attore inventa una maschera sul personaggio stesso di Fanfani: lo interpreta come fosse un nano, imitandone la voce e i modi di dire. Naturalmente la linea di confine tra imitazione e parodia è molto sottile, essendo sempre un'imitazione mossa da un intento parodistico.

Per quanto riguarda la caricatura – parodia, possiamo citare un bellissimo esempio, tratto da un prologo di *Bonifacio VIII*, in cui Fo fa la

caricatura di Malfatti. Immagina che il ministro scenda dalla sua macchina per recarsi in un'università. Appena scende dall'automobile, si porta sotto il braccio un metaforico portafoglio, che tiene stretto, pronto a difenderlo contro tutto e contro tutti. Intanto si atteggia in una faccia guardinga e sospetta, mentre muove gli occhi in tutte le direzioni con fare circospetto.

### 1.2.7. COMICO DI GESTI (GAG)

Il comico di gesti ha un vantaggio sugli altri generi del risibile: è accessibile a tutte le categorie di spettatori. Non richiede sforzi di interpretazione, è internazionale, corrisponde ai gusti del grande pubblico. E' anche apprezzato al circo o al cinema, v. i clown, Charlot, Jim Carrey.

Bergson<sup>43</sup> descrive a proposito una scena di clown che si danno vicendevolmente delle grandi bastonate. Aubouin<sup>44</sup> precisa che, nella scena descritta da Bergson, i colpi apparentemente terribili che ciascun clown riceve sul cranio non gli fanno il minimo male e che, alla fine del combattimento, cadono vittime dei loro stessi sforzi. Tutti gli sforzi dell'attore si sono rivoltati contro se stesso. Per la stessa ragione ridiamo quando una persona che dà un pugno si fa male, o quando il bastone con cui un attore vuole colpire gli sfugge e gli ricade sul naso.

Il comico di gesti, che ha un ruolo molto importante nei film, consiste nel farci attendere un gesto e presentarcene un altro, nel farci presentire una conseguenza di un gesto e nell'offrircene un'altra. Associa nella medesima percezione due gesti o due intenzioni inconciliabili.

---

<sup>43</sup> BERGSON, op. cit., cap. II.

<sup>44</sup> AUBOUIN, op. cit., p. 71.

Il teatro di Fo è ricco di gag, così come il teatro popolare – varietà, teatro delle marionette, commedia dell'arte – cui l'attore si ispira. Le gag di Fo devono molto al cinema muto ( soprattutto Chaplin ), ma anche alle pantomime e al circo.

Consideriamo alcuni esempi di comico di gesti, tratti dagli spettacoli di Fo:

- Nell'ingresso in scena di Colombo, nella commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, Fo entra con un altro attore, che interpreta un prete, trascinando una ragazza svenuta. I due, nonostante il momento tragico, si mettono a fare tre giri su se stessi per fare la riverenza al re e alla regina.
- Nella commedia *Settimo ruba un po' meno* si susseguono in continuazione gag esilaranti con i morti e i matti del cimitero e del manicomio.
- Nel monologo *Grammelot di Scapino* Fo fa la parte di un aristocratico, i cui abiti sono cosparsi da pizzi in un modo esagerato. Tanto è pieno di pizzi che non riesce più a togliersi i vestiti, per cui è costretto a farsi la pipì addosso. A questo punto c'è una comicissima gag: il nobile cammina e ad ogni passo si scrolla di dosso l'urina, in un modo tale che presto i suoi passi si trasformano in danza e accenna a un minuetto.

### 1.2.8. COMICO IBRIDO

L'elemento più evidente in questo tipo di comico è il contrasto, che può ottenere effetti particolarmente riusciti in ambito cinematografico in cui, grazie alla struttura stessa del mezzo, si possono verificare contrasti particolarmente felici:

- Fra comportamenti di personaggi della diegesi;

- Fra dichiarazioni verbali esplicite e comportamenti;
- Fra dichiarazioni verbali non esplicite ( monologo interiore nel cinema o battute “a parte”, rivolte al pubblico, in teatro) e dichiarazioni verbali esplicite e comportamenti;
- Fra ciò che avviene in campo e commento fuori campo, che può essere verbale, musicale, scritto ( sottotitoli ).<sup>45</sup>

Passiamo ora ad analizzare i principali tipi di comico ibrido.

a) Associazione di immagine e didascalia.

Uno degli elementi ci è fornito dall'immagine e l'altro dalla didascalia che l'accompagna. La vista dell'immagine ci impone un giudizio o un'interpretazione, la didascalia ce ne offre altri.

La didascalia può essere omessa, a condizione tuttavia che noi la pensiamo e che ce la figuriamo interiormente, dal momento che la parola è necessaria al doppio senso.

Il gesto può essere associato alla parola, come l'immagine, per creare la doppia impressione.

b) Rassomiglianze materiali sottolineate da un racconto.

Abbiamo visto il comico nascere da rassomiglianze che portano a confusione o assimilazione tra oggetti dissimili; lo abbiamo visto nascere da rassomiglianze tra due oggetti o l'uso che se ne fa ( comico di gesti ); allo stesso modo si può, senza mostrarci un oggetto, portarci a

---

<sup>45</sup> Lo schema è stato tratto da FUMAGALLI, Armando, *Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni*, in FUMAGALLI, op. cit., p. 27..

confondere o assimilare due oggetti grazie ad un racconto ingegnoso. E' il tema di numerose storie comiche o *anas*. Si noterà che l'assimilazione è sempre suggerita e non esplicitamente affermata.

Per lo più la molla di questo genere di storie riposa su una rassomiglianza tra un oggetto comune e il suo uso e qualche organo o funzione che la decenza ci obbliga a nascondere. Il carattere anodino di uno dei due termini del raffronto, e la sconvenienza dell'altro, accentuano il contrasto.

Spesso Fo si serve di questa tecnica per suscitare la risata: fa delle affermazioni verbali che sono subito contraddette dalla sua azione; mostra l'ipocrisia dei suoi personaggi facendogli affermare una cosa tra sé e sé, per poi dire esattamente il contrario alla persona cui si rivolge (v. Bonifacio VIII con Gesù nel monologo omonimo). Ma questo meccanismo rientra, più in generale, nel comico di situazione.

### 1.2.9. CARATTERI COMUNI

In questo primo catalogo delle tecniche del comico abbiamo messo in luce una delle cause determinanti del comico: la presenza di due elementi uniti sotto una stessa apparenza, o il doppio aspetto di uno stesso elemento: parola, idea, immagine, gesto...si prestano a due interpretazioni o si confondono a due a due; ragionamento, giudizio o atti producono sul nostro spirito una doppia impressione di logica e di assurdità.

La presenza di questo doppio carattere è necessaria.

I due caratteri o apparenze dell'oggetto comico, i due giudizi o impressioni che fanno nascere nel nostro spirito, devono essere

inconciliabili, e la *vis comica* è – a pari condizioni – direttamente proporzionale al grado di inconciliabilità che esiste tra questi caratteri, giudizi, impressioni.

Il comico sembra risultare dall'incontro, in uno stesso oggetto, di due caratteri contraddittori, cioè da un *CONTRASTO*.

E' dal XVIII° secolo soltanto che il contrasto è apparso come possibile spiegazione del comico.

Ad esempio Dumont si è espresso così:

*“Le risible peut être défini: tout objet à l'égard duquel l'esprit se trouve forcé de nier et d'affirmer en même temps la même chose; c'est, en d'autres termes, ce qui détermine notre entendement à former simultanément deux rapports contradictoires...”*<sup>46</sup>

Un'obiezione precisa alla tesi di Dumont ( contrasto logico ) si trova in Mélinand, che spiega il comico così:

*“...Ce qui est baroque et naturel..., d'un côté absurde et de l'autre inévitable..., absolument fou et absolument juste..., baroque et nécessaire..., parfaitement absurde et parfaitement sensé...”*<sup>47</sup>

Il contrasto si stabilisce tra l'atto e le nostre abitudini o convenzioni, tra il termine impiegato e il termine usuale, tra lo stile e il soggetto, tra il mezzo e lo scopo, tra la causa e l'effetto, tra il gesto umano cosciente e il cieco movimento meccanico, tra la logica apparente e l'assurdità che tuttavia sentiamo.

<sup>46</sup> DUMONT, *Les causes du rire*, p. 45, citato in AUBOUIN, op. cit., p. 79.

<sup>47</sup> MELINAND, *Art. Le rire, Grande Encyclopédie*, in AUBOUIN, Op. cit., p. 81.

Senza dubbio il contrasto non è sufficiente a spiegare la virtù comica di un fatto, ma è indispensabile alla costruzione che ci procura piacere.

Per ora ci si è fermati ad uno dei fattori del problema: l'inconciliabilità dei due aspetti del fatto comico, cioè i materiali che il comico utilizza. Ora è il momento di vedere che cosa concilia.

Ci sono alcune idee la cui collisione provoca il riso comico: oggettivo e soggettivo, assoluto e relativo, generale e particolare, unità e varietà, continuo e discontinuo, rassomiglianze e differenze, regole e eccezioni, etc., etc.

Tralasciando tutti i contrasti somatici, ci limiteremo a rilevare alcuni degli antagonismi di idee e impressioni, tra i più fecondi in effetti comici e i più comunemente sfruttati .

Sottolineiamo che raramente agiscono soli e che sono per lo più associati tra loro, o con dei contrasti di minore importanza.

- *Concreto / astratto, proprio / figurato.*
- *Nobile / triviale, decente / indecente.*
- *Noto / sconosciuto.*
- *Simile / differente.*
- *Relativo / assoluto.*
- *Grande/ piccolo ( il "fuori misura", come l'esagerata attenzione al particolare, v. il lazzo della mosca nel monologo di Dario Fo La fame dello Zanni ).*
- *La figura retorica della reticenza, l'allusione indiretta, l'omissione sottolineata.*
- *La scoperta di ciò che è evidente o l'idea assurda ma vera.*
- *Assurdità / logica.*
- *Fine / mezzo ( v. le numerose gag di Fo ).*
- *Intenzioni / realizzazione ( comico di situazione ).*

- Facilità / difficoltà o realizzazione dell'impossibile.
- Aggressività / benevolenza o innocuità dell'atto.

### 1.2.10. QUALCHE CASO PARTICOLARE

#### 1.2.10.1. FACEZIE, BATTUTE, SCHERZI

Il carattere dominante in questa categoria è l'*imitazione ludica*.

Consiste nella simulazione, per gioco, nel corso della vita quotidiana, di parole, atti, ragionamenti leggermente sgradevoli: errori, ingenuità per ignoranza, goffaggini, gaffe, sgridate, minacce...

Sully sembra il solo ad aver percepito il ruolo del gioco, dello scherzo all'origine del riso, ruolo che è sfuggito ad esempio a Bergson:

*“ Celui qui taquine un enfant en faisant mine soit de le pincer, soit de lui prendre son joujou, use de menace; mais c'est une menace pour rire. ”*<sup>48</sup>

Le facezie, le battute, gli scherzi stancano rapidamente. Se il loro carattere ludico ci diverte in una certa misura, gli altri elementi della *vis comica* sono piuttosto deboli.

C'è contrasto tra l'atto e le condizioni in cui si produce, ciò che converrebbe o che noi ci attenderemmo.

L'intenzione chiaramente ludica dell'attore ci rende indulgenti verso il suo errore, ma questa intenzione ci è rivelata dall'inverosimiglianza stessa dell'errore.

---

<sup>48</sup> SULLY, James, *Essai sur le rire*, p. 171, in AUBOUIN, op. cit., p. 130.

Il gioco teatrale dev'essere poi adattato alla psicologia del pubblico: se l'attore è noto, se non ci sono possibili equivoci sulle sue intenzioni ludiche ( come nel caso di Fo ), egli cercherà di dare l'illusione dell'errore o della goffaggine dando alle sue parole e ai suoi gesti l'aria più naturale e convincente possibile; ma se la sua intenzione ludica è suscettibile di essere fraintesa, egli deve lasciarla in qualche modo intendere attraverso un'esagerazione che apparirà sospetta, attraverso una serietà affettata, attraverso una contraddizione tra la voce e lo sguardo, o una strizzata d'occhio al pubblico, oppure scoppiando egli stesso a ridere ( questo è il mezzo meno efficace ).

Le facezie e gli scherzi sono solo un abbozzo dei veri giochi di spirito, la cui *vis comica* procede dalla loro natura intrinseca, e non dalle contingenze variabili. La transizione tra facezie e spirito risiede nella possibilità di scoprire una scusa veritiera all'errore, che dunque diventa pienamente accettabile.

Fo, soprattutto nel corso dei prologhi ai suoi monologhi, fa numerose battute, molte delle quali si riferiscono all'attualità. Vediamone qualche esempio.

- Nel *Johan Padan alla scoperta de le Americhe*, Fo si esibisce in uno sproloquio in dialetto di cui non si capisce una parola; termina dicendo :  
*"Vorrei vedere che capiste il dialetto del '500 dei marinai veneti... che non capisco neanche io le parole che dico!"*.

- Nel prologo del monologo *La storia della tigre* Fo spiega di aver tratto la storia da uno spettacolo cui aveva assistito a Shanghai e, accingendosi ad avviare la narrazione, dice: *"Io, siccome l'ho sentita in Cina, e poi sono andato un'altra volta a risentirlo, l'ho registrata e l'ho imparata, la eseguirò, non in cinese, per carità, ma nel dialetto di Shanghai!"*.

Per quanto riguarda gli scherzi, non possiamo trascurare di citare un episodio della giovinezza di Fo, in cui lui e i suoi amici avevano architettato una burla esilarante: avevano messo in giro la voce che stesse arrivando Picasso a Milano. Avevano organizzato il comitato di accoglienza in grande stile, il tutto per un finto Picasso, un contadino loro conoscente, che gli assomigliava molto.

### 1.2.10.2. IRONIA

L'ironia è una figura retorica che consiste nel sostenere un'opinione contraria al proprio pensiero. Serve a confutare un'idea, una tesi, una convinzione che si considera falsa. Sotto pretesto di spiegarla e di difenderla, si scelgono giustamente gli argomenti e il punto di vista più adatti a mettere in luce la sua falsità, e a convincere così l'interlocutore o il lettore della giustezza del punto di vista che si vuole realmente sostenere. E' una dimostrazione *ab absurdo*.

L'ironia di spirito o umoristica, diversa da quella morale o di buon senso, si sforza di conciliare in modo superficiale – ludico appunto – il buon senso e l'assurdità, trovando qualche scusante a quest'ultima. Nella sua forma scritta, questa forma di ironia si apparenta strettamente al paradosso. L'ironia di spirito schernisce l'oggetto della sua critica, mentre l'ironia umoristica ci impietosisce sulle sue vittime.

Infine c'è un'ironia leggera, senza portata morale e puramente ludica, sempre praticata dal popolo, a proposito delle cose più triviali. In questa forma parlata, l'ironia si confonde con la facezia, di cui sfrutta i procedimenti: la simulazione del tono e della convinzione, l'espressione falsamente seriosa del viso. Non è niente più che un gioco.

Nel teatro di Fo è sempre evidente un'intenzione ironica; per lui l'ironia è alla base del montaggio dello spettacolo, ne costituisce lo spirito stesso. L'intenzione ludica è un fattore indispensabile per il comico.

### 1.2.10.3. PARADOSSO

Il paradosso contraddice un'opinione accettata, uno di quei postulati morali o sociali che non sono mai stati messi in dubbio. Si diletta anche di sconcertare la ragione sostenendo di volta in volta le tesi più contraddittorie.

Il paradosso è divertente nella misura in cui l'autore riesce a rinforzare il punto di vista inconsueto con argomentazioni seducenti, e ce lo fa nello stesso tempo accettare.

Il paradosso spogliato delle argomentazioni che lo sostengono non sarebbe accettabile, e quindi nemmeno comico. Queste ultime devono dunque essere sempre espresse, mentre il primo può anche essere sottinteso.

Nel paradosso non c'è sovrapposizione e conciliazione istantanea di due inconciliabili, cosa che ne attenua la *vis comica* e che normalmente gli toglie il suo carattere esplosivo. Il comico riprende dunque tutta la sua efficacia quando l'argomento ci sorprende per la sua ingegnosità.

Fo costruisce le sue storie sulla base del paradosso. E' un procedimento che gli è caro da sempre, e che gli deriva dai racconti assurdi e paradossali dei fabulatori del lago, che narravano dell'esistenza di intere città immerse nell'acqua, o di imprese incredibili, cariche di iperboli. Fo riprende queste storie, senza dimenticarne mai la lezione: attraverso il

capovolgimento paradossale della realtà ci mostra un mondo in cui è reale tutto quello che abbiamo sempre pensato fosse impossibile.

#### 1.2.10.4. CALEMBOUR

Il *calembour* si contenta dell'*à-peu-près*, come il gioco di parole di cui è la forma rudimentale, e riunisce in alcune formule tutte le parole vagamente assonanti.

Per Freud è il motto di spirito di specie più bassa:

*“ Nel calembour invece basta che le due parole che esprimono i due significati si richiamino per una qualche somiglianza ma impercettibile, una generica omologia strutturale, una omofonia rimata, alcune iniziali in comune e così via. ”*<sup>49</sup>

Riunisce in una sola voce, o accosta in una stessa proposizione, delle parole o locuzioni che hanno qualche punto di contatto. Ma, a differenza del gioco di parole ben riuscito, la sovrapposizione è imperfetta. Ci sono delle sbavature, una porzione di parola in eccedenza e di cui niente giustifica la presenza se non uno psittacismo puerile. In sostanza non è che un automatismo verbale.

Bisogna però ammettere che l'accumulazione di più tratti – anche mediocri come il *calembour* – in un racconto coerente produce un effetto ben più divertente di quanto ci si aspetterebbe.

Fo preferisce il comico di parola al semplice *calembour*, in quanto cerca sempre di stabilire delle relazioni tra le cose: evita ciò che gli pare fine a se stesso, per ricercare somiglianze reali.

---

<sup>49</sup> FREUD, op. cit., p.79.

Ad esempio in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*: “*Che guerra pistola! Che pistola di un re!*”. La relazione che stabilisce tra la guerra e il re non è così superficiale, come potrebbe apparire a prima vista: l'intento polemico mette in relazione il potere con la violenza.

#### 1.2.10.5. RIPETIZIONI

Bambini e primitivi amano sentire ripetere storie e racconti già noti: si tratta di un pubblico semplice, che è sconcertato da cose troppo nuove, che richiedono uno sforzo di concentrazione e di comprensione eccessivo.

La ripetizione all'interno di un racconto o di una rappresentazione ha un effetto straniante rispetto alla presunta verosimiglianza della narrazione stessa: in questo modo non solo la situazione, ma il contesto, perderà di verosimiglianza, quindi la rappresentazione perderà il suo carattere illusorio per immetterci di diritto in una condizione irreali, parodistica, comica.

Un altro tipo di ripetizione è il *tic*, ma si tratta di un ridicolo leggero. E' uno dei processi più usati nell'imitazione irriverente, poiché non c'è persona che non abbia abitudini meccaniche facili da ingrandire e caricaturare.

Bergson scrive a questo proposito:

*“ Una espressione ridicola del viso sarà quella che ci farà pensare a qualcosa di irrigidito, di fissato, per così dire, nella mobilità ordinaria della fisionomia. Un tic consolidato, una smorfia fissata; questo vi vedremo ”*<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> BERGSON, op. cit., p. 50.

Affinché la ripetizione diventi comica, essa deve essere allo stesso tempo assurda e giustificata. Si crea così un contrasto cumulativo.

Si possono classificare le ripetizioni nelle seguenti categorie:

- a) Ripetizione di un atto che ci procura una soddisfazione simile a quella che ci deriva dall'esecuzione rinnovata di un brano musicale o di un viaggio ben riuscito o di un qualunque altro piacere. Essa non diminuisce il nostro piacere immediatamente in modo sensibile.
- b) Ripetizione che attenua un piacere per cui i fattori novità e inatteso sono essenziali.
- c) Tic e ripetizioni ridicole.
- d) Ripetizioni che creano un'abitudine o un'attesa, e conducono alla fine ad un incontro imprevisto.

In Fo la tecnica della ripetizione assume una rilevanza speciale: l'attore è molto abile nell'utilizzarla, in particolare a ritmo raddoppiato, che crea un effetto comico di gran lunga superiore al semplice tormentone.

Nel monologo *Storia della tigre* c'è un esempio di ripetizione particolarmente riuscito: il protagonista della vicenda, un soldato che ha partecipato alla lunga marcia, è stato ferito pesantemente durante gli scontri con le truppe nemiche ed è stato curato da una tigre, giunge in un villaggio, dove racconta agli abitanti tutte le sue avventure, ma a ritmo accelerato. L'effetto è esilarante. Si può ritenere che questa tecnica particolare si ispiri alle antiche comiche del cinema, dal montaggio sincopato.

### 1.2.10.6. EFFETTI DI TEATRO

Alcune sequenze di azioni grossolane, senza interesse alla lettura, ottengono, sulla scena, un successo rinnovato che niente, al di fuori dell'esperienza teatrale, potrebbe prevedere.

Si tratta di azioni sconvenienti, assurde e spiacevoli che, in tutte le altre circostanze pubbliche, attirerebbero sugli autori la riprovazione di tutti, ma che a teatro, in virtù del “ come se” della scena, della convenzione teatrale, vengono accettate, giustificate, e diventano poi fonte di comico. Il carattere ludico è inerente alle condizioni stesse del teatro, anche se la sconvenienza deve comunque mantenersi entro certi limiti.

Ci si perde molto del teatro di Fo se si leggono soltanto i testi delle sue commedie e dei suoi monologhi: infatti la sua interpretazione ne potenzia a dismisura l'effetto comico. In particolare la rappresentazione scenica può contare sulla sua mimica facciale, sulla sua gestualità che tanto contribuisce alla narrazione di una storia, sui suoni onomatopeici – in particolare nei pezzi in *grammelot*, di cui non esiste trascrizione – sulle canzoni, sulle risate spiazzanti e i passaggi frenetici dai suoni più gravi a quelli più acuti.

### 1.3. ACCETTAZIONE – GIUSTIFICAZIONE

Due oggetti inconciliabili che si presentino simultaneamente non saranno capaci, per questa semplice ragione, di far sorgere il riso. Non è nemmeno sufficiente che siano formulati due giudizi contraddittori a proposito di un medesimo oggetto. Tuttavia è grazie a *OPPOSIZIONI* e *CONTRASTI* che si possono creare delle combinazioni divertenti e comiche.

Ciò che rende certi gesti comici è il fatto che le condizioni in cui sono stati fatti ci portano a dare loro due interpretazioni inconciliabili.

Affinché un ragionamento specioso, ma seducente, venga accettato, bisogna giustificare la proposizione che concilia gli inconciliabili. Ad esempio la perfezione di un travestimento ci dà l'illusione di essere in presenza di una persona diversa dall'attore che si è "mascherato", cioè ci fa accettare come reale l'apparenza che ci è stata mostrata, e nello stesso tempo conosciamo la sua vera identità.

Applichiamo ora la legge dell'accettazione – giustificazione all'esempio di Freud già citato in precedenza: "*Familionario*"<sup>51</sup>. Questa parola è accettabile foneticamente poiché è costruita secondo le norme generali della lingua ( per cui ci suona familiare ) e poiché vi riconosciamo senza sforzo le parole "familiare" e "milionario", che sono giustificate dal racconto.

Bisogna dunque aggiungere un correttivo alla legge del contrasto. Se è indispensabile che il fatto piacevole o comico offra un carattere doppio e che si presenti sotto due aspetti inconciliabili, è anche necessario che questi

---

<sup>51</sup> FREUD, op. cit., pp. 51-55.

due caratteri e aspetti siano non solo percepiti, ma accettati entro un certo lasso di tempo.

Di conseguenza, se uno degli aspetti di una parola, idea, ragionamento, sconvolge la nostra ragione e le nostre abitudini; se è barocco, sconveniente, incongruente, assurdo, ridicolo, bisogna tuttavia che ci sembri giustificato per tutto il tempo che impieghiamo a percepirlo, prima che l'incongruità e l'assurdità ci appaiano.

A questo punto è evidente che si tratta di una *accettazione condizionale*, temporanea, soggetta a revisione immediata; si tratta di una *giustificazione superficiale*, per niente assoluta, che permette per un istante l'assurdità del giudizio, del ragionamento, dell'atto, ma lascia sussistere il doppio carattere, indispensabile al contrasto comico.

Quando l'errore, l'equivoco, l'incoerenza, etc... derivano da incapacità, stupidità, goffaggine, che ci appaiano senza scusanti, ingiustificate, si tratta di RIDICOLO. Ma dal momento che l'errore è parzialmente, temporaneamente scusabile, giustificabile, esso diventa COMICO – a patto che tutte le condizioni accessorie siano presenti.

Basta dunque una giustificazione molto debole perché un equivoco di termini, gesti, idee, perché un accostamento incongruente, un'assurdità diventino divertenti.

La *vis comica* raggiungerà il massimo – a parità di condizioni – tutte le volte che la giustificazione dell'elemento assurdo del contrasto sarà perfetto e insieme possibile, senza tuttavia cancellare tale assurdità.

Se la parola sbagliata, se l'immagine il cui accostamento fa nascere il contrasto, se la spiegazione speciosa non ci sono presentate in modo esplicito, ma sono evocate, pronunciate interiormente o pensate tra noi, sarà tanto più facile per noi accettarle interamente in quel momento.

L'artificio comico ha dunque come risultato di conciliare due giudizi o impressioni inconciliabili a proposito di uno stesso oggetto. Il contrasto è quindi la materia prima, e l'arte comica consiste essenzialmente nel modo stesso di conciliare questi due giudizi o impressioni antagoniste.

Bisogna aggiungere un fattore essenziale: *LA SIMULTANEITA' DELLA PERCEZIONE DI DUE CARATTERI CONTRADDITTORI.*

Quando parliamo di conciliazione di due inconciliabili, intendiamo l'accettazione simultanea di due rappresentazioni o giudizi inconciliabili.

Un ultimo carattere del fatto comico che va preso in considerazione è il fattore *SORPRESA*. Questo è provocato da un oggetto che si presenta alla nostra coscienza quando noi non lo attendiamo, o in modo diverso da come ce lo aspettavamo.

La sorpresa, che non può, di per sé, essere la causa del piacere comico e del riso, dipende da due condizioni.

Una si rapporta alle circostanze anteriori al fatto comico: è la *NOVITA'*.

La seconda dipende dalle condizioni in cui percepiamo il fatto, che è in questo caso apparentemente impossibile o improbabile immediatamente: è *l'INATTESO*.

In conclusione le fonti del comico sono:

- a) Inconciliabilità di due impressioni a proposito di uno stesso oggetto.
- b) Accettazione simultanea di queste due impressioni o giudizi.

In altri termini: conciliazione subitanea e inattesa di due inconciliabili.

A questi due fattori va aggiunta un'ultima condizione: il carattere ludico del comico.

#### 1.4. CARATTERE LUDICO DEL COMICO: IL GIOCO

E' evidente che il dolore, la pena, distruggono l'impressione comica.

Ci sono alcuni fattori che ostacolano il riso.<sup>52</sup>

- Innanzitutto un coinvolgimento passionale eccessivo;
- Il danno: noi ridiamo delle disavventure di qualcuno solo se non ne soffriamo, cioè se ci accorgiamo che in fondo neanche lo sventurato ne soffre davvero;
- La fatica, nel percepire l'errore o la stonatura;
- La tensione verso l'utile;
- L'esplicitazione, che toglierebbe la gioia della scoperta e la vivacità della rappresentazione, o che normalizzerebbe il contrasto spiegandolo, cioè eliminerebbe la contraddizione.

Il comico provoca una soddisfazione intellettuale che ha bisogno di esprimersi attraverso il riso, poiché è un gioco.

Sully ha ben percepito l'importanza capitale del gioco nel comico:

*“ La caractéristique la plus évidente des formes verbales du plaisant parût être l'intervention de l'esprit de jeu ”.*<sup>53</sup>

*“ ...L'esprit est essentiellement une forme du jeu intellectuel ”.*<sup>54</sup>

Dal punto di vista tecnico si possono trarre le seguenti conclusioni:

- a) Il gioco è un'attività senza scopo pratico, senza utilità diretta. Basta a sé stesso.

<sup>52</sup> Il seguente schema è tratto da FUMAGALLI, Armando, *Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni*, in FUMAGALLI, op. cit., p. 17.

<sup>53</sup> SULLY, James, *Essai sur le rire*, p. 103, citato in AUBOUIN, op. cit., p.109.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.328, in AUBOUIN, op. cit., p. 109.

- b) E' liberamente scelto, non imposto.
- c) Prende frequentemente a prestito la forma da altre attività, cioè si presenta spesso sotto l'aspetto dell'imitazione. Ma questo è un carattere accessorio e non necessario.

Ci sono tre condizioni essenziali al carattere ludico: l'inutilità dell'atto, l'intenzione ludica dell'attore, la disposizione ludica del lettore / uditore.

#### 1.4.1. INUTILITA' DELL'ATTO

L'inutilità può essere parziale o totale.

- a) Parziale: l'atto ha uno scopo più o meno plausibile, mentre la sua forma, l'espressione, il mezzo impiegato attirano la nostra attenzione e la distolgono dal risultato cercato anche solo per un istante, a causa di una qualche stranezza, improprietà o sproporzione.
- b) Totale: l'atto è futile, assurdo, non risponde ad alcuno scopo.

Nella misura in cui una difficoltà è risolta con un mezzo ingegnoso e semplice, questo provoca frequentemente il riso, poiché la nostra attenzione è attirata su questo, dal momento che lo scopo è utile ma non grave. A maggior ragione scoppierà il riso nella misura in cui questo mezzo ingegnoso e inatteso sarà impiegato per uno scopo inutile.

Ci sono alcuni procedimenti che attirano la nostra attenzione sul mezzo, sulla forma dell'atto, a spese dello scopo:

- a) Strane consonanze, parole che ci sconcertano e provocano nel nostro spirito un certo smarrimento.
- b) Sproporzione tra il mezzo e lo scopo, sia in un senso che nell'altro (procedimento spesso sfruttato dai clown).
- c) Improprietà del mezzo.
- d) Confusione tra il mezzo e lo scopo ( circolo vizioso ).

e) Opposizione tra il mezzo e lo scopo ( comico di situazione, scusa che aggrava la colpa...).

In un gran numero di questi procedimenti, lo scopo è ozioso, futile o inesistente. Se invece l'atto è utile, esso non è più ludico e non può, di conseguenza, essere comico, a meno che siamo noi a dargli carattere ludico.

#### 1.4.2. INTENZIONE LUDICA DELL'ATTORE

A volte l'intenzione ludica è chiaramente manifestata dall'attore, che si sforza – come nell'ironia – di farci comprendere che non è serio.

In una sala di spettacoli sappiamo in anticipo ciò che ci deve divertire e ciò che è serio. L'aspetto dell'attore o dell'autore, la sua reputazione, non lasciano normalmente spazio al dubbio.

Nel caso di Fo, la sua intenzione ludica, ironica, non lascia spazio a dubbi. Quando si va ad assistere a un suo spettacolo, ci si aspetta già che faccia ridere. Certo, a ben guardare, le istanze che il suo teatro porta avanti hanno delle implicazioni che vanno ben aldilà della pura intenzione ludica: la poetica di Fo è evidentemente mossa da una chiara ideologia, da una precisa scelta politica che implica anche una scelta morale di vita. Però, in ogni caso, il momento dello spettacolo non trascura mai la sua funzione di intrattenimento, di condivisione di gioia e di celebrazione di un rito sociale, in una prospettiva di gioco.

### 1.4.3. DISPOSIZIONE LUDICA DEL LETTORE O DELL'UDITORE

La disposizione abituale o temporanea a vedere il lato divertente delle cose ci porta a interpretare un atto come un gioco, anche se l'intenzione dell'attore non è ludica.

Ci sono spesso dei casi in cui l'autore di un atto non aveva alcuna intenzione ludica, anzi lo aveva compiuto con la convinzione che fosse ragionevole e utile. Questo è tipico del comico di situazione, delle frasi assurde, delle topiche e degli strafalcioni, delle ingenuità e degli errori di un bambino, di un ignorante o di un matto.

Lo stesso procedimento messo in atto in un racconto, in una satira o a teatro, avrà un effetto comico assicurato, anche perché l'errore è in questi casi neutralizzato, idealizzato, spogliato delle conseguenze spiacevoli che nella realtà ci potrebbero troppo vivamente sconvolgere: la condizione ludica è sempre capitale.

Il comico gioca sulle regole, e può giocare su tutte le regole. Ma in ogni sua realizzazione concreta prende una forma e prende un contenuto, che sono ben determinati: non poche volte esso ci rivela ciò che sapevamo confusamente, ci fa prendere coscienza di qualcosa di conosciuto, ma di non ancora "pensato". Molte volte è un sorriso ad aprirci un orizzonte nuovo, un cammino dell'intelligenza.

Anche Civita, rifacendosi alla Olbrechts, sostiene che *"Il discorso comico non è un discorso mancato ma un discorso riuscito. O meglio è un discorso che in quanto manca e gira a vuoto, si fa portatore di verità. Il riso è anche un'illuminazione."*<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> CIVITA, op. cit, p. 147.

**CAPITOLO SECONDO**

---

**LE RADICI DEL COMICO IN DARIO FO**

## 2.1. CENNI BIOGRAFICI

Dario Fo nasce nel 1926 a San Giano, in provincia di Varese. Sua madre, Pina Rota - che lui definisce *“una ex-contadina intelligentissima, non a caso ho per lei un'adorazione straordinaria”*<sup>56</sup> - proviene da una famiglia contadina della Lomellina. Suo padre, Felice, è un ferroviere socialista che deve continuamente trasferirsi con la famiglia da un paese all'altro, anche se sempre nei dintorni del lago Maggiore: a Luino, Pino Tronzano, sul confine svizzero, infine a Portovaltravaglia, che Fo definisce *“il paese dove credo ci fosse la più alta percentuale di pazzi d'Italia”*<sup>57</sup>, facendo riferimento ai numerosi soffiatori di vetro che abitavano in quella zona e spesso si ammalavano di silicosi o impazzivano a causa del loro mestiere. Da subito la figura del matto diventa familiare per Dario Fo e i suoi due fratelli minori: Fulvio e Bianca. Con loro si appassiona al teatro delle marionette e dei burattini, che già a otto anni comincia a fabbricare da solo, intagliandoli nel legno, e di cui già conosce a memoria i testi.

L'infanzia trascorsa nei paesi del lago Maggiore ha un'importanza fondamentale nella vita e nella poetica di Fo perché è lì che viene per la prima volta a contatto con i fabulatori, espressione di una cultura e di una tradizione popolare ben radicate e ancora vitali. Questi raccontano storie iperboliche e paradossali, dove la realtà è rovesciata, è grottescamente scambiata con un mondo immaginario e favoloso:

---

<sup>56</sup> FO, Dario, *Fabulazzo*, Kaos, Milano, 1992, p. 39.

<sup>57</sup> VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 21.

“Nei miei ricordi di ragazzino ci sono i fabulatori, i cantastorie della mia zona, che poi, studiando, ho ritrovato nel teatro. Credevo che certe storie le avessero inventate loro. Invece ho scoperto successivamente che si trattava di una tradizione. E tutto questo mi è rimasto”.<sup>58</sup> Fo sarà molto influenzato dalla loro teatralità fondata sui gesti, sulla mimica, sulla capacità di interpretare, all’interno di una narrazione fantastica, i più diversi personaggi. Maestro in quest’arte era poi suo nonno Fistin<sup>59</sup>, un coltivatore di verdure che, mentre vendeva ortaggi col suo carretto, faceva ridere i suoi clienti con racconti fantastici, spesso osceni, che riguardavano per lo più situazioni concrete del paese.

A quattordici anni Fo va a Milano a studiare al liceo artistico di Brera, dove può concentrarsi sulla sua passione per la pittura. Dopo si iscrive all’Accademia e alla facoltà di architettura<sup>60</sup>, per cui prepara una tesi sull’architettura romanica, e si entusiasma per la derivazione del romanico dal mondo della cultura contadina.

Questi studi, pur non portati a termine, avranno un’importanza molto rilevante sull’uomo di teatro, che infatti non solo sarà scenografo e costumista di se stesso, ma porterà nelle sue regie, nel suo modo di recitare e di scrivere un tocco originale, in cui la conoscenza della prospettiva, della composizione e dei colori avrà un influsso da non sottovalutare.

Intanto si cimenta in improvvisazioni di racconti, sul modello dei fabulatori del lago, e fa la sua prima comparsa in pubblico sul palcoscenico di Luino nello spettacolo *Ma la Teresa ci divide*. In seguito

<sup>58</sup> FO, *Fabulazzo...*, p.39.

<sup>59</sup> Cfr. ALLEGRI, op. cit., pp. 23-25.

<sup>60</sup> Cfr. QUADRI, Franco, “Nota introduttiva” a FO, Dario, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I°, Einaudi, Torino, 1974: “Sceglie la facoltà di architettura e a Brera impara la scenografia e ci si appassiona, perché è la definizione degli spazi – scenici prima di tutto – che lo occupa, nell’ossessione dei grandi prototipi, i meccanismi del Seicento, ma prima ancora lo studio e l’approfondimento delle prospettive pittoriche rinascimentali”.

si presenta , un po' imbarazzato, a Franco Parenti, attore già noto, di fronte al quale si esibisce in una specie di parodia del jazz e in racconti violenti, paradossali e assolutamente originali, in cui si accompagna con un uso efficace del corpo, dei gesti e della mimica. Entra così in contatto con il mondo dello spettacolo leggero, della rivista, dell'avanspettacolo, che tanta importanza avranno nella sua formazione attorale.

Parenti gli offre una parte in *Sette giorni a Milano*, una rivista estiva con le sorelle Nava. L'estate successiva partecipa ad un'altra rivista, *Cocoricò*, dove si esibisce in un brano di pantomima , ballato e mimato, insieme agli attori comici Giustino Durano e Franco Sportelli.

Intorno al 1952 scrive e interpreta *Poer Nano*, una serie di monologhi per la radio in cui gioca sul paradosso, sull'opposto, sul contrario, e in cui ha la possibilità di affinare l'uso della voce come strumento di recitazione: studia con rigore maggiore i toni, i passaggi, la modulazione, non potendo più contare sul formidabile appoggio della mimica, del gesto. A proposito dell'esperienza radiofonica, Fo ricorda:

*"Non ero abituato a recitare su un testo scritto, al massimo buttavo giù un canovaccio, qualche appunto. Non ero abituato alla dimensione letteraria. E infatti quei testi non l'avevano. Erano tutti pieni di intercalari, di espressioni del dialetto lombardo, di ritorni indietro, di ricommenti alla situazione. Era dar voce a una tradizione che non era mai stata scritta, e per cui era necessario reinventare una scrittura."*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> VALENTINI, op. cit., p. 36.

Nel 1954 sposa Franca Rame, da cui l'anno dopo avrà un figlio, Jacopo. L'attrice appartiene a una delle più famose famiglie di attori-giusti, che già nell'Ottocento girava con un teatro di marionette di legno, recitando riviste, operette e drammi sentimentali. Grazie alla moglie Fo conosce da vicino un ricco patrimonio di testi e canovacci del teatro "minore", di tradizioni girovaghe e popolari da cui trarrà spunto per numerose commedie.

Nel 1953/5 Fo scrive, dirige e interpreta *Il dito nell'occhio* e poi *Sani da legare*, con Franco Parenti e Giustino Durano ( e con la partecipazione di Franca Rame ). Grazie a queste due riviste, Fo incontra l'uomo che più lo influenzerà a livello di tecniche attoriali: Jacques Lecoq<sup>62</sup>. Francese, allievo di Dasté, insegnante di mimo assieme a Marcel Marceau alla scuola parigina di Barrault, Lecoq cura l'impostazione mimica e i movimenti scenici per i due spettacoli sopra citati, risultando molto utile ai tre attori, sia a livello di interpretazione, sia di tecnica attoriale, sia di studio sul corpo; nel corso di questi allestimenti il mimo francese insegna a Fo, prima di tutto, a usare i suoi difetti: un corpo dinoccolato con braccia e gambe molto lunghe, una voce non limpida, una bocca larga con una dentatura importante. Gli insegna ad usare completamente lo spazio del palcoscenico, a stravolgere il significato delle battute con una mimica che va in direzione opposta, a sperimentare un tipo di recitazione antinaturalistica, straniata, di impronta vagamente brechtiana. Gli insegna le gag, i diversi modi di gestire, di camminare, che permettono ad un attore-mimo di trasformarsi rapidamente da un

---

<sup>62</sup> Per ricostruire il percorso artistico di Lecoq, abbiamo fatto riferimento a: DE MARINIS, Marco, *Mimo*, in ATTISANI, Antonio, *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980; LEABHART, Thomas, *Modern and Postmodern Mime*, St. Martin's Press, New York, 1997; VALENTINI, op. cit., pp. 44-49.

personaggio all'altro; gli insegna i meccanismi, gli stimoli da cui nasce la risata: risata muta, sganasciata, di testa, di gola. Infine gli insegna probabilmente il *grammelot*, una specie di linguaggio onomatopeico inventato dai comici del Rinascimento, che tanta parte avrà nei monologhi di Fo.

Nel 1956 è interprete e co-sceneggiatore di un film, *Lo svitato*, per la regia di Carlo Lizzani. Le critiche sono molto severe e non risparmiano nemmeno l'attore, il cui modo di recitare, di muoversi, viene continuamente imbrigliato, perde di efficacia con il mezzo cinematografico: *"Del resto l'attore Fo che compare sullo schermo si affida a una violenza di impianto prettamente teatrale. Inesplicabilmente, dopo questo scacco, col cinema non vorrà più riprovarsi; o non sarà più chiamato"*.<sup>63</sup> Un'ipotesi che mi sento di avanzare è che il suo tipo di recitazione stilizzata, fortemente antinaturalistica e grottesca, tutta incentrata sul suo carisma e la sua dirompente fisicità, così efficace a teatro, poco si adatti ad un mezzo diverso come quello cinematografico, che invece gioca maggiormente sui toni realistici, sulla misura, sulle tecniche di immedesimazione dell'attore nel personaggio.

Dopo l'insuccesso di questo film, Fo decide di trasferirsi a Roma per lavorare come sceneggiatore. Vi rimarrà per due anni, collaborando con grande meticolosità e inventiva, alla stesura di sceneggiature con i nomi più noti di allora: Mida, Lizzani, Age, Scarpelli. Anche quest'esperienza di scrittura non fu senza frutto, come lo stesso Fo ricorda:

*"Per me la lezione del cinema ha voluto dire imparare, da un punto di vista tecnico, quello che era già nella testa della gente: il racconto*

---

<sup>63</sup> QUADRI, op. cit., p. VIII.

*diviso a sequenze, la speditezza, il taglio dei dialoghi, il liberarsi dalle convenzioni di spazio e di tempo.*"<sup>64</sup>

Nel 1957/58 torna alla farsa astratta e paradossale, caratterizzata da un linguaggio popolare, da luoghi comuni rovesciati e assurdità linguistiche, con *Ladri, manichini e donne nude*.

*Comica finale*, spettacolo del 1958/59, segna un passaggio più deciso verso il filone del teatro popolare: si tratta di una serie di farse tratte dai canovacci, per attori e per marionette, della famiglia Rame, contaminati, rielaborati o anche totalmente riscritti da Fo. Con la sua "recitazione da mimo-clown-banditore, riprendevano vita e parola i guitti della tradizione italiana, i loro lazzi, le loro trovate paradossali, con feroci banditi, finti becchini e finti morti, con uno sfottò di fondo ai ricchi, ai potenti, con una vena vitale e popolaresca che avevano ricordato a qualche critico il teatro popolare napoletano di Altavilla".<sup>65</sup>

Le comiche finali delle compagnie di giro erano brevi farse, che duravano circa venti minuti, che i guitti improvvisavano dopo aver recitato un dramma o una tragedia, allo scopo di alleggerire l'animo degli spettatori, seguendo lo stesso principio per cui, nell'antica Grecia, alla rappresentazione di tre tragedie seguiva quella di un dramma satiresco. Fo riprende i materiali legati alla tradizione popolare, li manipola, li arricchisce, sfruttando anche gli espedienti più efficaci del teatro di varietà: la coralità dell'azione, un tipo di recitazione non psicologica ma grottesca, gli attori che si muovono come marionette, il frequente inserimento di musiche e canzoni. Dalla mescolanza di

---

<sup>64</sup> VALENTINI, op. cit., p. 55.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 58.

elementi popolari e colti – quali le gag dei guitti, i numeri da circo e i lazzi della commedia dell'arte da un lato, la lezione raffinata del mimo e dell'avanguardia francese e l'antinaturalismo brechtiano dall'altra – dal continuo passaggio di temi, atmosfere, linguaggio e gestualità dalla tradizione “bassa” a quella “alta”, nasce un tipo di drammaturgia dell'attore e dell'autore assolutamente originale e personalissima, che già comincia a delinarsi in tutta la sua “irregolarità”.

Nel 1959/60 Fo porta in scena una nuova commedia, *Gli arcangeli non giocano al flipper*, una nuova situazione paradossale ( un uomo viene registrato come cane e da questa situazione si sviluppa una serie esilarante di gag e equivoci ) in cui compare per la prima volta la nozione di giullare:

*“ Lungo – Quello di farmi sfottere è un po' come il mio mestiere.*

*Bionda – Il mestiere di farsi sfottere?*

*Lungo – Sì, hai in mente i giullari?*

*Bionda – E... certo che ce li ho in mente. I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... E' giusto?*

*Lungo – Giustissimo. E anche per me è la stessa cosa... Con la differenza che non essendoci più i monarchici, faccio ridere gli amici del caffè. Sono il Rigoletto dei poveri, insomma... Ma l'importante è che mi guadagno anch'io il mio stipendio.”*<sup>66</sup>

In questa commedia Fo mimo e attore adatta la sua tecnica clownesca alla farsa-rivista-*pochade*, che vede una recitazione perfettamente meccanica arricchirsi dei ritmi veloci di un film, dove le ambientazioni

<sup>66</sup> FO, Dario, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Einaudi, Torino, 1966, p. 26.

cambiano continuamente. In questo senso va visto l'uso (proveniente dal teatro dei burattini, dal teatro popolare, dalla stessa rivista) di siparietti scorrevoli, che facilitano gli scambi di persone, le trovate, i trucchi da circo.

L'autore ha ormai acquisito una sua tecnica di scrittura aperta, dove cioè il testo scritto si riduce ad un canovaccio, una traccia in base alla quale, come nella commedia dell'arte, gli attori improvvisano movimenti, azioni e perfino battute. Lo spettacolo si struttura così direttamente sul palcoscenico e poi a contatto con il pubblico. Si tratta di testi *in fieri*, che vengono successivamente fissati attraverso la scrittura, ma dopo continui rimaneggiamenti, correzioni, verifiche "sul campo"; come è giusto che sia per un testo che non va solo letto ma rappresentato, l'autore non solo tiene conto della *performance* ma ne trae linfa vitale.

*Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* risale al 1960/61. All'interno di una struttura farsesca collauda l'uso del coro di attori che scandiscono le scene con movimenti e canzoni. Diventano sempre più preponderanti l'intento polemico, lo sberleffo al potere, le situazioni irriverenti con chiari riferimenti all'attualità.

Nel 1961 debutta all'estero, all'Arena Teater di Stoccolma, con *Ladri, manichini e donne nude*. Da questo momento il successo di Fo, autore e attore, non farà altro che aumentare all'estero. Si può anzi ritenere che l'autore sia tanto più apprezzato all'estero quanto più saremmo portati a credere che il successo delle sue commedie sia legato alle sue eccezionali doti di *performer*.

Nel 1963, tra polemiche e scontri continui con la censura, Fo conduce due popolari trasmissioni televisive: *Chi l'ha visto?* e *Canzonissima*. L'attore capisce subito l'importanza e i meccanismi di funzionamento del mezzo: scrive i testi, dirige e presenta i programmi insieme a Franca

Rame, cercando di usare la televisione come strumento di satira e denuncia. Ma l'esperienza si conclude con l'abbandono da parte dei due attori per protesta, a seguito della censura per il contenuto politico di alcuni sketch. Torneranno in televisione solo dopo quattordici anni.

Nel 1963/64 Fo torna al teatro con la più brechtiana delle sue commedie: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*. In questo spettacolo tenta di ricostruire un personaggio storico, Cristoforo Colombo, in quanto simbolico di una certa epoca e mentalità e, a questo scopo, si serve come Brecht di canzoni di commento, di sintesi, e di un'accurata ricerca storica alla base della trama. Anche in questa commedia Fo si serve della figura del pazzo, in questo caso della figlia di Isabella, Giovanna la Pazza, per dire verità sgradevoli e scottanti che altrimenti non verrebbero accettate. Fa inoltre uso di una certa licenziosità sessuale che giustifica in questo modo:

*"Il comico, ancor prima che con l'Arte diventi un professionista, si rende conto della grande capacità liberatoria del gioco osceno nei confronti del potere della Chiesa, della sua repressione moralistica. La licenziosità non è volgarità, come dimostrano vari "contrastisti" della cultura popolare imperniati tutti sul gioco sessuale".*<sup>67</sup>

Fo si serve poi di una trovata che instaura il meccanismo del metateatro: fa recitare la storia di Colombo da un attore condannato a morte dall'Inquisizione spagnola per aver messo in scena una commedia proibita. Il condannato, alla fine della rappresentazione, sarà decapitato.

Con *Settimo ruba un po' meno*, del 1964/65, torna ai moduli della farsa, agli scambi di personaggi, alle gag esilaranti nei cimiteri e nei manicomi,

---

<sup>67</sup> ARTESE, Erminia, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Lerici, Milano, 1977, p. 120.

ma, all'interno di questa macchina comica, si fa sempre più scoperta la satira politica: attraverso i meccanismi del riso denuncia gli avvenimenti drammatici che avevano scosso la coscienza dei protagonisti di quegli anni.

Di *La colpa è sempre del diavolo*, del 1965/66, la critica mette in evidenza la brillante recitazione della troupe ( tra cui Arturo Corso, bravissimo mimo e acrobata, e Mariangela Melato ) e la lingua in cui si esprime il diavolo Brancalone: un curioso dialetto, una specie di veneto antico che prefigura il padano-lombardo di *Mistero Buffo*.

Frutto della collaborazione con il Nuovo Canzoniere Italiano è *Ci ragiono e canto*, del 1966/67, in cui approfondisce, dal punto di vista registico, il legame fra ritmo del canto e ritmo del lavoro, del gesto.

Nel 1967/68 va in scena *La signora è da buttare*, spettacolo di satira sull'America e il capitalismo, in cui l'azione è costituita da una serie di sketch attraverso cui la storia si snoda per incidenti. L'ambientazione è quella del circo, *chapiteau* compreso, con i suoi clown che assistono allo spogliarello di una ragazza, che si esibiscono in lazzi, capriole e numeri acrobatici. Così Fo si serve della tecnica dei clown, dei loro lazzi e della loro gestualità, per trasmettere contenuti di denuncia.

Intorno al 1968 comincia una nuova fase per Fo, la sua compagnia e il suo teatro. Sono gli anni della contestazione, che per l'attore segnano il passaggio definitivo al teatro d'opposizione, all'impegno militante, alla creazione di un circuito culturale e teatrale che si proponesse come valida alternativa a quello ufficiale borghese: *"L'unico giudizio che si può dare sul suo teatro politico è legato alla verità di una persecuzione che ne ingigantisce le dimensioni di artista civico: non vi è dubbio che in questi anni di crisi, Dario Fo è stato il solo a riproporre un teatro*

*necessario, un teatro che può ancora fare paura ai manipolatori della società".*<sup>68</sup>

Sono gli anni della costituzione dell'Associazione Nuova Scena, il collettivo di attori-compagni di cui Dario Fo e Franca Rame si fanno promotori. La sede dell'associazione è a Milano, nel capannone di Via Colletta. Gli spettacoli non vengono più allestiti nei teatri ufficiali, ma in spazi nuovi, più o meno improvvisati, come capannoni, fabbriche, case del popolo, balere, camere del lavoro. Nuova Scena si scioglierà, alla fine del 1970, a causa di laceranti dissensi all'interno del gruppo stesso, e verrà poi sostituito da La Comune ( che non si appoggerà più nemmeno all'ARCI ), che sarà soggetto a varie azioni repressive da parte della polizia e della censura, e che si scinderà nel 1974 in seguito a una burrascosa riunione: Dario Fo e Franca Rame rimarranno isolati all'interno del gruppo e saranno costretti a cedere attrezzature e materiali scenici agli altri componenti del collettivo.

L'impegno politico militante di Fo uomo e attore-autore non riguarda da vicino lo scopo che ci si è prefisso con questo studio sulle tecniche attoriali, ma non si può assolutamente non tenerne conto, non si può sottovalutare questo aspetto decisivo del suo teatro: se non lo si considerasse adeguatamente, si rischierebbe di mutilare il fondamento costitutivo della poetica di Fo, l'importanza del contenuto, del messaggio etico, in un teatro che si propone come impegnato, didattico e dichiaratamente di parte.

Ci sono diversi studi incentrati sull'aspetto politico<sup>69</sup> del percorso di

---

<sup>68</sup> QUADRI, op. cit., p. XIV.

<sup>69</sup> Tra gli studi sull'argomento si segnalano:

- VALENTINI, op. cit.
- BINNI, Lanfranco, *Attento a te! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975

crescita di Fo uomo e attore-autore, ma forse il modo più avvincente e interessante per ripercorrerne le tappe è la lettura degli articoli dei quotidiani, in particolare per gli anni dal 1969 al 1975, che trattano dell'argomento, e non sono pochi, a testimonianza della viva partecipazione dell'attore e di sua moglie alle vicende politiche e sociali, non solo del nostro Paese. Nell'archivio di Dario Fo e Franca Rame, a Milano, è custodita la rassegna stampa che riguarda i due attori, dall'inizio della loro carriera fino ai giorni nostri, ed è possibile consultarlo, previa autorizzazione. Attraverso questo abbondante materiale si può ricostruire l'evoluzione, involuzioni comprese, del loro teatro, anche per chi non è potuto essere spettatore diretto delle vicende di questo periodo.

Lo spettacolo che segna il passaggio alla fase di Nuova Scena è *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, del 1968/69, cui seguono *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone* ( 1969/70 ); *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969/70 ); *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente* ( 1970/71 ); *Morte accidentale di un anarchico* (1970/71); *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma, scusa, quello non è il padrone?* ( 1970/71 ); *Morte e resurrezione di un pupazzo* ( 1971/72 ); *Feddayn* (1972 ); *Ordine per Dio.ooo.ooo.ooo* ( 1972 ); *Pum! Pum! Chi è? La polizia!* ( 1972 ).

- 
- BRUSATI, Carlo, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, Cu, Milano, 1977
  - PUPPA, Paolo, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Lerici, Cosenza, 1977
  - MELDOLESI, Claudio, *Su un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo e il bambino*, Bulzoni, Roma, 1978.
  - CHESNAUX, Jean, *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano 1977

In questo periodo ciò che preme maggiormente a Fo è l'intento politico e didattico, l'impegno civile, magari anche a discapito della cura nell'allestimento degli spettacoli, tra i quali alcuni vengono infatti montati nel giro di poche settimane - *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* è addirittura portato in scena dopo un solo giorno di prova - , senza fare in tempo, a volte, a mandare bene a mente la scaletta dello svolgimento del testo. Preferisce proporre spettacoli che seguano l'attualità in tempo reale, anche se non perfettamente rifiniti, piuttosto che dedicare mesi alle prove di opere che non facciano poi una presa tempestiva sulla coscienza del pubblico. Ciò che più gli preme in questo momento è l'utilizzo del teatro come strumento di denuncia aperta, per cui spesso uno spettacolo viene ad avere la stessa importanza di un suo corteo di protesta, di una manifestazione, di concerti in solidarietà di varie situazioni di lotta o del dibattito che segue sempre la rappresentazione vera e propria. L'attore - autore media la denuncia politico - sociale con la comicità popolare dei giullari e delle maschere dell'arte, con le tecniche di improvvisazione provenienti da una lunga tradizione popolare che giunge fino al teatro di varietà ( Petrolini e Totò soprattutto ), con una vena satirica e irriverente che si ispira in particolar modo agli uomini di teatro che Fo ha più studiato e amato: Molière e Ruzzante.

Nel 1969 cominciano le rappresentazioni di *Mistero Buffo*, lo spettacolo che poi sempre accompagnerà l'attore negli anni successivi, attraverso repliche, riprese, modifiche, inserimento di nuovi brani: *“Lo spettacolo più felice è il “mistero buffo” : l'attore-autore, solo in scena, rielabora spunti di sacre rappresentazioni irreligiose o blasfeme, dando vita in una rapida successione a uno stuolo di personaggi, a volte in conflitto : un formidabile balletto su testi dati per medievali e spesso*

*completamente riscritti, se non del tutto inventati, in un geniale impasto pavano-lombardesco”<sup>70</sup>.*

Attraverso i continui rifacimenti di questo spettacolo Fo acquisirà una particolarissima tecnica attorale che lo renderà noto e apprezzatissimo in tutto il mondo. Si tratta di una serie di monologhi tratti da canovacci, cronache, Sacre Rappresentazioni e testi letterari medioevali, Vangeli apocrifi, tradizione orale e racconti popolari, manipolati e arricchiti di gag e trovate, quando non rifatti di sana pianta, secondo il gusto della contaminazione e del falso cari a Dario Fo. Questi testi sono recitati in un curioso dialetto “padano”, un misto di antico lombardo, veneto, piemontese di grande efficacia espressiva. A volte la parola è addirittura sostituita dal suono puro, dall'onomatopea, attraverso il *grammelot*. Ma di questo spettacolo, che possiamo considerare modello esemplare dell'arte teatrale di Fo, per quanto riguarda in special modo le tecniche attoriali del fabulatore - giullare, ci occuperemo più approfonditamente nel prossimo capitolo.

Nel 1974 Fo, rimasto ormai isolato, si dedica alla ricerca e alla sperimentazione: allestisce una serie di spettacoli poveri, improvvisati, che definisce “messe da campo”, attraverso cui ritrovare il contatto diretto con il pubblico, che svolge un ruolo sempre di importanza fondamentale per l'attore. In questi spettacoli, allestiti ogni sera in uno spazio diverso, senza il supporto dei tecnici, dei costumisti e dei grandi palcoscenici cui erano abituati, prevale spesso la dimensione della festa, della sagra di paese, al punto che spesso si tratta di comizi, di cortei in forma teatrale. Ma in queste occasioni Fo impara a lavorare senza scene e costumi, impara a puntare esclusivamente sulle sue capacità di attore

---

<sup>70</sup> QUADRI, op. cit., p. XIII.

solo in scena, sfruttando al massimo le potenzialità del gesto, del suono, della parola che illustra una situazione.

A questo periodo risale *Guerra di popolo in Cile* ( 1974 ), per cui si serve di un espediente caro alla tradizione popolare: l'incidente, la beffa, con intenti satirici e provocatori <sup>71</sup>. Infatti, mentre recita un monologo su Pinochet, si interrompe improvvisamente e spalanca gli occhi: dai microfoni si sentono interferenze della radio della polizia; il pubblico comincia a preoccuparsi; da fuori si sentono camionette e spari; il pubblico si fa sempre più apprensivo; ad un tratto un commissario di polizia sale sul palco e comincia a nominare alcune persone tra il pubblico che lo dovranno seguire in questura. La tensione è al massimo, qualcuno comincia a protestare e a intonare l'Internazionale. Lo scopo di questa riuscitissima trovata è di rammentare al pubblico che l'ipotesi di un golpe non è poi così improbabile anche in Italia. In ogni caso la presa emozionale sul pubblico è enorme e Fo può sperimentare ancora una volta la sua capacità di suggestionare la platea. Questo è certo uno dei motivi dell'arresto dell'attore a Sassari durante la tournée, per "resistenza con violenza verbale a pubblico ufficiale", cioè si era opposto all'ingresso degli agenti in sala durante le prove. Non è questo il primo né l'ultimo caso in cui avrà dei problemi con la giustizia: infatti l'attività dell'attore è stata soggetta a un'interminabile lista di denunce e processi. Nel 1974 Fo presenta a Carlo Tognoli, assessore al demanio di Milano, la richiesta di visitare una ventina di edifici abbandonati, di proprietà del Comune, per prenderne uno in affitto e restaurarlo a sue spese. Entra così nella semidiroccata Palazzina Liberty, dopo formale consegna di chiavi da parte dell'assessore. Ma, mentre cominciano i lavori di

---

<sup>71</sup> Cfr. FO, *Fabulazzo...*, p. 81, p. 95, p. 346.

ristrutturazione, Fo è fatto oggetto di una serie di polemiche agguerrite, come quelle degli assessori Bossi e Crespi che dichiarano: “*Fo è un nemico del regime e un rivoluzionario da operetta, che prima sputa in faccia a tutti e poi vuole che gli facciano il suo teatro stabile*”.<sup>72</sup>

A conclusione degli scontri con il Comune, Fo e la Rame occupano la palazzina e ne fanno sede del loro gruppo teatrale, Collettivo la Comune, e di varie iniziative culturali e di rilevanza sociale.

In *Non si paga, non si paga!* ( 1974/75 ) ripropone una farsa con gag e trovate delle comiche finali, a servizio di un tema politico di scottante attualità: la disubbidienza civile.

Nel 1975 è candidato a sorpresa al premio Nobel per la letteratura.

Con il *Fanfani rapito*, del 1975, riduce un famoso uomo di governo a una maschera della commedia dell'arte, ritagliata sulle caratteristiche e i difetti dell'uomo Fanfani, secondo le regole della tradizione popolare. Fo si presenta sempre più come un moderno giullare, insistendo sui suoi legami con il teatro popolare, in particolare medioevale, e con una ricerca artigianale del teatro considerato come scambio: offre il suo “prodotto” e riceve in cambio energia, stimoli, emozioni e suggerimenti da parte del pubblico.

Nel 1975/76 va in scena *La marijuana della mamma è la più bella*, dopo un lungo studio e numerose inchieste e tentativi di contatto diretto con il mondo della droga. Per questo spettacolo Fo sarà accusato di moralismo; d'altra parte l'attore autore, con questo spettacolo, affronta un argomento delicato e, come sempre, cerca di proporre un teatro didattico e morale, anche se attraverso la chiave del comico, del grottesco.

---

<sup>72</sup> Citato in VALENTINI, op. cit., p. 155.

Intanto, dopo quattordici anni, Fo e Rame tornano in televisione con una rassegna sul loro teatro: vengono filmati per la RAI e riadattati al nuovo contesto politico e sociale ( per quanto riguarda battute e riferimenti all'attualità ), oltre che ai ritmi diversi e all'impostazione scenica nuova, richiesti dal mezzo televisivo, *Mistero Buffo; Settimo, ruba un po' meno!* ; *Ci ragiono e canto; Isabella, tre caravelle e un cacciaballe; La signora è da buttare. Parliamo di donne* è un testo nuovo, scritto per l'occasione, che tratta della condizione femminile.

Nel 1977/78 va in scena *Tutta casa, letto e chiesa*, in cui unica interprete è Franca Rame, che per la prima volta firma il testo con Fo.

Nel 1979 partecipa con la moglie al Festival Internazionale di Berlino e i due attori recitano in Germania, Svezia e Danimarca, dove sono molto apprezzati. All'estero i testi delle sue commedie vengono tradotti, battuta per battuta, da interpreti presenti in scena. La ricezione del pubblico è ottima nonostante la difficoltà della lingua e la presenza di traduttori, che farebbe pensare a una perdita di ritmo nella rappresentazione ; lo spettatore è investito da una doppia risata: la prima legata alla gestualità di Fo e al suo coinvolgente modo di pronunciare le battute, passando con agilità dalla voce di petto a quella di testa e al falsetto; la seconda legata alle battute vere e proprie, per il loro significato satirico, al momento della traduzione da parte dell'interprete. Sarebbe interessante approfondire questo aspetto del teatro di Fo: la ricezione dei suoi testispettacolo da parte di un pubblico straniero, sia quando lui è interprete in scena, sia quando i suoi testi sono ripresi ed elaborati da parte di compagnie estere. Meglio si capirebbero la vitalità e l'universalità del suo modo di fare teatro.

Sempre nel 1979 rielabora e dirige per il teatro Alla Scala di Milano *l'Histoire du Soldat* di Igor Stravinskij, e scrive e rappresenta *Storia*

*della tigre e altre storie*, monologhi che si inseriscono nella chiave recitativa di *Mistero buffo*.

Nel 1980 è invitato al Festival del teatro Italiano di New York, ma gli rifiutano il visto d'ingresso negli USA appellandosi alle leggi Mac Carthy. A nulla valgono le manifestazioni, in suo appoggio, da parte di un nutrito gruppo di artisti e intellettuali americani, tra cui Arthur Miller e Martin Scorsese, tanto che Fo e la moglie si vedranno ancora rifiutare il visto nel 1984.

Nel 1981 gli Accademici dell'Università di Danimarca gli assegnano il Premio Sonning.

Nel 1982 mette in scena *L'opera dello sghignazzo*, un libero riadattamento di *The Beggar's Opera* di John Gay, contaminato con *L'opera da tre soldi* di Bertold Brecht, prodotto dal Teatro Stabile di Torino.

Scrive e mette in scena *Il fabulazzo osceno*, altro monologo che vede protagonista il giullare fabulatore, a proposito del quale Marisa Pizza scrive: "*Al di là della grande abilità che Fo ha di narrare attraverso una giustapposizione di gesti e di parole che subito si trasformano in azione scenica, la tecnica di Fo consiste anche nel descrivere l'intero susseguirsi di azioni e di eventi passaggio per passaggio, ricostruendo così una catena di immagini visive che si compongono attraverso il potere evocativo di gesti e parole in una serie di fotogrammi tanto più visibili agli occhi dello spettatore quanto più allusivi e non meramente mimetici*".<sup>73</sup>

Nel 1983 scrive *Coppia aperta*, che va subito in scena a Stoccolma. Quando questo spettacolo sarà allestito in Italia, nel 1984, provocherà un

<sup>73</sup> PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma, 1996, p. 284.

divieto ministeriale per i minori di diciotto anni, divieto che verrà poi revocato.

Nel 1984 partecipa con la moglie al Fringe Festival di Edimburgo e al Festival del Teatro dell'Avana di Cuba.

Intanto i due attori sono invitati in varie università, accademie e convegni di tutto il mondo, per tenere lezioni, sia teoriche sia pratiche, sul teatro, la recitazione, la maschera.

Nel 1985 porta in scena *Quasi per caso una donna: Elisabetta* e uno studio su Arlecchino per la Biennale di Venezia, a proposito del quale si può ancora una volta rilevare l'interesse dell'attore per la Commedia dell'Arte e le sue maschere.

Intanto è finalmente concesso ai due attori il visto di ingresso negli USA per sei giorni ( novembre 1985 ), in occasione della rappresentazione di una loro opera, *Morte accidentale di un anarchico*, al Belasco Theater di Broadway, con l'adattamento di Richard Nelsan. Nel 1986, dopo l'intervento del presidente Reagan, i due attori possono prolungare il loro soggiorno in America, e colgono l'occasione per fare una lunga tournée, accompagnata da convegni e lezioni in varie città dell'East Coast. Questa è l'impressione che l'attore ricava dalla sua visita statunitense: *"Una cosa è certa: che questo Paese è stravolgente nel negativo, ma anche nel positivo. A me e a Franca ha lasciato un grande desiderio di tornarci: di lavorarci soprattutto, recitare, parlare con la gente del nostro mestiere, che forse è il modo più serio per capirci qualcosa e per riuscire a portarsi a casa un'esperienza di valore"* <sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 316.

Nel 1987 allestisce, per il Teatro dell'Opera di Amsterdam, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, che verrà ripreso dal Teatro Petruzzelli di Bari, anche se con altri interpreti, e poi a Rio de Janeiro e a San Paolo del Brasile

Nel 1987/88 mette in scena una nuova serie di monologhi, sempre sulla linea di *Mistero buffo: La rava e la fava*.

Intanto scrive i testi per otto puntate di *Trasmissione forzata*, per RAI 3, e vi partecipa con la moglie e altri interpreti.

Nel 1988/89 torna al cinema per una piccola parte nel film *Musica per vecchi animali*, per la regia dell' amico Stefano Benni.

Nel 1989 scrive e interpreta con Franca Rame *Il papa e la strega*, sul tema della droga e dell'antiproibizionismo.

Nel 1990 Fo è invitato in Francia da Antoin Vitez, direttore artistico della Comédie Française ( ed è il primo regista italiano a godere di tale onore ), per mettere in scena *Il malato immaginario* e *Il medico per forza* di Molière. I due spettacoli sono accolti con entusiasmo da pubblico e critica francesi, solitamente piuttosto ostili nei confronti delle opere straniere.

Nel 1990/91, allo scoppio della guerra del Golfo, scrive e mette in scena *Zitti! Stiamo precipitando!*, testo che riguarda il conflitto e che viene rappresentato nei principali teatri italiani. Intanto, con *Mistero buffo*, partecipa al Festival del Teatro Italiano a Mosca.

Del 1991/92 è *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, monologo scritto in vista dell'Expò '92 di Siviglia, per il quinto centenario della scoperta dell'America. Dello stesso anno è *Parliamo di donne*, con Franca Rame che è anche co-autrice.

Nel 1993 con *Dario Fo incontra Ruzzante* partecipa al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Così l'attore ha l'occasione di confrontarsi teatralmente con il suo grande modello.

Al 1993/94 risale *Mamma! I Sanculotti!*, spettacolo sul filo del teatro comico, che svolge un'inchiesta su tangenti e corruzione, per mezzo di una danza grottesca recitata, mimata e cantata.

Nell'agosto del 1994 Fo mette in scena al Rossini Opera Festival di Pesaro *L'Italiana in Algeri*, che verrà ripreso dal Teatro dell'Opera di Amsterdam.

Nel 1995 Fo debutta a Firenze con *Dario Fo recita Ruzzante*, rielaborazione del precedente spettacolo su Angelo Beolco e monologo satirico che riceve unanime consenso da parte della critica italiana.

Il 17 luglio 1995 Fo è colpito da ictus cerebrale, a seguito del quale perde l'80 % della vista. Si vede così costretto ad annullare una lunga tournée che lo avrebbe impegnato in Francia, Inghilterra, Germania e Stati Uniti.

Nel 1996 scrive e mette in scena la *Bibbia dei villani* per il Festival di Benevento.

Nel 1997 *Il diavolo con le zinne* debutta a Taormina Arte, sezione prosa, al Teatro Vittorio Emanuele di Messina. La regia, le scene e i costumi sono di Dario Fo, mentre i protagonisti sono Franca Rame e Giorgio Albertazzi.

Nel dicembre 1997 gli viene conferito il premio Nobel per la letteratura. Nelle motivazioni dei giurati di Stoccolma è scritto che “ *La forza di Fo sta nel saper creare testi che divertono, impegnano e danno una prospettiva. Come nella Commedia dell'Arte sono sempre aperti ad aggiunte creative e incoraggiano gli attori a improvvisare, stimolando la partecipazione attiva del pubblico. La sua è un'opera di vitalità artistica e di ampiezza eccezionali*”.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Citato in VALENTINI, p. 181.

Nel luglio del 1999 partecipa al Festival di Spoleto con *Lu santo jullare Francesco*, spettacolo sul frate di Assisi, ripreso nel febbraio 2000 al Teatro Verdi di Pisa. Al suo debutto, il monologo divide la critica, soprattutto cattolica, per la versione umanizzata che dà del santo.

## **2.2. DALLA FORMAZIONE ATTORALE ALL'ACQUISIZIONE DI UNA TECNICA ORIGINALE**

Nel paragrafo precedente abbiamo ripercorso, pur sommariamente, le tappe fondamentali della vita di Dario Fo, e già abbiamo messo in rilievo alcuni importanti elementi che hanno inciso profondamente sulla tecnica e sulla poetica dell'attore-autore. E' ora nostro proposito soffermarci su questi elementi, che hanno contribuito in modo rilevante alla sua formazione di artista. Cercheremo di mostrare come l'attore si sia appropriato di una lunga tradizione, come l'abbia assorbita e personalmente interpretata, manipolata, fino a fare di questo materiale variegato la base di una sua tecnica, nuova e originale.

Le esperienze che più hanno segnato e condizionato il teatro di Fo possono essere classificate - per sommi capi e tenendo conto del fatto che costringere elementi vitali nell'ambito ristretto di una categoria è sempre una forzatura, se pur di grande utilità dal punto di vista esplicativo e didattico - nei seguenti gruppi:

- ◆ Burattini e fabulatori del lago;
- ◆ Influenza di arti diverse dal teatro: arti visive e cinema;
- ◆ Teatro popolare, rivista, varietà;

◆ Mimo e tradizione della commedia dell'arte.

Queste possono essere considerate le matrici del comico in Dario Fo, questa è la tradizione all'interno della quale si inserisce e innova, lasciando la sua personale impronta, il suo particolare segno di uomo di teatro totale: attore, drammaturgo, regista, scenografo, costumista, musicista.

Ora analizziamo più da vicino i punti che abbiamo individuato come più significativi del percorso umano e artistico di Fo.

2.2.1. BURATTINI E FABULATORI DEL LAGO

Dario Fo nelle sue dichiarazioni, interviste, lezioni, introduzioni ai suoi testi, sottolinea sempre l'importanza fondamentale che riveste la sua infanzia nel condizionare il suo modo di fare teatro. Un'infanzia trascorsa sul lago Maggiore fino ai quindici anni, quando si trasferisce a Milano per studiare pittura e poi architettura.

Nei vari paesini del lago, in cui trascorre i suoi primi anni di vita, viene a contatto con una tradizione popolare, ricca e ancora vitale, fatta di fabulatori e cantastorie, di cui ascolta ammaliato i racconti, che memorizza e poi ripete, rielaborandoli, ai fratelli minori e agli amici.

Con il fratello Fulvio si appassiona al teatro dei burattini, un teatro ancora molto rappresentato al tempo, anche perché ogni compagnia girovaga aveva nel suo repertorio testi per marionette e burattini, che, in quanto oggetti più o meno "inanimati", più facilmente sfuggivano ad una rigida quanto ottusa censura, che si accaniva più volentieri sui pezzi considerati "osceni", quando erano rappresentati da attori in carne ed ossa.

Questo tipo di teatro, da sempre considerato popolare, in antitesi ad un teatro "alto", va inteso come modalità espressiva e spettacolare specifica, che si fonda sui suoi stessi elementi costitutivi: gestualità, visività, materialità. Franco Carmelo Greco individua le qualità e gli elementi specifici del teatro di marionette e burattini:

*"Popolarità, emarginazione, artificialità: ma anche immediatezza, illusionismo, teatralità essenziale, spettacolarità, estraniamento."* <sup>76</sup>

Fo seguiva attentamente le storie rappresentate attraverso i burattini, incantato dalla loro gestualità meccanica, dai movimenti allusivi, non certo realistici, dalla precisione del gesto, dalle maschere facciali dei pupazzi - sempre immobili ma sempre diverse a seconda del contesto - dalle loro scene con siparietti a scomparsa che davano agilità allo spettacolo. Fo stesso ricorda: *"I burattini mi avevano sempre appassionato in maniera morbosa. Io e mio fratello passavamo le giornate a seguire i burattinai nelle piazze, conoscevamo a memoria i loro testi. Già a sette, otto anni ce li fabbricavamo da soli, intagliandoli nel legno. Cominciavo a sentire il piacere di creare degli oggetti dove la figura umana fosse trasposta, usata come simbolo"*. <sup>77</sup>

Da questo teatro trae molti elementi che, alcuni anni dopo, gli torneranno utili: la gestualità meccanica, la maschera facciale, la disarticolazione del corpo, l'immediatezza, l'essenzialità teatrale, la sintesi, lo straniamento recitativo, la gestualità espressiva tendente alla pantomima, l'appartenenza a un filone popolare opposto alla cultura ufficiale, la presenza di fondali e cartelloni che riassumono figurativamente le storie rappresentate. Altri elementi fondamentali che Fo può trarre anche dal teatro dei burattini sono l'antinaturalismo, la mancanza di scissione tra il

<sup>76</sup> GRECO, Franco Carmelo, in ATTISANI, op. cit., p. 441.

<sup>77</sup> VALENTINI, op. cit., p. 21.

momento della scrittura e il momento della rappresentazione del testo, la preponderanza della situazione sulla parola:

*“Non intervengono criteri di realismo, di naturalismo, di verosimiglianza, di narratività né tantomeno di distinzione tra scrittura e messa in scena, essendo questa operazione, almeno originariamente, tutta risolta nella contemporaneità della celebrazione rituale, azione totale e perciò negatrice anche della verbalizzazione, della parola tout court”.*<sup>78</sup>

Fo stesso, ancora bambino, come abbiamo già detto, aveva imparato a costruire da solo i burattini, intagliandoli nel legno, e si improvvisava burattinaio raccontando ed elaborando le storie, che aveva sentito raccontare dagli attori delle compagnie girovaghe, ai fratelli minori e agli amici.

Due essenziali connotazioni del teatro di burattini sono il carattere ludico, che abbiamo visto essere elemento fondamentale e irrinunciabile del comico, e il rapporto particolare con il pubblico, che tanto valore ha nel teatro di Fo. Queste due connotazioni qualificano questo tipo di spettacolo *“ come spettacolo dell’infanzia della storia e dell’umanità, progenitore d’ogni altro spettacolo, come quello che di tempo in tempo traduce lo stadio immaginifico e fantastico d’ogni epoca, affidandogli sempre il compito di dare corpo, su una scena carica di essenzialità simboliche, appunto a creatività e fantasia, immaginazione e immediatezza”.*<sup>79</sup>

Fo fa un interessante paragone fra i burattini, le maschere e la mimica di Totò, paragone che potrebbe valere anche per il suo tipo di recitazione:

---

<sup>78</sup> GRECO, op. cit., p. 442.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 441.

*“Roberto Leydi, che ha pubblicato uno splendido testo sull'argomento, fa notare come molti degli atteggiamenti mimici e gestuali delle maschere abbiano diretta provenienza dall'articolazione motoria dei burattini e delle marionette. Ed è vero, io stesso me ne sono potuto rendere conto nell'impostare una determinata camminata con dietrofront, dove lo stacco repentino della gamba con ritorno a rovescio è la classica imitazione della giravolta della marionetta. Così come il forzare il gesto a una certa legnosità, il discendere e salire col busto a scatto. Non vi viene in mente Totò? Totò, che ha inventato una straordinaria maschera rielaborando vari prototipi della Commedia dell'Arte, ha inoltre studiato con attenzione i movimenti disarticolati della marionetta, riuscendo a creare sequenze d'azione a ballo, dinoccolandosi, saltellando con sussulti, mulinando le braccia, eseguendo torsioni repentine del busto, del collo e della mascella, con effetti comici irresistibili”.*<sup>80</sup>

Dopo il teatro dei burattini, l'altro elemento che influisce considerevolmente sulla formazione di Fo, nel periodo vissuto sul lago, è il contatto con i fabulatori, che l'attore ricorda sempre caramente e che considera come i suoi primi maestri di recitazione:

*“Nei miei ricordi di ragazzino ci sono i fabulatori, i cantastorie della mia zona, che poi, studiando, ho ritrovato nel teatro. Credevo che certe storie le avessero inventate loro. Invece ho scoperto successivamente che si trattava di una tradizione (...). Sul Lago Maggiore, c'erano quattro o cinque fabulatori che ascoltavo all'osteria quando era sera. A volte accompagnavo uno di loro a pescare. Gente incredibile. Mentre si pescava raccontava di quando, una volta, ha visto un intero paese*

<sup>80</sup> FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997, p. 32.

*sommerso nell'acqua. E mentre vide il paese sentì parlare, discutere, litigare dentro questo paese (...)*".<sup>81</sup>

Si trattava di monologhi paradossali e scherzosi, improvvisati e adattati alle circostanze, alle situazioni all'interno delle quali venivano raccontate. L'inizio di queste narrazioni sembrava quasi casuale: piano piano il narratore introduceva i suoi attenti spettatori all'interno di una storia fantastica, senza mai però dimenticare i riferimenti alla realtà e il rapporto costante di coinvolgimento del pubblico. I fabulatori raccontavano le loro storie senza smettere per lo più di fare il loro lavoro: erano pescatori, soffiatori di vetro, contadini, venditori ambulanti, contrabbandieri.

A queste storie Fo attinge come a un patrimonio ricchissimo di trame e intrecci che, rielaborati e arricchiti di particolari, serviranno come spunti per la creazione di numerose sue commedie e narrazioni:

*"Mi ricordo delle storie che avevano come base paesi scomparsi nel lago, strane cacce... contro lumache gigantesche e velocissime, draghi, e poi storie di scherzi. Una di queste storie mi è poi servita per Gli arcangeli non giocano a flipper, quella di un tale a cui fanno sposare un'etera, come dicono i letterati, una prostituta. Noi bambini ascoltavamo queste storie, e imparavamo a fare gli scherzi"*.<sup>82</sup>

Fo impara dai fabulatori una tecnica di narrazione che avrà grande influenza sul suo lavoro di attore, in particolare per quanto riguarda i suoi monologhi. Ma apprende anche a livello di scrittura, di strutture narrative, di forme di spettacolo. L'universo di immagini di Fo risale proprio al suo paese e a quelle storie strane che ascoltava mentre rammendava le reti. Molte di queste storie hanno come protagonisti dei

---

<sup>81</sup> FO, Dario, *Fabulazzo...*, p. 39.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 52.

pazzi, scelta ben spiegabile all'interno del contesto dei paesi del lago, dove spesso i soffiatori di vetro si ammalavano di silicosi. Nasce in ogni caso qui la predilezione di Fo per la figura del diverso, dell'imprevedibile, dell'illogico, del folle che guarda la realtà da un punto di vista nuovo, rovesciato rispetto alla visione corrente e ufficiale del mondo.

Fo si appropria, in particolare, di cinque elementi che caratterizzano la tecnica di racconto dei fabulatori:

- Il dialetto, lingua primordiale arcaica e dura, di cui impara la struttura fondamentale;
- L'improvvisazione: i pescatori adattano le loro storie alle situazioni della cronaca, ai fatti locali, ai pettegolezzi, al clima fisico e psicologico da cui sono circondati;
- Il rapporto con il pubblico: i fabulatori tengono sempre presente l'importanza dell'ascoltatore, che cercano di coinvolgere e con cui interloquiscono;
- L'inizio impercettibile, quasi casuale, della narrazione ( v. la funzione dell'antiprologo e del prologo nei monologhi di Fo, in cui conversa con il pubblico a luci accese in sala, partendo spesso da fatti di cronaca o da veri o presunti incidenti che si verificano nel corso della narrazione, ulteriori pretesti per rompere la quarta parete );
- La meccanica pretestuale del racconto, per cui i fabulatori si fanno indurre a cominciare dal pubblico.

Tutti questi elementi saranno conservati e usati da Fo attore, che si ricorderà di Bratel <sup>83</sup>, il fabulatore del biliardo, che , sul pretesto di una

---

<sup>83</sup> ALLEGRI, op. cit.

frase lanciata, iniziava il suo racconto, usando il biliardo come il suo spazio, come la sua macchina scenica, senza lasciare mai la stecca, che nel corso della narrazione si trasformava in diversi oggetti; si ricorderà di suo nonno, Bristin della Lomellina, ortolano-fabulatore che tratta gli ortaggi come un pretesto per raccontare storie avventurose e oscene; si ricorderà della gestualità e del carisma di Caldera-Magnan, che viaggiava su un grande carro con dentro tutti i suoi attrezzi per riparare e lucidare le pentole, che continuava a muoversi sul suo “palcoscenico”, saltando, giocando, muovendo le braccia e le mani: *“Intanto che dava la merce, discuteva con le donne e inventava storie, proverbi, massime, tirava fuori aneddoti straordinari”*.<sup>84</sup>

Dai fabulatori Fo impara a raccontare, a intrattenere attraverso il racconto, senza mediare attraverso il costume del personaggio e la scenografia realistica di ambientazione; impara un tipo di recitazione che prevede una certa dose di distacco, da accostare, mantenendo le dovute distanze, a quella straniata proposta da Brecht:

*“Recitare in modo straniato significa non fare alcuno sforzo di immedesimarsi nel personaggio che bisogna rappresentare, ma metterlo, per così dire, sotto accusa e giudicarlo, assumendo nel giudizio un punto di vista determinato, o diversi punti di vista. Ne risulterà una recitazione essenziale, che non riproduce veristicamente tutti i gesti che un dato personaggio ha compiuto o avrebbe potuto compiere, ma solo i gesti essenziali alla comprensione dei motivi che hanno spinto il personaggio*

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 25.

*ad agire in un determinato modo, o necessari per una analisi del problema in questione".*<sup>85</sup>

Anche Fo usa un tipo di recitazione antinaturalistica che rifiuta l'immedesimazione nel personaggio e, come Brecht, ricerca un tipo di spettacolo epico, di contenuto politico, fatto di contrasti dialettici sui quali lo spettatore, lucidamente razionale, è invitato a prendere una posizione. Ma qui si fermano le somiglianze tra i due uomini di teatro: Fo stesso dichiara di essere nato naturalmente epico, cioè di aver assimilato quel tipo di tecnica attorale non da Brecht, ma per semplice imitazione dei fabulatori:

*"Io, lo ripeto, nasco naturalmente come epico, perché mi esibivo nelle fabulazioni. E in quel genere di rappresentazione, devi sempre andare in terza persona".*<sup>86</sup>

La tecnica dei fabulatori sarà assimilata e personalmente interpretata da Fo nei suoi monologhi, che rappresentano lo strumento di più originale elaborazione della tradizione popolare cui fa riferimento, e che costituiscono il luogo privilegiato di esibizione delle sue doti attoriali:

*"Il mezzo più diretto, che trae la propria forza e lo stile anche dalle viscere del teatro popolare è il monologo".*<sup>87</sup>

I suoi monologhi si sviluppano, per lo più, secondo una precisa architettura:

- Si rivolge direttamente al pubblico, affacciandosi alla ribalta e parlando direttamente agli spettatori mentre racconta;

<sup>85</sup> MOLINARI, Claudio, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 277-8.

<sup>86</sup> ALLEGRI, op. cit., p 101.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 37.

- Comincia ponendo in testa al racconto il nome del personaggio protagonista, per poi presentarlo: inquadra il personaggio per poi svolgere la trama della storia;
- Cerca il massimo della sintesi possibile nella narrazione, magari riuscendo ad includere, in una stessa frase di presentazione, il tema, il luogo e il personaggio;
- Procedo nella narrazione per punti consequenziali, spesso abbinati ad immagini o a cartelli che gli servono da scaletta, e non smettendo mai di interagire con il pubblico, elemento vitale nel suo teatro.

### 2.2.2. INFLUENZA DI ARTI DIVERSE DAL TEATRO: ARTI VISIVE E CINEMA

Non bisogna dimenticare che Dario Fo non inizia la sua carriera artistica come uomo di teatro, ma come studente di pittura prima e di architettura dopo. A quindici anni, infatti, si trasferisce a Milano per studiare pittura a Brera, dove, ultimato il liceo artistico, si iscrive all'accademia. Intanto si iscrive alla facoltà di architettura, che lascerà a pochi esami dalla laurea, per dedicarsi completamente al teatro. Ma questi studi hanno un'importanza fondamentale nella formazione dell'attore, non solo a livello di sensibilità spaziale, ma anche a livello contenutistico: infatti è anche grazie agli studi per la tesi in architettura – sullo stile romanico – che Fo si accorge di tutta una tradizione di fine artigianato e grande spessore culturale all'interno dell'ambiente popolare. Si rende conto che dietro le grandi opere romaniche non si celavano grandi nomi di artisti solitari, ma una miriade di nomi ignoti, di piccoli ma abilissimi artigiani che lavoravano in collettività per un fine maggiore, per la costruzione di chiese che dovevano servire a tutta la comunità. Grazie a questo studio

architettonico, si fa più intenso e urgente il desiderio di Fo di indagare sulla cosiddetta “cultura sommersa”, ossia quelle tradizioni popolari, ancora vive in alcune zone, che custodiscono un grande patrimonio di nozioni e di conoscenze, tramandate di generazione in generazione.

La sensibilità visiva di uno studente di pittura, scenografia e architettura può, naturalmente, trovare una felice applicazione in ambito teatrale: infatti il teatro può essere considerato come il punto di convergenza tra le arti del tempo ( musica, poesia ) e le arti dello spazio ( pittura, scultura, architettura )<sup>88</sup> in quanto assume in sé i due elementi di spazio e di tempo. Logicamente un regista sarà tanto più efficace quanto più conoscerà le arti del tempo – e sarà quindi autore, e magari musicista – e le arti dello spazio – e sarà quindi anche scenografo. Possiamo notare che Dario Fo possiede tutte queste caratteristiche, e si può dunque definire un uomo di teatro totale: è drammaturgo, musicista, scenografo, pittore, regista e attore.

La conoscenza delle arti visive dà un particolare rilievo alla strutturazione di uno spazio scenico, non solo inteso come elementi scenografici materiali, ma anche come spazio immaginario all'interno del quale si situano l'azione e la narrazione dell'attore. La coscienza dello spazio e del rapporto che intercorre tra il corpo dell'attore e il luogo in cui agisce rivestono un'importanza fondamentale per l'attore, che altrimenti si troverebbe disorientato e non saprebbe come muoversi nello spazio della finzione scenica. Questo tipo di sensibilità è certo superiore alla media in un attore come Dario Fo, che proviene dalle arti visive e che, oltre tutto, può valersi di questa sua conoscenza acquisita anche in fase di scrittura di un testo. Infatti egli stesso afferma: “*Quando*

---

<sup>88</sup> Cfr. LEONARDO DA VINCI, a cura di Scarpati, Claudio, *Il paragone delle arti*, Vita e Pensiero, Milano, 1993: tutta l'opera e, in particolare, pp. 111-3, pp. 136-40.

*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. Nello svolgimento di un lavoro mi capita difficilmente di essere incerto o addirittura di non sapere da dove si entra e da dove si esce o di pensarci dopo. Per me è molto importante l'idea delle sequenze delle posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori in movimento e degli oggetti".*<sup>89</sup>

Spesso Fo si serve di immagini per strutturare i suoi spettacoli, sia a livello di improvvisazione ( ossia disegna gli schizzi di alcune scene che ha chiare in mente e poi improvvisa il raccordo tra le immagini, come fossero sequenze di fumetti ), sia a livello di rappresentazione ( ossia quando usa immagini in scena - come diapositive, libri illustrati, suoi dipinti e arazzi che gli fanno da fondale scenico - o per spiegare agli spettatori, o per ricordarsi le sequenze del monologo che recita ).

La sensibilità spaziale ha dunque una grande rilevanza anche a livello di scrittura e di regia: *"Ho sempre avuto una predilezione per la figurazione. Deriva da qui il mio interesse per il modo di illuminare, di strutturare la luce in teatro e di proiettare le immagini dal palcoscenico al pubblico. Eseguo centinaia di bozzetti mentre scrivo. L'immagine mi serve per fermare l'impianto della scrittura, per andare avanti nello svolgimento del lavoro".*<sup>90</sup>

E' ancora Fo a sottolineare l'importanza della sua formazione artistica nel suo modo di fare teatro: *"Nel teatro ho trascinato tutto il mio bagaglio di conoscenze non solo sul piano figurativo ma anche nelle messe in scena, nella concezione dei ritmi e dei tempi. Mi piace la sintesi, uso spesso il fumetto, le immagini che si rincorrono. E poi le*

---

<sup>89</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 57.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

*maschere ( oggi le maschere le esegue, per me, mio figlio Jacopo ) – non ho fatto altro che proiettare una figuratività plastica nel teatro”.*<sup>91</sup>

Anche Chiara Valentini accenna a questo aspetto della formazione di Fo e alle conseguenze pratiche di questa sua passione sul piano teatrale: *“L’aver studiato così a lungo e in modo così approfondito la prospettiva, la composizione, il colore gli permetterà di realizzare in palcoscenico una scrittura teatrale originale, di usare in modo più completo e sistematico di molti altri la geometria dei movimenti di scena, lo snodarsi delle azioni”.*<sup>92</sup>

Anche la settima arte ha un’influenza fondamentale nel teatro di Fo. Egli partecipa, come attore protagonista, ad un film di Lizzani, *Lo svitato*, con poco successo di critica, e, parecchi anni dopo, ad un film di Benni, *Musica per vecchi animali*. Ma non si esaurisce qui l’esperienza di Fo in ambito cinematografico: infatti nel 1956-57 si trasferisce a Roma e lavora come sceneggiatore, collaborando con i migliori sceneggiatori, registi e attori del tempo, tra cui Mida, Age, Scarpelli, De Sica, Sordi. Da quest’esperienza impara innanzitutto *“il racconto diviso a sequenze, la speditezza, il taglio dei dialoghi, il liberarsi dalle convenzioni di spazio e di tempo. E’ anche lavorando alle sceneggiature che mi sono formato come autore teatrale, che sono riuscito a trasferire nel teatro la lezione dei nuovi mezzi tecnici”.*<sup>93</sup>

L’esperienza di sceneggiatura non lo influenzerà solo come autore, ma anche per quanto riguarda le tecniche attoriali: infatti imparerà dal cinema a guidare lo sguardo dello spettatore nel vedere le immaginarie

<sup>91</sup> *Ibi.*, p. 58.

<sup>92</sup> VALENTINI, *op. cit.*, p. 22.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 55.

inquadrature che gli interessano – stringendo o allargando l’obiettivo -, o imparerà a sfruttare la tecnica del montaggio a livello di strutturazione e articolazione del racconto in sequenze e inquadrature. Fo stesso parla di questa possibilità, riferendosi in particolare a un brano di *Mistero Buffo, La resurrezione di Lazzaro*: “Ho già detto che l’attore, il regista, deve riuscire a far cambiare gli obiettivi al pubblico ogni qualvolta ne sente la necessità. Noi siamo abituati, e molte volte non ce ne rendiamo conto, a eseguire delle zummate incredibili, a mettere in evidenza un particolare, ad allungare in vaste panoramiche l’inquadratura, ad allungare, mettere a fuoco la cromachia dei colori, dei chiaroscuri di fondo, insomma abbiamo, dentro al nostro cranio, una macchina che nessun marchingegno tecnico può ancora eguagliare. Il nostro cervello è una sofisticatissima camera da presa. Quindi, quando un attore, o un gruppo di attori, conoscono il mestiere, sanno provocare gli spettatori affinché obbediscano a tutti gli impulsi che loro inviano attraverso la recitazione. Torniamo al nostro esempio: se io abbasso i toni, rimpicciolisco i gesti, vi impongo una maggior concentrazione e attenzione, vi obbligo quasi ad allungare il collo per afferrare meglio quello che io sto miniaturizzando. Ma ecco che subito eseguo un gesto ampio, allargando entrambe le braccia... mi proietto verso di voi, mi volto intorno esclamando: “chi spinge qua? Disgraziati! C’è una tomba aperta davanti!” E poi faccio immaginare che lo spazio scenico sia affollato da gente che lo spinge, alle spalle”.<sup>94</sup>

Si serve poi della tecnica del montaggio all’interno di una narrazione, dove propone velocemente in sequenza immagini diverse, sempre interpretate da lui, caratterizzate in modo essenziale e sintetico, di modo

---

<sup>94</sup> FO, *Manuale minimo dell’attore*,..., p. 146.

che si capisca subito, e chiaramente, a cosa allude una tale postura, o un atteggiamento, o una smorfia facciale. In merito, possiamo citare una sua spiegazione a proposito del monologo *La storia della tigre*:  
*“Ribaltamento: di nuovo la camera da presa è di qua e il personaggio della tigre di fronte a me, perché sono io che racconto, è attraverso i miei occhi che il pubblico può vedere il muso, le fauci, la gran testa della tigre che avanza, s'ingigantiscono gli occhi, i denti, avanza la tigre...Altro ribaltamento: di nuovo divento la tigre che cammina ancheggiando verso la platea ( Appunto la ripresa in oggettivo ). Altro ribaltamento in obiettivo: ecco la tigre, è lei che descrivo, i suoi occhi, che debordano addirittura dall'immagine, come una grande zoommata di ravvicinamento, l'immagine è ingigantita oltre misura, entra e sorpassa la mia figura. Ora prendo un gran fiato ed esplodo in un ruggito: AHUGHUAUA! Passo nel ruggito e me ne vado via. Chiaro? Si è trattato di una sequenza di continui spezzoni, il classico montaggio di cinema serrato. E gli spettatori sono costretti a seguirmi in questo continuo cambio di ripresa”.*<sup>95</sup>

### 2.2.3. TEATRO POPOLARE, RIVISTA E VARIETA'

Il teatro di Dario Fo affonda le sue radici, in primo luogo, nella tradizione popolare. Già abbiamo visto l'importanza che ebbero nella sua formazione il teatro delle marionette, i fabulatori, lo studio del romanico come espressione di una tradizione e di una cultura popolare, in antitesi con una cultura “alta”, quella ufficiale delle classi dominanti. Interesse di Fo è riscoprire tutta una cultura del sottosuolo, la cultura oscura delle classi subalterne. Oscura non certo per tematiche – anzi vitale, dinamica

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 197.

e attiva - ma piuttosto per l'occultamento che di questa tradizione fece la classe dominante.

Fo sostiene il teatro popolare in polemica e opposizione al teatro borghese e reazionario dominante, che si fa portavoce di una cultura che egli ritiene pessimistica e individualistica, mentre la sua attenzione è attratta da *“una cultura che parte da un'esigenza collettiva della partecipazione, cioè il coinvolgimento... Se io cerco di creare la visione di una comunità, di un coro, di una comunione, evidentemente non mi preoccupo tanto di parlare di me stesso, ma dei problemi che sono collettivi. Se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio... sarà diverso... e sarà obbligato a essere epico. Ecco perché il teatro popolare è sempre epico. C'è l'ideologia della comunità, della comunione degli interessi, che sono interessi sociali, interessi di vivere insieme, di produrre insieme, di dividere quello che si ottiene”*.<sup>96</sup>

Il punto di riferimento principale per il teatro di Fo è costituito dal teatro comico popolare della tradizione italiana, un teatro essenzialmente di situazione, storicamente considerato inferiore rispetto alla cultura dominante, che trova forti radici nel gusto e nella sensibilità di larghi strati sociali. E' un teatro che invita alla partecipazione corale dello spettatore, una partecipazione insieme razionale ed emozionale del pubblico, come parte integrante del momento di condivisione e compartecipazione della comunità. Possiamo riprendere, a questo proposito, il profilo che Lanfranco Binni traccia di Fo:

*“Formatosi sul terreno del teatro comico italiano ( commedia dell'Arte, avanspettacolo ottocentesco e del '900 ) e d'importazione ( Feydeau,*

---

<sup>96</sup> BINNI, *Attento a te! Il teatro politico di Dario Fo...*, p.153.

*cabaret del dopoguerra...)* Fo è sempre stato principalmente un attore comico (...). Sostanzialmente legato alla pratica di un teatro immediatamente sensibile al gusto e agli interessi del "pubblico", si è trovato spesso condizionato dalle scelte politiche quotidiane – di corto respiro – del "pubblico committente".<sup>97</sup>

Fo, ventiquattrenne, inizia la sua carriera di attore nel popolare ambito della rivista, dello spettacolo leggero con lo spettacolo *Sette giorni a Milano*, con le sorelle Nava, specializzate in sketch divertenti. E' introdotto in questo mondo da Franco Parenti, attore già noto e apprezzato. Dall'osservazione, anche critica ( ma sempre dall'interno ), dei meccanismi del teatro leggero, nasce *Cocoricò*, rivista estiva dell'estate successiva, cui Fo partecipa insieme a Giustino Durano e Franco Sportelli. Da questi due attori e da Parenti , Fo<sup>98</sup> dichiara di aver appreso molte tecniche di recitazione e li considera suoi maestri diretti: gli hanno insegnato le entrate, le uscite, i lazzi, la caccola ( cioè una contro-pausa o un ammiccamento in più che distrugge la sintesi e rovina la scioltezza della battuta ), la tirata<sup>99</sup>, la carrettella<sup>100</sup>, il respiro dell'attore per lasciar respirare anche il pubblico.

Si può affermare che Fo impara il mestiere dell'attore osservando, guardando, riprendendo e, soprattutto, interpretando le tecniche attoriali altrui in modo personale. Molto spesso, infatti, egli assiste a spettacoli

<sup>97</sup> BINNI, Lanfranco, *Dario Fo*, "Il Castoro", Firenze, n° 123, Marzo 1977, p. 82.

<sup>98</sup> Cfr. ALLEGRI, op. cit., pp. 50-60.

<sup>99</sup> Cfr. definizione di Fo nel glossario di FO, *Manuale minimo dell'attore...*, p. 353: "Tirata: discorso lungo e prolisso. Anche monologo detto con progressione a crescere."

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 331: "Carrettella: è l'espedito ad effetto che permette all'attore di far partire un applauso o semplicemente una risata. Si ottiene caricando di intenzione il finale della battuta o dell'azione mimica, ammiccando o producendo un'espressione stupita o, ancora, esplodendo in una risata compiaciuta".

dietro alle quinte, cerca di capire e assimilare il metodo di ognuno attraverso un'attenta osservazione della mimica, della gestualità, dei movimenti, dei toni e dei volumi degli attori che predilige. In particolare egli riconosce quali suoi maestri due grandi uomini di teatro: Eduardo De Filippo e Totò.

Ora cercheremo di osservare più da vicino di quali elementi e di quali qualità dei due attori Fo si appropri.

### 2.2.3.1. EDUARDO DE FILIPPO

Il problema centrale di Eduardo *"consisteva nel rinnovare il teatro napoletano e condurlo fuori dai ranghi del "teatro minore", portandolo a far parte di un teatro nazionale italiano"*.<sup>101</sup> Questa intenzione di rinnovamento non era però affatto in contraddizione con la scelta di inserirsi all'interno di un teatro di ambiente popolare, scelta anzi convalidata dall'uso del dialetto come lingua scenica ( così come, per lo più, accade anche in Fo ).

De Filippo, come Fo, è autore, attore e regista dei suoi spettacoli, fa la scelta di un teatro popolare in cui è coinvolto completamente, svolgendo anche diversi ruoli che lo portano a configurarsi come uomo di teatro totale. Egli, come Fo e come Totò, si ricollega ad una tradizione teatrale popolare legata alla maschera ( in particolare Pulcinella domina nel Meridione, Arlecchino o lo Zanni nel Settentrione ), usandola non come modello stereotipato, ma come affermazione di un unico e personale modo di realizzarla, fino all'invenzione di una propria originale

<sup>101</sup> DE MATTEIS, Stefano, *I De Filippo*, in ATTISANI, op. cit., p. 198.

maschera: “ Nasce in questo periodo una generazione di attori, tra cui i De Filippo, che riprendono il percorso della maschera, dandogli nuova vita: da Viviani fino a Totò, legati alla tradizione dei comici che lavorano in dialetto, su canovacci fatti e rifatti, inventati dall'attore all'impronta, li compiono il loro principale praticantato. A questo si affianca il varietà. Parallelamente si registra il rinnovamento della commedia che trova nuova vita legandosi alla tradizione francese dei vaudeville e delle commedie fine secolo”.<sup>102</sup>

Questa è la tradizione comune cui De Filippo, Totò e Fo si rifanno, tutti e tre muovono i primi passi nel mondo dell'avanspettacolo, del teatro leggero e, dall'interno, lo criticano e rinnovano. Così Eduardo e Fo sentono l'esigenza di scrivere, perché altrimenti un cambiamento sarebbe stato impossibile: “Eduardo riesce a ristabilire nel suo teatro quei luoghi teatrali, quella precisione, quella sintesi che era andata perduta assieme alla maschera, quando si lavorava con testi che erano fatti in modo che le prime scene fossero lunghe e inutili”.<sup>103</sup> Possiamo qui notare l'importanza fondamentale che riveste il concetto di sintesi per i due attori – autori, che, nel corso delle loro carriere, sempre più tenderanno all'essenzialità, alla sobrietà e alla precisione sia nella scrittura sia nella recitazione.

Per quanto riguarda l'uso di una lingua scenica, De Filippo parte dal dialetto napoletano per poi distaccarsene, ma mantenendone sempre la struttura fondamentale: “...Non c'è stato rifiuto del dialetto come in Peppino, ma la sua dizione si è trasformata: nei suoi testi è possibile ricostruire il passaggio da una sintassi napoletana con delle cadenze in lingua, alla situazione opposta, dove rimane solo l'intonazione

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 199.

*dialettale. Questo percorso si realizza man mano che l'accento si sposta sul familismo e sulla chiusura all'interno di temi aderenti a un ideale e a un modello di vita medio-borghesi".*<sup>104</sup>

Meldolesi parla della scelta di Eduardo per il dialetto come polemica, nei confronti della riduzione del teatro dialettale a teatro di genere, nel quadro del sistema teatrale italiano: *"Eduardo, per reazione, prese a radicalizzare il suo uso del dialetto, come dialettalità e teatralità, dilatando la differenza linguistica al piano gestuale, allo spazio, agli oggetti usati, all'interpretazione degli attori in scena, al modo di provare".*<sup>105</sup>

Anche Fo parla della lingua dell'amico e tende a stabilire un collegamento tra sé e l'attore napoletano: *"In verità Eduardo si è preoccupato di inventare una lingua che dai dialetti prende soltanto le mosse ( e non soltanto dal napoletano, perché usa anche forme che provengono dal siciliano e perfino dal romano ). Di fatto, in molti casi, la radice del napoletano viene rimossa, reinventata per le situazioni e le tecniche teatrali. Si tratta di una vera e propria trasformazione linguistica che fa riferimento sia alla lingua convenzionalmente parlata sia alla propria origine dialettale e popolare. E persino le cadenze, i suoni, le pause, le intonazioni, testimoniano di questa nuova koinè allargata alle culture regionali".*<sup>106</sup>

Anche Fo si preoccupa di inventare una lingua scenica, vitale, capace ancora di comunicare, in modo non piatto; a questo scopo fa volentieri uso del dialetto, ma non di uno in particolare, come ci si potrebbe aspettare: egli crea un impasto di dialetti, di matrice prevalentemente

<sup>104</sup> *Ibidem.*

<sup>105</sup> MELDOLESI, Claudio, *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 72.

<sup>106</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 323.

lombarda, che si adatta al contesto e può facilmente prendere inflessioni meridionali. Ma quello della lingua scenica in Fo è un problema più complesso, più articolato e interessante, che approfondiremo più avanti.<sup>107</sup>

Eduardo è debitore della maschera, della tradizione scarpettiana – infatti egli debutta con i fratelli Peppino e Titina nella compagnia di Vincenzo Scarpetta – e di Ermete Novelli, da cui impara a recitare di spalle, disinvolto, pacato e intenso. La metafora della verità, su cui si basa il teatro di Eduardo e, in larga parte, quello dell'amico Pirandello, lo conduce per una strada lungo la quale i suoi personaggi arrivano al silenzio, come impossibilità di uscire dal ruolo e dalla maschera sociale imposta.

Fo stabilisce un altro paragone tra sé e Eduardo, quando individua, come costanti di fondo del teatro dell'amico, due elementi che caratterizzano anche il suo teatro: la situazione e la sintesi. A proposito del comico di situazione, così si esprime: “... *Costruire tutta la situazione su conflitti che alla base sono tragici, non determinati da qui pro quo, da inganni, ma frutto della realtà, del quotidiano – un quotidiano che si trasforma poi in grottesco, diventa rabbia, anche nei momenti del più aperto sghignazzo. Il teatro di Eduardo così non è mai parodia. Parodia è l'effetto del comico immesso nel melodramma. Il grottesco e la satira sono l'effetto del comico nella tragedia*”.<sup>108</sup> E poi ancora: “*Bisognerebbe scrivere il teatro su un pentagramma – diceva spesso Eduardo – per poterne descrivere meglio alti e bassi, toni e sfumature. Ciò che lo differenzia dalla scrittura consolatoria è proprio lo stile, la*

---

<sup>107</sup> Cfr. pp. 138-42 nel corpo del testo.

<sup>108</sup> Fo, *Fabulazzo...*, p. 324.

*sua maggiore invenzione è la metrica, il lessico che così si viene a creare. La chiave della sua scrittura teatrale è la situazione*".<sup>109</sup>

Poi Fo parla della grande capacità di sintesi di Eduardo, concetto molto caro anche a lui: "*Tante volte Eduardo recita di schiena, di spalle, recita buttando via, recita guardando in basso, o nel vuoto. E anche quando recita di spalle sa parlare al pubblico, ha un orecchio straordinario, non dimentica mai che esistono delle persone che lo ascoltano. L'altro aspetto, proprio di una grossa capacità di sintesi, è il coraggio di togliere.*"<sup>110</sup>

Anche il teatro di Eduardo può essere considerato politico, nella misura in cui si veda al centro dei suoi spettacoli la figura dell'emarginato, dello sfortunato, disarmato, perseguitato dalla miseria, dalla violenza del quotidiano e dalla forza di un ordine che gli è estraneo. A questa situazione di sventura anch'egli applica la chiave del paradosso, del grottesco, nutriti della tragedia che sta alla base. Ma il teatro di Eduardo ha anche un intento civile: "*... Un attore deve imparare a pagare e ad osare di persona, rischiando in proprio. (...) Si diventa attori, grandi attori, per elezione popolare. Il teatro deve creare, deve essere in continuo movimento. Il regista, l'attore, devono salire sul palcoscenico quando hanno qualche cosa da dire*".<sup>111</sup> E ancora: "*Il gesto deve essere composto, un grido può anche essere straziante, ma deve essere dignitoso, sempre. E' proprio il senso di questa dignità che accomuna il popolo minuto, in tutte le regioni d'Italia*".<sup>112</sup>

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>111</sup> GREGORI, Maria Grazia, *Il signore della scena: regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.199.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

Fo non è il solo a stabilire una correlazione tra sé e Eduardo: lo fa anche Maria Grazia Gregori, che, parlando di De Filippo, afferma: *“L'attore-artista è il suo grande mito: artista è chi è legato alla tradizione, che se ne fa interprete riconoscendone le stratificazioni e le incrostazioni su di sé, chi, un po' come succede a un altro grande, Dario Fo, è depositario – come dire? – di un “gesto” ( questo sì, secondo me, realmente brechtiano ) in cui sta tutta la tradizione popolare e realistica di un popolo. Chi non ha sentito parlare, almeno una volta, del sogno di Eduardo di un teatro autenticamente dialettale, legato strettamente alla tradizione, l'unico in grado secondo lui di rivivificare lo smorto teatro italiano? Nell'attenderlo, nell'inseguirlo generosamente, ha prosciugato nella sua maschera sofferta, nel suo naturalismo popolare e insieme raffinatamente irriproducibile, che spesso sa sconfinare come pochi perfino nel surrealismo, tutta la propria esperienza”*.<sup>113</sup>

Per concludere questo nostro *excursus* sui rapporti artistici che intercorrono tra Fo e Eduardo, lasciamo la parola proprio a Fo, che in un'intervista di Gianfranco Capitta, pubblicata su “Il Manifesto” nel novembre 1984, delinea gli elementi che ritiene di avere in comune con il teatro di De Filippo: *“Il mio sarà diversissimo nella forma, ma in comune abbiamo il metodo, la riscrittura continua, l'applicazione a ricrearli ( gli spettacoli ) ogni volta, rimetterli in prova anche dopo il debutto. Anche il suo teatro non era mai “definitivo”. Come Cecov (ibi), poteva dire che “è fatto di parole e di pause”. Il nostro massimo collaboratore ( l'avevamo ammesso in un dibattito recente tenuto insieme a Trieste ) è il pubblico. Il mio come il suo teatro funzionano anche altrove perché sono la ricreazione totale di una realtà. L'uso del paradosso, proprio perché antinaturalista, garantisce l'universalità. Lo*

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

*specchio deformante è migliore, e più fedele, perché accentua il particolare di quello reale".*<sup>114</sup>

#### 2.2.3.2. TOTO'

Totò illustra una forma di teatro popolare, il varietà, che ha preceduto l'avanspettacolo. Sui palchi del varietà conosce i suoi primi successi, davanti ad un pubblico popolare. Meldolesi sostiene che Totò, all'interno di questo tipo di spettacolo, *"curava in proprio la "parte comica" ("io mi occupavo della parte comica"), e sera per sera si riservava di far durare gli sketches quanto gli pareva, soggettando a seconda della sua vena e della disponibilità del pubblico".*<sup>115</sup> Questa tecnica dell'andare a soggetto, di improvvisare, è di importanza fondamentale per Totò, come per Fo, ed è una tecnica che viene da lontano, addirittura dalla tradizione della Commedia dell'Arte. Dà grandi possibilità creative all'attore che, sulla base di un canovaccio, di una scaletta, si riserva di inserire battute o brani che si adattino alle circostanze della rappresentazione, al pubblico, ad eventuali incidenti che avvengano in sala. Queste battute, questi brani, non sono in realtà inventati sul momento dall'attore, ma appartengono ad un repertorio che l'interprete ha immagazzinato nel corso degli anni, un bagaglio di frasi e gag sempre ricco e sempre rinnovabile. Come afferma anche Escobar: *"L'improvvisazione è parte fondamentale del piacere d'essere davanti al pubblico, di soffrirlo e di tenerlo a bada. Se Totò dovesse restare fedele a un copione, se non potesse invece debordarne, sviluppandolo come fosse un canovaccio, non riuscirebbe a sentire il suo pubblico, a farsene dominare per poi dominarlo. Sono un istintivo, dice*

<sup>114</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 326.

<sup>115</sup> MELDOLESI, *op. cit.*, p. 22.

*di sé, non posso provare: la prova mi raffredda, mi scarica. Deve invece lavorare nel vivo dello spettacolo, costruendosi man mano il copione e, insieme, anche il pubblico (...). D'altra parte, se ha il gusto e la capacità d'improvvisare, è perché il suo mestiere e la sua comicità sono antichi. Li ha, se non appresi, certo sviluppati ed educati e anche faticati, quel gusto e quella capacità, all'interno della grande tradizione napoletana di commedia dell'arte, per esempio facendo il mammo di Pulcinella – ossia l'attore d'appoggio, la spalla".*<sup>116</sup>

Anche Fo fa largo uso della tecnica dell'improvvisazione, sia in fase di montaggio dello spettacolo, sia in fase di rappresentazione, quando, ad esempio, interloquisce col pubblico, lo invita ad accomodarsi, quando fa riferimenti all'attualità o sfrutta teatralmente un incidente che si verifica, casualmente o meno, nel corso della *performance*.

Un altro elemento che accomuna i due attori è proprio il rapporto diretto, non mediato dalla quarta parete del teatro borghese, con il pubblico presente in sala, come possiamo notare da questa dichiarazione di Totò, che potrebbe benissimo riferirsi anche a Fo: *"Quando sono sul palcoscenico – spiega – riesco a captare, attraverso le vibrazioni della platea, quello che il pubblico si aspetta da me e mi comporto di conseguenza, come se fossi telecomandato. Sono loro – aggiunge – sono gli spettatori i padroni. Tuttavia, il rapporto non è così semplice e univoco. E' lui, in qualche modo, il padrone degli spettatori: li guida facendosene guidare".*<sup>117</sup>

Fo racconta, a proposito di Totò, una sua tecnica particolare, che egli definisce *"Voce!"*, grazie alla quale l'attore interagisce con il pubblico, creando appositamente un elemento di disturbo: *"A volte la sua voce si*

<sup>116</sup> ESCOBAR, Roberto, *Totò*, Mulino, Bologna, 1998, p. 20.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 19.

*abbassava, anzi faceva apposta a parlare basso, per provocare. Allora, dalla piccionaia, uno spettatore che non riusciva più a sentire gridava: "Voce!". Totò, indirizzandosi al disturbatore, diceva: "Vi prego, sto parlando di cose intime, personali, private. Anche noi siamo uomini di carne e ossa, e anche di cartilagine!". Questa opera di disturbo ritornava, si può dire, ad ogni rappresentazione".*<sup>118</sup>

La recitazione di Totò, come quella di Fo, è giocata molto (oltre che sulla tecnica di improvvisazione e su un peculiare rapporto con il pubblico):

- sul corpo (e la possibilità di dissociarne le parti);
- sulla maschera facciale che si adatta alla propria personale fisionomia (evidenziandone i tratti caratteristici, quasi a farne una caricatura vivente);
- sull'antinaturalismo, cui contrappone l'irrealismo, la dismisura, il disaccordo, il ritmo legnoso della marionetta.

Per quanto riguarda l'uso del corpo, Totò fa uso delle articolazioni come possibilità di disarticolazione: egli muove braccia, gambe, collo, come una marionetta, manovrata da fili esterni alla volontà del soggetto. Sulla base di questa tecnica, si esercita nell'imitazione delle persone che incontra e nella creazione di tipi, come il miope, il timido, il bigotto: *"Davanti allo specchio Totò s'addestra a ridare vita a certi personaggi colti in giro qua e là sull'immenso palcoscenico della vita, e subito assimilati, ripetuti, sgrossati e scarnificati ancor più di quel che fa uno scultore con il marmo, finché diventano tipi, del tutto astratti. (...) Ma tra tutte è l'imitazione dell'attore Gustavo De Marco che con maggiore passione fa e rifà davanti allo specchio. E' incantato dalla sua mimica,*

---

<sup>118</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 336.

*dai suoi movimenti snodati, un po' da Pulcinella e un po' da marionetta. Prova e riprova a far roteare le braccia mentre sposta la testa verso destra e verso sinistra, come se il collo non fosse che una giunzione meccanica".*<sup>119</sup>

L'uso asimmetrico e incoerente del corpo è comune anche a Fo, come lo sbilanciamento dall'asse. Non a caso, i due attori hanno alle spalle un metodo di allenamento fisico, quasi ginnico, che proviene dai clown, dagli acrobati e dai mimi. Così, ad esempio, Totò non aveva nessuna difficoltà ad arrampicarsi sul sipario tramite una semplice corda. Fo, a proposito della gestualità di Totò, dice: *"Tutti i suoi gesti erano trasposti, tutto era calcolato, trattenuto: gesti chiari, senza sbavature, precisi come il modo di parlare... Totò ha una maniera di scomporre il corpo, i gesti, di isolare le estremità – la testa, le braccia e le gambe – di camminare e di muoversi spostando il proprio asse, decentrandosi, che gli conferisce un'andatura che lascia intuire la marionetta, cioè qualcosa di astratto, di inumano".*<sup>120</sup>

Abbiamo detto che un altro elemento che hanno in comune i due attori è l'uso di una maschera facciale propria e peculiare. Se un attore parte dalla propria fisicità, dai propri lineamenti del viso e li osserva attentamente, può scorgere dei tratti particolari che, opportunamente messi in rilievo, possono naturalmente dar luogo a una maschera. Sulla gamma di questa maschera l'attore può poi giocare sfruttandone ampiamente le possibilità, lasciandosi guidare dalla maschera stessa, che individua un tipo particolare, il proprio tipo originale. Così hanno fatto

<sup>119</sup> ESCOBAR, op. cit., p. 18.

<sup>120</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 332.

Totò e Fo, hanno lavorato sulle proprie caratteristiche e i propri difetti, per trarne qualcosa di nuovo nella tradizione della commedia dell'arte. Come afferma Meldolesi, *"la maschera di Totò era anzitutto una maschera bassa che, alla maniera antica, non si limitava a deformare il volto dell'attore: da buon ex saltimbanco, Totò era riuscito a rimodellarsi artificialmente il corpo, fino a rendere il suo gioco gestuale equilibrato con il suo deformato gioco facciale"*.<sup>121</sup>

Inoltre, come afferma Fofi: *"Trovare e definire una propria maschera non gli fu difficile: il suo volto già conteneva gli elementi di irregolarità, di deformazione necessari alla maschera, e la sua incredibile capacità mimica era tutta dentro questi elementi, ampliati dalla disarticolazione di un fisico piegabile a quasi tutte le deformazioni. Mani, braccia, piedi, gambe, torso, pomo d'Adamo, orecchi, occhi, naso, mento: ogni elemento poteva essere condizionato dalla volontà dell'attore e scatenato in un marionettismo capace di tutte le bizzarrie"*.<sup>122</sup>

Ultimo elemento comune a Fo e a Totò è la recitazione antinaturalista. Evidentemente un attore che fa uso di una maschera, dell'artificio ostentato, di un corpo che si muove come un burattino, non lavora su un tipo di recitazione realista, che porti all'immedesimazione con il personaggio, se non in quanto la maschera di Totò è nata e si è sviluppata sul modello di Antonio De Curtis. Come sostiene Fo<sup>123</sup> nel libro che gli ha dedicato, Totò lavora sull'astrazione, assumendo fino in fondo la marionetta del bambino per eccellenza, Pinocchio, e la maschera del tipo affamato di tutto - dal cibo, al sesso, al desiderio di

<sup>121</sup> MELDOLESI, op. cit, p. 33.

<sup>122</sup> Citato in FO, Dario, *Totò. Manuale dell'attor comico*, Aleph, Torino, 1991, p. 80.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

rivalso e di un mondo diverso -, Arlecchino. Anch'egli utilizza un distacco, di tipo epico, nei confronti del suo personaggio, tanto che sempre ama parlarne come di un'altra persona, contrapposta al principe De Curtis.

A conclusione dell'*excursus* sul rapporto di parentela che esiste tra i due attori, possiamo rilevare come alla base della comicità di Fo e di Totò premono e vivono sentimenti e situazioni profondamente tragiche. Alla base della grande comicità dell'attore napoletano, infatti, troviamo la morte, la paura, l'orrore, la miseria, la fame, l'ingiustizia sociale, la sete di dignità, tutti sentimenti giustificati, in primo luogo, dalle sue misere origini, che nutrono il suo teatro di un rancore "vitale", di un grande carisma capace di catturare il pubblico. Allo stesso modo Fo mette sempre in scena l'ingiustizia, l'ipocrisia, la falsità e la corruzione per stigmatizzarle, contrapponendo a queste realtà tragiche la sua aspirazione alla giustizia, alla verità e alla correttezza nel senso alto del termine, in quanto determinata da un intento etico profondo.

#### 2.2.3.3. FRANCA RAME E LA TRADIZIONE DEI GIUITTI

Dopo aver analizzato le analogie che intercorrono tra il teatro di Fo e quello di Eduardo prima e di Totò dopo, è ora doveroso soffermarsi su un altro contatto fondamentale che Fo ha con il teatro popolare: Franca Rame e la sua famiglia di attori-giutti, che già nell'Ottocento aveva iniziato la sua attività di compagnia familiare girovaga, con un repertorio ( per lo più leggero ) di teatro di marionette in legno, riviste, operette, drammi. Soprattutto grazie alla moglie, Fo viene a conoscenza della ricca tradizione teatrale del teatro girovago e comincia a studiarne e rielaborarne i canovacci: è un repertorio ricchissimo di storie, farse, gag

esilaranti, poco conosciute e usate dal teatro colto ufficiale, da cui Fo trae molte delle sue commedie, fosse anche solo come spunto.

Quando Fo conosce Franca Rame, lei è una bellissima soubrette di rivista, con già una grande esperienza teatrale alle spalle. Basti leggere una sua dichiarazione, che ce ne svela le doti e la conoscenza pratica, diretta, del palcoscenico:

*“...Ho cominciato a recitare che avevo otto giorni fra le braccia di mia madre...facevo la parte del figlio di Genoveffa di Brabante...non parlavo molto e avevo una recitazione piuttosto naturalistica...sapevo poco dell'epicità e dell'estraniamento. Ma per fortuna più tardi, quando da ragazzina mi ritrovai a recitare anche testi classici, come Giulietta e Romeo e l'Otello, per istinto e per educazione non ricorrevo mai all'enfasi e non mi appoggiavo mai a effetti melodrammatici o retorici. Tutto il nostro far teatro nasceva da una pratica quasi naturale su modelli semplici. Per noi il recitare non imponeva certo problemi di ricerca stilistica. Avevo imparato a muovermi e parlare sul palcoscenico...quasi senza rendermene conto...imparavo le parti sentendole recitare per serate e serate da mia madre e dalle mie sorelle più grandi. Recitare, per noi, era semplice come camminare e respirare. Poi, più tardi, entrando a lavorare in compagnie cosiddette primarie, mi sono resa conto, per confronto diretto, che possedevamo uno stile molto più limpido e produttivo di quello caotico e pieno di birignao naturalistico che sciorinavano gli attori delle compagnie di nome. Noi eravamo dei guitti provvisti della dote della comunicazione...Nessuna parola cascava a spiacciarsi sul palcoscenico, tutto era proiettato sul pubblico”.*<sup>124</sup>

<sup>124</sup> FO, *Manuale minimo dell'attore...*, pp. 292-293.

Fo impara non poche cose dalla tecnica attorale della moglie: un tipo di recitazione naturalmente epico, non tendente all'immedesimazione, una grande capacità di comunicazione, un rapporto diretto con il pubblico. A tutto questo si aggiunge, naturalmente, il tipo di repertorio della famiglia Rame, costituito soprattutto di farse (dalla cui chiave Fo<sup>125</sup> dichiara di non staccarsi mai, per quanto riguarda le sue commedie), frutto di una lunga pratica della scena, a contatto con un pubblico popolare.

Non bisogna poi dimenticare che la compagnia Rame s'inserisce in una tradizione di compagnie nomadi di prosa, che in Italia costituivano la struttura stessa del teatro ancora all'inizio del '900. Come afferma Cesare Molinari, *"eredi dirette dei comici dell'arte, le compagnie di prosa italiane ne mantennero molte caratteristiche: il teatro è per loro, prima di tutto, un mestiere che si tramanda di padre in figlio (...). Abbandonate le maschere di Pantalone e di Arlecchino, che tuttavia ritornavano saltuariamente nelle farse o in serate dedicate alla riesumazione dell'antico teatro, la struttura delle compagnie era adesso strettamente legata al principio del ruolo"*.<sup>126</sup>

Gli attori delle compagnie girovaghe dovevano essere in grado di improvvisare le battute e le azioni senza scostarsi dal tono del personaggio; questo era possibile proprio in base al principio della specializzazione in ruoli, che consentiva agli interpreti di immagazzinare un repertorio mimico, gestuale (la cui intensità e pregnanza superava spesso l'importanza della parola), di gag, di frasario, che sopperiva all'insufficienza delle prove.

<sup>125</sup> Cfr. intervista a "Playboy", dicembre 1974, riportata in BINNI, *Dario Fo...*, p. 1, in cui Fo dichiara, a proposito dello spettacolo *Non si paga! Non si paga!*: *"Non è che io sia tornato alla vecchia maniera. Questa è una farsa, e io non ho mai abbandonato la chiave della farsa. Anche lo spettacolo su Pinelli, ad esempio, era una farsa. Questa qui è una storia per la quale la farsa in chiave popolare era adattissima. Poi quello che bisogna capire è che io, per istinto, non sono mai legato alle mode, ma piuttosto a un certo discorso sul piano culturale e politico"*.

<sup>126</sup> MOLINARI, op. cit., p. 217.

Nel loro repertorio primeggiavano i drammi sentimentali di fine Settecento, il melodramma, Goldoni e poi Shakespeare, ma non erano infrequenti i casi in cui erano gli attori stessi ( in particolare i mattatori ) a comporre dei drammi originali.

Nel teatro popolare lo spettatore viene sollecitato a rispondere alla rappresentazione scenica anche sul piano della gestualità e, eventualmente, dell'espressione fonica, dal momento che la tecnica borghese del controllo e dell'interiorizzazione degli impulsi non ha ancora inciso su questo tipo di pubblico. Inoltre lo spazio scenico è raramente costituito da un teatro: può essere una stanza, un granaio, o anche l'intero paese con le sue case e le sue strade ( v. la ricerca di Fo di uno spazio scenico alternativo, spesso improvvisato, quali fabbriche, case del popolo, cortei per le strade etc., sempre nell'intento di ricreare l'antico legame che legava strettamente teatro popolare e pubblico ).

Fo dunque si congiunge idealmente a una tradizione popolare, in alternativa e opposizione a quella colta ufficiale, riscoprendo e rinnovando la vitalità teatrale di *“una produzione molto consistente, sia per qualità che per varietà e frequenza, presentandosi assieme come necessità sociale e momento di creazione ludica. Declinato su entrambi i registri del comico e del tragico ( non di rado con una contemporanea mescolanza di entrambi, che sembra ormai bandita dal teatro borghese), presente nelle principali occasioni della vita comunitaria, lo spettacolo teatrale assume una centralità e un rilievo davvero considerevoli, che vanno valutati nel loro spessore, come punto di incontro di diverse*

*dimensioni: quella storica, quella sociale e infine quella dello specifico linguaggio simbolico proprio di questo prodotto culturale".*<sup>127</sup>

#### 2.2.4. MIMO E TRADIZIONE DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Nel capitolo *Cenni biografici* abbiamo già accennato all'importanza fondamentale che ebbe, per Fo attore, l'incontro con Jacques Lecoq. Ora è nostra intenzione approfondire la lezione di questo grande maestro del mimo, abbinata a un'altra influenza capitale (sia per Fo che per Lecoq): la commedia dell'arte.

Fo conosce Lecoq a Milano nel 1953, in occasione dell'allestimento dell'anti-rivista *Il dito nell'occhio*, con Durano e Parenti. Il mimo francese ne cura l'impostazione mimico-gestuale (così come si curerà di quest'aspetto per la successiva rivista *Sani da legare*).

Lecoq<sup>128</sup> inizia la sua carriera a diciannove anni, insegnando educazione fisica: la sua vocazione rimane sempre l'educazione all'uso del corpo e all'espressione fisica, pur filtrata dagli insegnamenti di Jean Dasté a Grenoble, sotto la cui direzione impara l'uso della maschera e le tecniche del mimo. Nel 1948 si trasferisce in Italia per otto anni, lavorando per il teatro dell'Università di Padova, per il Piccolo Teatro di Milano, collaborando con Amleto Sartori per un lavoro sulle maschere (termine di riferimento, al riguardo, anche per Fo), allestendo come regista-

<sup>127</sup> GALLINI, Clara, *Teatro popolare*, in ATTISANI, op. cit., p. 520

<sup>128</sup> Cfr. LEABHART, op. cit., pp. 88-107.

coreografo numerose produzioni a Siracusa ( tragedia greca ), Roma (Opera ), Venezia ( mimo e musica per Luciano Berio ). In Italia scopre Ruzzante ( autore che influenza enormemente il teatro di Fo ), la commedia dell'arte, la tragedia greca. Queste due ultime forme di teatro hanno alcune caratteristiche comuni che colpiscono potentemente Lecoq: sono rappresentate all'esterno, fanno uso di ampi gesti che coinvolgono tutto il corpo, si servono di maschere.

L'uso di maschere acquista un ruolo fondamentale per il metodo e lo stile di recitazione di Lecoq e della sua scuola ( aperta nel 1956 ), dove insegna un training teatrale completo fondato sullo studio del movimento del corpo umano, dove la maschera è uno strumento che consente di concentrare l'attenzione sul corpo: *"With the mask, you have no past, no race – except what the mask portrays. It forces you to act with your body, to think with your body – and the body doesn't lie"*.<sup>129</sup>

De Marinis<sup>130</sup> individua tre aspetti fondamentali della scuola e del metodo di Lecoq, che vale qui la pena di riprendere, anche perché vedremo che sono elementi in gran parte comuni alle tecniche attoriali di Fo:

- La ricerca sul movimento corporeo;
- Il riferimento ad alcuni grandi esempi teatrali del passato;
- L'uso delle maschere.

*"Il lavoro di Lecoq sul movimento e sul gesto si basa su tre principi fondamentali, solitamente strutturati in fasi successive: 1) osservazione*

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 97. Si possono qui aggiungere altre interessanti spiegazioni, provenienti dallo stesso testo di Leabhart, sull'uso della maschera, sulla possibilità di concentrazione sul corpo, soprattutto in riferimento agli esercizi di improvvisazione: *"Improvisations with neutral masks, made for Lecoq by Sartori in Padua, draw attention away from the face and focus it on the body. The individual wearing the mask becomes one "without past, without knowledge, without preconceptions, and ready to discover a new world". As Lecoq once described the neutral mask, "the minute you put on a mask that covers your whole head, you are transformed. Your own person ceases in that instant and you are what happens"*.

<sup>130</sup> DE MARINIS, op. cit., pp. 44 9-454.

*dei gesti e dei movimenti della vita quotidiana e loro riscoperta-riconoscimento in uno stato di azzeramento e di non sapere; 2) analisi del gesto "reale-quotidiano", che viene scomposto nelle sue componenti semplici e quindi essenzializzato. (...) Il risultato sarà il gesto semplice, economico, diretto; 3) improvvisazione. Questa terza tecnica fondamentale consente la riappropriazione soggettiva del gesto con le sue componenti individuali-emotive-fuggevoli".*<sup>131</sup>

Anche Fo attore dà molta importanza al lavoro sul corpo, sul gesto, alla ricerca di un'essenzialità e di una precisione, che siano in grado di comunicare, attraverso pochi tratti, tutto il mondo del personaggio che interpreta, come fosse un pittore che caratterizza un personaggio con pochi ma precisi colpi di pennello. Da Lecoq impara anche una serie di esercizi di training fisico, che gli servono da traccia per sviluppare uno studio personale sul suo corpo, sulle sue caratteristiche peculiari, sul rapporto fra il suo corpo e il corpo degli altri attori in scena, sul rapporto fra il suo corpo e lo spazio circostante. Gli esercizi fisici sono infatti tesi a sviluppare una personale coscienza del proprio corpo e dello spazio. Per quanto riguarda poi la tecnica dell'improvvisazione, Fo - come già abbiamo visto e come vedremo più approfonditamente - ne fa grande uso, sia nel momento delle prove, della strutturazione e composizione dello spettacolo, sia in fase di rappresentazione, a diretto contatto con il pubblico. Ma l'improvvisazione non viene a Fo solamente da Lecoq: è questa una tecnica tipica del teatro popolare, dei guitti, del varietà, della rivista e dell'avanspettacolo, infine della commedia dell'arte, da cui Lecoq la trae.

De Marinis individua quali modelli teatrali di riferimento per Lecoq la commedia dell'arte e la tragedia greca: *"Essi vengono usati da Lecoq*

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 453.

*non come forme storiche da museo ma come strutture profonde, tastiere di archetipi comportamentali e caratteriali, codificati in forme di maschere e di situazioni fisse, cui l'allievo-attore deve attingere, cercando di attualizzarli liberamente e originalmente dentro di sé*".<sup>132</sup>

Vedremo come anche Fo sia particolarmente attratto dall'uso della maschera e dalla tradizione della commedia dell'arte, cui dedicherà non solo studi, ma anche spettacoli.

Infine, per quanto riguarda l'importanza della maschera nella scuola di Lecoq, bisogna notare che egli non usa solo quelle tradizionali ( come quelle della commedia dell'arte ), ma anche quelle *neutre, larvali, rudimentali, grottesche e di contro-maschere*<sup>133</sup>: "*Esse permettono di cercare in una situazione teatrale, in un conflitto, il punto forte, l'essenziale, il gesto che riassumerà i gesti multipli della vita quotidiana, la parola di tutte le parole. Tutto ciò che è grande tende all'immobilità*".<sup>134</sup>

Dario Fo, fin dall'inizio della sua carriera di attore, stabilisce un legame tra il proprio modo di fare teatro e la tradizione della commedia dell'arte, con la quale mantiene un legame, più o meno evidente, nel corso degli anni. Il personaggio dello Zanni, come quello di Arlecchino, ricorrono piuttosto frequentemente nel suo repertorio<sup>135</sup>, così come lo studio ( e i seminari ) sull'uso delle maschere e di una gestualità stereotipa accompagnano costantemente la carriera dell'attore.

<sup>132</sup> *Ibi.* pp. 453-454.

<sup>133</sup> Si può trovare una descrizione puntuale di queste maschere in LEABHART, op. cit., pp. 88-107.

<sup>134</sup> DE MARINIS, op. cit., p. 454.

<sup>135</sup> Cfr. *Mistero Buffo; Arlecchino* per la Biennale di Venezia nel 1985; il seminario *La storia della maschera* al Riverside di Londra nell'agosto 1984; i numerosi riferimenti alla maschera e alla commedia che fa nei suoi scritti, in particolare nel *Manuale minimo dell'attore*.

Ciò da cui si sente più attratto, nella commedia dell'arte, è il fatto che si tratti di un teatro di situazione, cui anch'egli aspira, come si può evincere da una sua dichiarazione, in riferimento alla maschera di Arlecchino: *“Ed ecco la straordinaria rivoluzione, non solo di questa maschera, ma di tutta la Commedia dell'Arte: venivano recitate le situazioni e non le parole.(...) Non portano niente a memoria, ma imparano il concetto generale e con le proprie parole rendono la scena. E questo appare così vivo che il pubblico ha la sensazione che sia pensato e realizzato al momento. Ecco, una cosa che vorrei fare è proprio dare parola e vita a quei canovacci che ci sono pervenuti, ricreare un repertorio di battute, discorsi, pantomime, situazioni, il più possibile vasto, e su cui giocare al momento dello spettacolo, “all'improvviso”, cioè improvvisando proprio come un tempo”*.<sup>136</sup>

Così Fo si appropria del metodo e delle tecniche, sia attoriali che di composizione dello spettacolo, propri della commedia dell'arte. In particolare sfrutta la tecnica dell'improvvisazione nel momento della rappresentazione, facendo uso di incidenti ( veri o provocati, come ad esempio in occasione dello spettacolo *Guerra di popolo in Cile* ), al fine di coinvolgere il pubblico attivamente nella finzione scenica. Questi sono espedienti tipici della commedia “all'improvviso”, come Fo stesso ricorda: *“Nella tradizione della Commedia dell'Arte abbiamo indicazioni molto vaghe riguardo ai testi. Per la recita era essenziale l'incidente. Lo si provocava anche di proposito: poteva essere un bambino che piangeva in teatro, un incendio simulato, tanti pretesti per recitare con un certo ritmo. Di Cereza si conosce il “gioco della vespa” dove lo sviluppo del testo era condizionato dallo spunto. Una vespa si mette a girare intorno a lui sulla scena: lui comincia ad agitarsi, a darsi*

<sup>136</sup> FO, Dario, Intervista a Carlo Gallucci, “L'Espresso”, agosto 1985.

*schiaffi, poi a darne agli altri, e tutta la dimensione dello spettacolo ruota intorno a questo incidente. Non si poteva scrivere direttamente un testo senza la collaborazione e l'apporto diretto del pubblico*".<sup>137</sup> Allo stesso modo Fo sfrutta gli incidenti che accadono in scena, eventualmente li provoca, ricordando sempre al pubblico, in questo modo, che sta assistendo ad una rappresentazione, che sul palcoscenico c'è un attore, piuttosto che illudere lo spettatore sulla realtà del personaggio che sta interpretando. Inoltre, come nella commedia dell'arte, Fo tiene sempre conto della presenza del pubblico, si mette in relazione diretta con esso, rivolgendogli apertamente, come quando – nel prologo e nell'antiprologo delle sue narrazioni – invita gli spettatori a sedersi, li accoglie, riprende i ritardatari inserendo qualche battuta *ad hoc*, o come quando – nel corso della recita – si riferisce a una particolare risata che sente in sala, o coglie l'occasione per fare dei riferimenti all'attualità.

Ciò che caratterizza la commedia dell'arte, come afferma Ferdinando Taviani<sup>138</sup>, non sono solo le maschere e l'improvvisazione, ma anche l'uso della gestualità, legato alla mancanza di un testo scritto. Il loro tipo di recitazione, assolutamente antinaturalistico, poteva appoggiarsi alla specializzazione in tipi fissi, che consentiva di rifarsi a una certa stereotipia di gesti e movimenti legata a ogni singola maschera. Quindi l'improvvisazione non era basata sul vuoto, ma su un bagaglio di comportamenti, un fraseggio, un atteggiamento, una postura, un modo di parlare e di muoversi fissati in precedenza. Su questo repertorio l'attore

<sup>137</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 346.

<sup>138</sup> TAVIANI, Ferdinando, *Commedia dell'arte (influenza della)*, in ATTISANI, op. cit., pp. 393-400.

agiva poi con grande capacità di sintesi, di allusività, mantenendo sempre un certo distacco rispetto al personaggio, esattamente come recita Fo: *“Non era un teatro basato sulla psicologia dei personaggi, le maschere non erano realistiche, né realistico, illusionistico, era lo spazio scenico in cui agivano”*.<sup>139</sup>

Per quanto riguarda la specializzazione degli attori dell'arte in tipi fissi, possiamo riportare la spiegazione che ne dà Cesare Molinari: *“Ogni attore assumeva, almeno per un certo periodo della sua vita, il ruolo della particolare maschera che aveva creato o poi sempre più spesso ereditato e la riproponeva con funzioni drammatiche costanti in tutte le commedie rappresentate dalla sua compagnia. Ma la maschera non si identifica esattamente con il personaggio, che si realizza di volta in volta nella singola rappresentazione”*.<sup>140</sup>

Fo mostra una certa diffidenza nei confronti della maschera, pur avendone fatto uso. Infatti sostiene che per un attore sia pericoloso recitare, facendo sempre uso di questo strumento: *“Sotto, la mia faccia rimane impassibile, senza espressione, perché tutta l'espressione alla maschera la dà il corpo. Quest'azione, portata avanti per ore e ore, per anni, distrugge l'abitudine alla mobilità dei muscoli facciali. Le contrazioni sono di tipo completamente diverso da quelle che esprimono teatralità. Mai permettere che venga affossata la propria agilità, la vis comica, dall'uso eccessivo della maschera”*.<sup>141</sup> Fo decide, piuttosto che di indossare una maschera, di crearsene una sua propria (come già Totò), accentuando i difetti e le irregolarità del suo volto: così gioca molto sugli occhi, che tiene spesso spalancati, come se dovessero

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>140</sup> MOLINARI, op. cit., p. 106.

<sup>141</sup> FO, *Manuale minimo dell'attore...*, pp. 36-37.

uscirgli dalle orbite da un momento all'altro; insiste sulla bocca, che spesso spalanca in un sorriso esagerato o in una risata afona o soffocata. Come agisce sulla maschera facciale, così fa un attento e preciso lavoro sulla fisicità propria della sua maschera: anche qui enfatizza le sue irregolarità, come le braccia lunghe, che spalanca e agita continuamente; come le mani grandi, che alza e stende come fossero palette; come le gambe lunghe, che muove e piega spesso, esibendosi in accenni di danza, in movimenti rotatori e circolari, in calci e saltelli, in sbilanciamenti calcolati, con cui sembra disarticolarsi rispetto al tronco. Questi movimenti sono precisi, studiati, sintetici, espressivi e ampi come quelli di uno Zanni, di un Pantalone, di un Arlecchino.

Dalla commedia dell'arte Fo eredita anche una certa vocazione all'irregolarità, a *“una condizione di assoluta alterità rispetto ai canoni della cultura ufficiale (...) La commedia dell'arte è l'Altro, e le sue manifestazioni sono irruzione profana dell'Altro nel mondo aristocratico della forma”*.<sup>142</sup> Un altro elemento che Fo ha in comune con la commedia *“all'improvviso”* è la propensione al rovesciamento dell'ordine stabilito: la commedia è radicalmente eversiva nei confronti della società costituita e dei suoi valori ( convivenza pacifica, lavoro, distinzione tra le classi, organizzazione familiare, castità femminile ); Fo tende a presentare il mondo alla rovescia, rispetto a come ci è presentato dalla tradizione (privilegia la figura di Caino rispetto a quella di Abele, presenta la figura di Cristo o di S.Francesco come fortemente umanizzate, ci offre un Cristoforo Colombo ipocrita e emarginato, etc. ).

---

<sup>142</sup> TESSARI, Roberto, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Mursia, Milano, 1989, pp. 16-17.

### 2.2.5. LE TECNICHE ATTORALI DI DARIO FO

Dopo aver passato in rassegna i vari elementi che costituiscono il terreno di base del teatro di Fo, è ora nostra intenzione vedere più da vicino le tecniche attoriali specifiche di Dario Fo, per poi riprenderle alla luce delle categorie del comico nel prossimo paragrafo.

Già abbiamo visto, attraverso l'analisi dei punti di riferimento artistici e teatrali di Fo, i tratti caratteristici fondamentali del suo metodo di recitazione:

- Il teatro di situazione, l'improvvisazione e il rapporto con il pubblico;
- Il teatro epico;
- La maschera e la gestualità;
- La parola in scena;
- Fo moderno giullare.

E' ora giunto il momento di vedere, nello specifico, come questi elementi plasmino la recitazione e il teatro di Fo.

#### *2.2.5.1. IL TEATRO DI SITUAZIONE, L'IMPROVVISAZIONE E IL RAPPORTO CON IL PUBBLICO.*

Fo aspira fundamentalmente a un teatro di situazione, tenendo presenti, come modelli, la commedia dell'arte, Ruzzante, Molière. In questo tipo di teatro il dialogo interviene come uno degli elementi, non come il più importante ( e unico che dia rilievo a uno spettacolo ). Dunque la parola è solo uno degli strumenti che servono per esprimere gli sviluppi dell'azione. Questa subordinazione della parola all'azione si inserisce nel contesto dell'opposizione di Fo a un teatro-letteratura, dove il testo scritto è privilegiato rispetto alla *performance*: la sua lotta contro il

teatro di parola è costante e fondamentale nel corso della sua carriera, in quanto investe anche la sfera ideologica: si tratta della lotta contro la tradizione alta, ufficiale, borghese, combattuta a favore dell'affermazione di un teatro di matrice popolare, subalterno, ma non per questo meno vitale. Anzi. A questo proposito è opportuno citare una dichiarazione di Fo: *“Il teatro che vuole basarsi su di un dialogo autonomo dallo sviluppo di un'azione, che non è espressivo di un'azione potenziale, non è teatro, è letteratura. Il linguaggio teatrale è sintetico, non consente indugi descrittivi della situazione o di stati d'animo, a meno che non siano parte del ritmo che si vuol tenere”*.<sup>143</sup>

Fo prende posizione e chiarisce il senso della sua scelta per le farse popolari, dopo il distacco da Parenti: *“E' il teatro di situazione, insomma. Invece di fare dei personaggi che, in fondo, erano dei manichini con una chiave e un ritmo legati al teatro d'avanguardia, dopo aver assorbito il discorso innovativo del mimo e della tuta nera, dell'espressionismo e così via, bisognava andare avanti. E per andare avanti bisognava legarsi di più alla tradizione popolare”*.<sup>144</sup>

Il teatro di Fo è un teatro di azione, anche, anzi soprattutto, quando si tratta di una narrazione: racconta azioni, non concetti e idee. Per questo, nella tessitura di un testo, egli parte da un canovaccio o da immagini su cui poi può improvvisare: se il suo fosse un teatro di parola questo sarebbe inconcepibile, dovrebbe anzitutto partire da un testo mandato bene a memoria. Invece Fo segue semplicemente una traccia che si è data: ha chiaro lo sviluppo dell'azione, soprattutto ha in mente l'esito dell'azione, e in base a questo costruisce il percorso che porta a quella determinata conclusione. In questo modo si può permettere di usare un

<sup>143</sup> ARTESE, op. cit., p. 22

<sup>144</sup> FO, Dario, in un'intervista a Enzo Magri sull' "Europeo", ottobre 1973.

procedimento di composizione alla rovescia, che riporta alle tecniche delle farse, dei guitti e della commedia "all'improvviso" : *"Il ritorno all'indietro è la chiave di un certo teatro addirittura legato alle farse romane, di origine greca e di tradizione popolare"*.<sup>145</sup>

Per la costruzione di un testo Fo si avvale sempre dell'apporto del pubblico, nel senso che, prima di fissare uno spettacolo con la scrittura, lascia plasmare la parola e i gesti dalle reazioni del pubblico. Così il testo si trasforma nel corso delle repliche, si amplia, in alcuni casi si abbrevia per quanto riguarda le battute ma non per la durata ( elabora dunque maggiormente la parte mimico-gestuale ). Vediamo in proposito una spiegazione che dà Fo della composizione del testo con il contributo degli spettatori: *"Ci sono dei casi nostri in cui addirittura il testo nasce direttamente sulla scena. Nei monologhi questo può sussistere, prima nasce l'invenzione, la completa improvvisazione su una chiave, su un canovaccio. (...) A me è successo per la "Tigre", io non l'ho mai scritta, cioè non l'ho scritta per tre anni. Ho continuato a recitare il brano sentendomi la registrazione. I testi di "Mistero buffo", quasi tutti, a parte un canovaccio iniziale, sono elaborazioni fatte direttamente sul palcoscenico, sul pubblico. Di sera in sera cambiano, poi naturalmente si stabilizzano, dopo un po' l'ascolti e dici questo è inutile, questo lo tengo, questo proprio lo cancello e basta, non se ne parla più, questo bisogna elaborarlo"*.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> FO, Dario, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, Mazzotta, Milano 1970, 1° vol., p. 10.

<sup>146</sup> PIZZA, op. cit., p. 67.

Per Fo lo spettatore è essenziale, a livello di comunicazione, di relazione e di interazione. Sua intenzione è coinvolgere e spiazzare lo spettatore, tenerlo inchiodato alla sedia, ma anche provocarlo, porgli degli interrogativi, metterlo in discussione. Il rapporto con il pubblico è sempre diretto, con l'intenzione di distruggere la quarta parete <sup>147</sup> del teatro di stampo borghese e di riallacciarsi invece alla tradizione del varietà, dei guitti e della commedia dell'arte: *“La quarta parete è quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita. La quarta parete è soltanto questo spazio rettangolare? No, sono anche le luci di taglio che creano una determinata atmosfera, il controluce, i velatini rosati e ambrati sui riflettori, sono le scenografie fortemente accidentate e il clima da acquario in cui sono immersi attori e oggetti, è il trucco livido da cadavere sulle facce degli attori, è il loro gestire ed emettere voce con determinate cadenze cantate sussurrate o gridate a effetto per cui lo spettatore si trova nella condizione di un guardone a spiare una storia che non gli appartiene e che è appunto aldilà della quarta parete”*. <sup>148</sup>

Fo si oppone a questa concezione del teatro e ricerca un contatto con il pubblico, in base al quale si possa verificare quello scambio, quel dare per ricevere che è alla base del teatro. A questo scopo l'attore si serve di tutti i mezzi possibili: gli “a parte”, i prologhi e gli anti-prologhi dei suoi monologhi, gli stacchi dalla fabulazione per rivolgersi direttamente al pubblico, i commenti, i riferimenti all'attualità o alla situazione della

---

<sup>147</sup> Il concetto di “quarta parete” deriva dalla teoria del teatro e dell'attore di Stanislavskij, in base alla quale si stabilisce una separazione, una distanza tra il pubblico e gli attori, che agiscono sulla scena come se fosse un ambiente chiuso in sé, autonomo e reale, cui gli spettatori non possono accedere se non osservando dall'esterno. Questa è la definizione che Fo dà della “quarta parete” nel glossario del *Manuale minimo dell'attore*: *“La parete illusoria che divide il palcoscenico dalla platea”*.

<sup>148</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 80.

sala. Tutto va bene, purché lo spettatore partecipi al gioco scenico con la coscienza della finzione costante.

#### 2.2.5.2. IL TEATRO EPICO

Se un attore sceglie di parlare direttamente con il pubblico, egli automaticamente deve scomporsi, deve uscire dal personaggio, mediarlo, rappresentarlo, indicarlo, insomma deve mantenere una distanza rispetto al suo personaggio. Questa è la scelta che compie Fo, una scelta che lo conduce ad una cifra di recitazione vicina a quella che Brecht chiama “straniamento”: *“Recitare in modo straniato significa non fare alcuno sforzo di immedesimarsi nel personaggio che bisogna rappresentare, ma metterlo, per così dire, sotto accusa e giudicarlo, assumendo nel giudizio un punto di vista determinato, o diversi punti di vista. Ne risulterà una recitazione essenziale, che non riproduce veristicamente tutti i gesti che un dato personaggio ha compiuto o avrebbe potuto compiere, ma solo i gesti essenziali alla comprensione dei motivi che hanno spinto il personaggio ad agire in un determinato modo, o necessari per una analisi del problema in questione. (...) Allo straniamento degli attori, che rimangono esterni ai loro personaggi, corrisponde lo straniamento degli spettatori, che sono sempre perfettamente coscienti di essere a teatro. (...) Il piacere che ne deriva è il piacere più proprio dell'uomo moderno: il piacere della conoscenza”*.<sup>149</sup> Questo principio si può, in generale, applicare anche alla tecnica attorale di Fo, che non cerca l'immedesimazione con il personaggio, ma se ne distanzia per poterlo meglio osservare e giudicare.

---

<sup>149</sup> MOLINARI, op. cit., p. 278.

Certo, questo tipo di recitazione è naturale per i fabulatori, nel senso che, come narratori, sono continuamente costretti a entrare e ad uscire dai personaggi che interpretano, e sono anche portati a darne un giudizio, in quanto narratori onniscienti, per definizione *super partes*. Anche per quanto riguarda il rapporto con il pubblico, si può stabilire una correlazione tra l'intento di Brecht e quello di Fo: non cercano di illudere il pubblico, ma lo tengono sempre a un livello di coscienza del loro ruolo, invitandoli a partecipare al contenuto presentato e a giudicare i personaggi che agiscono sulla scena.

Per quanto riguarda il concetto di epicità, però, crediamo che i due autori lo intendano in maniera differente.

Per quanto riguarda Brecht: *"Nel teatro epico le scene non sono concatenate fra loro da un legame di consequenzialità e di necessità, ma staccate, appunto come elementi dialettici: Lo spettatore è informato, per mezzo di cartelli, di didascalie o altro, del contenuto della scena; egli non è più quindi in tensione per sapere quale sarà la fine, ma sta attento al meccanismo evolutivo, cioè a come una determinata cosa succede, quali ne sono le cause, quali gli addentellati"*.<sup>150</sup>

Fo invece non è così rigoroso e sistematico: pur facendo spesso uso di immagini o canzoni alla maniera di Brecht, egli si riferisce al teatro epico in quanto espressione di una tradizione popolare, in cui viene annullata la distanza tra attore e spettatore. In questo senso, ad esempio, Fo parla di teatro epico: *"Abbiamo capito perché nel teatro medievale l'attore tendeva a presentarsi solo sul palcoscenico e a costruire*

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*

*parecchi personaggi... Perché solo così poteva determinare con la propria presenza ripetitiva il momento appunto epico della rappresentazione, la coralità".*<sup>151</sup>

O ancora: *"Tutto il teatro popolare è sempre epico. Perché alla base c'è un punto ideologico ben chiaro. C'è l'ideologia della comunità, della comunione degli interessi sociali, interessi di vivere insieme, di produrre insieme, di dividere quello che si ottiene".*<sup>152</sup>

Per Fo "epico" è quasi sinonimo di "popolare": egli cerca una comunicazione che si rivolga alla collettività, la coinvolga e la spiazzi, le trasmetta conoscenze, parlando di argomenti comuni, comprensibili a tutti, usando argomenti razionali. La sua attenzione non è rivolta alla psicologia del personaggio ma alla situazione, che si articola secondo un'impostazione epica, narrativa. Questo tipo di distacco, per lo più ironico e auto-ironico, Fo lo impone non solo al suo personaggio ma anche agli elementi scenografici e agli spettatori.

#### 2.2.5.3. LA MASCHERA E LA GESTUALITA'.

*"Per il mio personaggio mi ispiro a me stesso. Sono già un personaggio io. Sono un timido, un impacciato, faccio continuamente gaffe, mi dimentico di tutto... Poi guardo i difetti degli altri, li unisco ai miei, li ingrandisco, ci aggiungo la commozione, la vigliaccheria, i pudori inutili, il cattolicesimo che ho addosso e che in certe forme non vorrei (ma che mi tiro dietro perché sono nato in Italia, e anch'io andavo a*

<sup>151</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 82.

<sup>152</sup> ARTESE, op. cit., pp. 100-101.

*fare il chierichetto ), le paure, il non saper cosa dire, il parlar troppo in certi momenti, il vergognarmi d'aver detto certe cose".*<sup>153</sup>

Ecco un bellissimo autoritratto di Fo, che ci fa capire come egli parta sempre da sé nell'interpretazione di un personaggio, tanto più nelle fabulazioni. Come Totò e Eduardo, Fo assorbe il ruolo, invece che entrare nel personaggio. Non a caso, per tutti e tre questi attori si è parlato di maschera, nel senso che i tre hanno avuto l'intuizione di sviluppare una maschera di sé stessi, accentuando le proprie personali caratteristiche. Così, alla maschera sofferta di Eduardo-Pulcinella, si affianca quella irregolare di Totò-Arlecchino, cui segue quella di Fo-Zanni: *"Tutto l'essere della maschera deve avere come centro di equilibrio il ventre e il bacino. Se io tengo come cuneo della bilancia, cioè baricentro del mio corpo, l'ombelico dentro il triangolo delle anche, la mia posizione di attore e il mio articolarmi, mettermi fuori equilibrio e rientrare, mi impone un'azione che include piedi e caviglie nel movimento ( da cui la pantomima ). Sono costretto a muovere le ginocchia, il sedere in avanti e all'indietro, arcuare la schiena, portare avanti il petto, arretrarlo, devo alzare le spalle. Perfino la mia posizione nel guardare impone movimenti larghi e nello stesso tempo rapidi e brevi, di scatto. Insomma, l'attore deve riuscire a proiettare se stesso in modo abnorme, tendente a un giganteggiare epico, per realizzare la maschera dello Zanni".*<sup>154</sup>

Abbiamo paragonato la maschera di Fo a quella dello Zanni, perché è questo il personaggio della commedia dell'arte cui Fo fa più volentieri riferimento, insieme ad Arlecchino ( che ne è l'erede diretto). Inoltre Fo ha esplicitamente interpretato quel ruolo in alcuni suoi monologhi, come

<sup>153</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 22.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 90.

l'episodio di *Mistero buffo: La fame dello Zanni*; e lo spettacolo *Dario Fo recita Ruzzante*. Questa maschera è comunque quella che più si avvicina alla mimica e alla gestualità della maschera di Fo, che, come abbiamo già detto nel paragrafo sulla commedia dell'arte, l'attore si inventa enfatizzando le proprie irregolarità.

Nella tecnica dell'espressività corporea, Fo tiene presente la lezione di Lecoq, il suo studio sul corpo umano e il movimento, concentrando in particolare l'attenzione sul tronco e sull'addome quali punti di equilibrio e punti dai quali, eventualmente, parte lo squilibrio. L'attore lavora molto sulla scomposizione del corpo a mo' di marionetta, un po' come faceva Totò. Insiste sui punti di articolazione ( collo, polsi, spalle, vita, ginocchia, caviglie, anche ) per poi sorprendere lo spettatore con un movimento che va in direzione opposta rispetto a quello che ci si aspettava.

*“Muovere il corpo e il tronco, con sapienza ed eleganza non affettata, dovrebbe essere il momento iniziale, preparatorio, del teatrante. L'apprendistato della tecnica motoria del respiro, fino all'agire in acrobazia, dovrebbe essere la chiave di volta del nostro mestiere prima ancora di imparare a impostare la voce”*<sup>155</sup>. Da questa affermazione di Fo si capisce il valore che egli dà al training fisico, alla coscienza del proprio corpo, alla possibilità di usare un supporto gestuale potente per presentare un personaggio, delineandone subito la condizione, la situazione, il sesso e l'età senza dire nulla.

Fo punta al gesto allusivo e sintetico, piuttosto che a quello descrittivo e realistico, e, in questa direzione, studia molto precisamente il mimo, le camminate e gli atteggiamenti dei vari tipi ( gesti convenzionali

---

<sup>155</sup> FO, *Manuale minimo dell'attore...*, p. 50.

compresi ), che accenna soltanto, ma in maniera così evidente da risultare subito chiari: *“Il giorno che ci si è appropriati di tutta la tecnica possibile del mimo, bisogna imparare dove, quando e come applicarla...e soprattutto imparare a farne anche a meno. Questa del buttar via è un'espressione teatrale che allude alla facoltà di usare suoni, parole e gesti con parsimonia: bisogna imparare a buttare via tutto il superfluo, il che significa economia, e, un'altra volta, sintesi e stile”*.<sup>156</sup> L'attore punta alla sintesi, all'essenzialità, per cui definisce con pochi precisi elementi – sempre misurati alla situazione da rappresentare - lo spazio e i vari personaggi che va a rappresentare. Egli *“elimina dall'azione tutto il superfluo perché appaia più chiaro ed essenziale l'elemento necessario”*.<sup>157</sup>

Fo stesso sottolinea il valore che per lui ha il gesto, quando, a proposito delle riviste con Parenti e Durano, afferma: *“Noi abbiamo fatto saltare questo e anche altro. Sulla scia di una scuola internazionale ( francesi, giapponesi ) abbiamo introdotto il gesto inteso non più come gestire, ma come gestuare, che sono due cose diverse. Gestire è fare dei gesti. Gestuare significa costruirli “in”. Ogni movimento, ogni passo è determinante. Significa che se entro in scena secondo una diagonale, il mio discorso va inteso in un certo senso; se entro frontalmente assume un altro significato”*.<sup>158</sup>

Altro problema fondamentale, insieme al corpo, è il rapporto con lo spazio, la creazione di uno spazio scenico: una parola o un gesto recitati su un palcoscenico hanno un peso e un valore in rapporto allo spazio in cui vengono proiettati. *“L'attore può, pur continuando a usare lo stesso*

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>157</sup> DE PASQUALE, Elena, *Il segreto del giullare: la dimensione testuale nel teatro di Fo*, Liguori, Napoli, 1999, p. 57.

<sup>158</sup> FO, Intervista a Enzo Magri sull' *“Europeo”*, ottobre 1973.

*tono di voce, capovolgerne il senso, l'effetto, col solo variare tempi e ritmi del proprio muoversi nello spazio scenico. Così come, su un medesimo comportamento gestuale, il variare del tono vocale riesce a determinare il capovolgimento dell'effetto".*<sup>159</sup>

L'attore, inoltre, non separa mai la parola dal gesto: le due componenti sono sempre legate, in un certo modo fuse, cosicché risultano organiche e limpide: *"In Dario Fo fabulatore non c'è alcuna scissione tra la persona fisica dell'attore e il testo da rappresentare. L'attore diviene il testo stesso in carne e ossa, così come il giullare medievale, che faceva prevalere il gesto sulla parola usando un suo modo espressivo con il quale veniva inteso internazionalmente e anche il comico dell'arte che, con i suoi lazzi, scherzava e buffonescamente divagava sulle eleganze letterarie. Allora, la parola non perde il suo valore di comunicazione, è un valore corporeo. Il valore della gestualità, del racconto attraverso il corpo, della situazione è più importante".*<sup>160</sup> Il gioco del gesto con la parola, condotto in chiave epica, costituisce una preziosa innovazione di Fo alla tradizione del monologo mimato, come poteva essere quello di Lecoq. Fo non va al fondo della mimica, evitando il rischio della tentazione lirica del gesto, ma sospende, fa riprendere il gesto dalla voce, lo scompone relativizzandolo e lasciando la parola libera e multiforme. Due elementi fondamentali per la recitazione di Fo sono il ritmo e i tempi teatrali, che sono determinati in contemporanea dall'attore e dal pubblico. La precisione con cui l'attore ne parla, dovrebbe farci intuire l'importanza che questi rivestono nella sua tecnica attorale: *"Il tempo scenico è un'idea molto generale, ma molto importante, perché costituisce il ritmo d'impianto della recitazione nella commedia o nel*

<sup>159</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 90.

<sup>160</sup> PIZZA, op. cit., pp. 117-118.

pezzo da rappresentare. Si tratta di un tempo di riferimento, come quando in musica si segna all'inizio di un brano un 3/4 o un 4/4 o via dicendo. Naturalmente il ritmo può essere variabile: si può dilatare, o affrettare, o persino volutamente scoordinare, cambiando ogni tanto l'andamento e i ritmi interni delle battute e dei dialoghi. Il tempo d'impianto è determinato, tra gli altri fattori, da uno in particolare: il pubblico. E' il pubblico che definisce il ritmo di una rappresentazione, ma bisogna saperlo ascoltare: ogni platea, ad esempio, ha una propria abitudine al ridere che ti rivela i tempi di ascolto o di comprensione sui quali poi devi modellare la recitazione".<sup>161</sup>

E' anche allo scopo di "saggiare" il suo pubblico che Fo fa uso dei prologhi: parlando direttamente con gli spettatori può capire se il pubblico è lento, o appassionato, a volte affettuoso, o distratto o ostile. In base al pubblico decide poi se vale la pena di buttare via delle battute, o se piuttosto insistere su quelle, se far scivolare una risata o fermarsi per raccogliarne altre, se sorprendere il pubblico in contro-tempo o meno.

"Poi c'è il tempo di respiro della battuta. Il respiro molte volte è dato dalla necessità di ascoltare la reazione del pubblico; per poterlo fare devi interrompere il flusso della recitazione con una pausa, il che ti permette di spiare la tensione della sala; è chiaro che il tuo comportamento deve cambiare se la risata c'è o non c'è. (...) Tenere l'ascolto significa: entrare in battuta al momento giusto, non entrare in contro-tempo quando non è necessario, non spegnere le risate, e soprattutto non schiacciare l'effetto delle invenzioni dell'antagonista. Ecco, questi sono i tempi e i ritmi nella recitazione".<sup>162</sup> Fo adatta poi i suoi ritmi agli spazi in cui recita: se lo spazio è grandissimo, o se

<sup>161</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 121.

<sup>162</sup> *Ibidem*, pp. 121-122.

l'acustica è pessima, accelerare la velocità della recitazione ( così come non proiettare bene la voce e i gesti ) significa non fare arrivare niente al pubblico; se invece lo spazio è raccolto e l'acustica buona, l'attore preferisce trattenere, diminuire l'ampiezza dei gesti e l'intensità della voce, così come può affrettare il ritmo.

A proposito, infine, dell'educazione della voce e della respirazione, Fo sostiene che *“ogni attore dovrebbe sperimentare con attenzione fino a ritrovarsi la tecnica più adatta e vantaggiosa”*.<sup>163</sup> Lui, che parte da una voce piuttosto impastata, si è esercitato nel proiettare la voce, scandire e articolare bene le parole, spingendo soprattutto sul diaframma, che consente di realizzare suoni più gravi ( così come quelli più acuti, a meno che si tratti di una voce in falsetto o di testa, come spesso usa Fo ), più intensi e profondi. Una cosa che cerca di evitare è quello che lui chiama *birignao*, cioè *“un recitare lagnoso, zeppo di saliscendi contratti e stucchevoli, classici di una buona mappata di attori e attrici del teatro fine”*.<sup>164</sup> Allo stesso modo elimina l'enfasi e il cantilenare, cercando di schiacciare il tono e renderlo uniforme, appiattirlo. In verità, quando poi recita, si sente che Fo cambia spesso tonalità, passando con facilità dai toni più gravi a quelli più acuti ( con voce di testa, di petto, in falsetto, respirazione diaframmatica o dissociata). Molto spesso poi modula la voce in modo che passa delicatamente dalla dizione di prosa al canto.

Un elemento di cui bisogna tener conto, riguardo all'impostazione vocale di Fo, è l'uso di microfoni, che amplificano la voce ma la rendono anche più metallica. Questo uso comincia nel periodo in cui l'attore esce dai circuiti ufficiali e comincia ad esibirsi in spazi anomali: palazzetti dello sport, fabbriche, case del popolo, etc. In questi luoghi ampi

<sup>163</sup> FO, *Manuale minimo dell'attore...*, p. 243.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 245.

l'acustica è pessima, perciò egli è costretto a ricorrere ai microfoni. Poi quest'uso diventa un'abitudine, per cui l'immagine più ricorrente di Fo fabulatore è quella di un uomo vestito di scuro che indossa un microfono sul petto.

#### 2.2.5.4. LA PAROLA IN SCENA

Dario Fo mira alla costruzione di un linguaggio teatrale, diverso da quello letterario, che riesca ad essere vivo e pienamente comunicativo. E' proprio nel senso di riscoperta di una parola incisiva che vanno interpretati la rivalutazione del dialetto e l'uso del *grammelot*. Fo definisce così quest'ultimo vocabolo: *"E' un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano "gramlotto". E' una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono ugualmente a evocare il senso del discorso. "Grammelot" significa appunto gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto. In questa chiave è possibile improvvisare – meglio, articolare – grammelot di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse"*.<sup>165</sup>

L'attore sostiene<sup>166</sup> che questo tipo di linguaggio sia usato anche dai bambini: racconta di aver assistito a un dialogo tra un bambino napoletano e uno inglese. I due non esitavano un attimo, poiché ricorrevano a una lingua inventata, in cui si venivano incontro l'un l'altro nelle sonorità, nei ritmi e nelle intonazioni delle reciproche lingue e si accompagnavano con gesti esplicativi. Se l'esperienza ci dice che

<sup>165</sup> *Ibidem*, p.81.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

questo espediente comunicativo è effettivamente spontaneo e naturale - e non solo tra i bambini, ma più in generale tra gli stranieri che conoscano solo qualche parola di un'altra lingua - non è altrettanto chiaro da dove Fo tragga l'uso teatrale del *grammelot*. Egli instaura un collegamento con i comici dell'arte, che avevano inventato l'uso dello sproloquio onomatopeico unito alla pantomima, per favorire la comprensione delle loro parole nelle varie zone d'Italia e poi d'Europa. Poi Fo riferisce <sup>167</sup> un aneddoto secondo cui Molière avrebbe deciso di far interpretare all'attore che recitava il ruolo di Scapino - un esperto di *grammelot*, capace di recitare monologhi lunghissimi senza pronunciare più di una decina di parole reali, sostituite da suoni onomatopeici - la parte del maestro che insegna al giovane signore come si debba comportare in società: Molière sarebbe ricorso a questo stratagemma per sfuggire alla censura. Da questo episodio Fo trae un bellissimo brano in *grammelot* francese, che fa parte di *Mistero buffo: Lezione di Scapino*.

Non è facile stabilire se Fo si ricolleggi effettivamente alla commedia dell'arte e a Molière per l'uso di questa lingua inventata, anche perché il gusto della contaminazione e del falso storico di Dario Fo sono ormai noti. Ma non si può neanche escludere che quella sia l'effettiva derivazione, magari mediata dal varietà, da Lecoq, dai clown, o forse, più semplicemente, è possibile che Fo abbia mantenuto una tendenza naturale allo sproloquio, che tutti abbiamo fin da bambini, e l'abbia poi caricato di una valenza teatrale, ricollegandosi in seguito alla tradizione dei giullari e della commedia "all'improvviso".

Ciò che ora ci interessa approfondire è la tecnica che Fo segue nella composizione di un brano che utilizzi il *grammelot*. E' lui stesso a spiegarci il suo metodo: "*Per eseguire un racconto in grammelot*

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, pp. 90-98.

*bisogna possedere una specie di bagaglio degli stereotipi sonori e tonali più evidenti di una lingua e aver chiari il ritmo e le cadenze proprie dell'idioma a cui si vuole alludere. Prendiamo una koinè pseudo-siciliano-calabrese, e su questa sequenza di sonorità costruiamo un grammelot. Quali punti fissi o cardini dobbiamo tenere presenti per la realizzazione? Prima di tutto informare il pubblico del tema che si vuole svolgere. A ciò bisogna aggiungere elementi chiave che caratterizzino, attraverso gesti e suoni, i caratteri specifici dei personaggi. E' ovvio che io non posso esporre i dialoghi al completo, ma solo accennarli, farli indovinare. Quanto più c'è semplicità e chiarezza nei gesti che accompagnano il grammelot, tanto più è possibile la comprensione del discorso. Ricapitolando: suoni onomatopeici, gestualità pulita ed evidente, timbri, ritmi, coordinazione e, soprattutto, una grande sintesi".<sup>168</sup> Ancora una volta ritorna la parola chiave del teatro di Fo: la sintesi, nel gesto, nella mimica, nella parola. Questo è il suo grande punto di arrivo, capace di rendere tutto un mondo fantastico tramite la semplice allusione, il rimando. Nei pezzi in *grammelot* il gesto e la mimica diventano gli elementi fondamentali della *performance*, mentre il linguaggio si riduce a puro suono, figura fonica, ma non per questo risulta meno efficace a livello della comunicazione.*

L'impegno alla rivalutazione dell'universalità del teatro popolare e del suo linguaggio induce Fo alla riscoperta del dialetto quale lingua scenica: si tratta di un linguaggio semplice, immediato, capace di distruggere la quarta parete e di introdurre lo spettatore nell'azione. La ricerca sul linguaggio popolare si oppone, nelle intenzioni di Fo, allo stile retorico e pomposo del teatro italiano ufficiale, come possibile alternativa che proponga una lingua originale in tutte le sue potenzialità

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 83.

espressive. In questa direzione, come afferma Pizza, *“egli risale il più possibile indietro nel tempo allo scopo di realizzare un “passaporto dialettale”, accessibile a qualsiasi pubblico, ricco di una varietà di suoni sorretti da un adeguato gioco gestuale. In questa sua ricerca, arrivando fino al Medioevo, Fo si interessa ai drammi liturgici dialettali nella forma del dramma misto, arricchita di frasi e modi popolari che via via portarono la rappresentazione dal tempio, al portico, al sagrato, fino alla piazza. Negli ultimi secoli del medioevo erano “dialettali” le laudi umbre, i drammi sacri di diverse regioni, come anche, a cavallo tra il ‘400 e il ‘500, le commedie del Ruzzante scritte in antico padovano misto ad altri dialetti”*.<sup>169</sup>

Fo si collega proprio alla grande tradizione del Ruzzante per l’invenzione di una lingua scenica vitale, nutrita dalla contaminazione di diversi dialetti, con una predominanza della struttura sintattica del lombardo ( suo dialetto originario ), e da una forza comunicativa propria del linguaggio familiare e di livello basso. Per Fo la conoscenza ( o la riappropriazione ) del proprio dialetto è di fondamentale importanza nella formazione di un attore: *“Le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c’è niente di costruito. Io uso spesso questo metodo: quando monto uno spettacolo e mi imbatto in attori che stonano e cantano con suoni artificiali, li invito a dire il testo che devono recitare prima con parole proprie, e poi tradotto nel loro dialetto d’origine. Li alleno a pensare la composizione delle frasi, i ritmi, nella forma del loro linguaggio nativo”*.<sup>170</sup>

L’attenzione che Fo dimostra nei confronti del dialetto, non ha però solo motivazioni espressive e puramente artistiche: come è già stato detto,

<sup>169</sup> PIZZA, op. cit., pp.99-100.

<sup>170</sup> FO, *Manuale minimo dell’attore...*, p. 249.

egli vuole opporsi con quest'uso alla retorica del teatro alto, a un linguaggio ormai standardizzato, privato dei suoi valori comunicativi originari. A questo proposito si può citare un'interessante osservazione di Gianfranco Folena sul teatro dialettale:

*“Nel teatro, in una parte notevole di esso, si esprime per un verso una protesta o semplicemente un'evasione nei confronti della lingua scritta e aulica, delle sue norme sociali e dei suoi divieti; per altro verso, il dialetto nativo si pone in molte situazioni sociali e locali come espressione di libertà e di natura, di sicurezza e di autenticità, di intesa e coesione sociale, al polo opposto dell'espressione ricercata e artificiale e insicura della lingua egemone”.*<sup>171</sup>

Il dialetto rende immediatamente più familiare – e in un certo senso bonario – il discorso che sembra cadere a pennello sull'attore, che riesce a modellarlo su di sé e a raccontarlo con parole, gesti e situazioni che nascono immediate e hanno il sapore dell'ambiente protettivo dei propri luoghi d'origine. Il suo linguaggio mantiene quasi sempre tempi e toni giusti, ma soprattutto è dotato di sintesi e possiede la qualità di ridare vitalità alla comunicazione, fornendo immagini fresche e risvegliando metafore sopite: *“La critica non coglieva il nesso tra il piano del parlato, fermo al luogo comune, alla tautologia, al quotidiano – povero, e la struttura citatoria degli stereotipi, delle gags di situazione, perché anche il settore verbale si apre spesso alla parodia metalinguistica, alla reviviscenza delle metafore spente, alla rimessa a fuoco semantico di costrutti logori di cui si riscopre il valore straniante”.*<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> FOLENA, Gianfranco, *Il linguaggio del caos. Studio sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 125.

<sup>172</sup> PUPPA, op. cit., p. 35.

### 2.2.5.5. FO MODERNO GIULLARE

Fo si ricollega sempre volentieri alla tradizione medioevale e, in particolare, alla figura del giullare, di cui si sente il moderno erede.

*“La storia dei giullari e degli attori in genere è, per tutto il Medioevo e oltre, la storia della loro condanna. (...) Le condanne si basavano su tre constatazioni principali: il giullare è “gyrovagus”, “turpis” e “vanus”. (...) Si racconta che nelle grandi feste signorili i giullari convergessero addirittura a centinaia, ciascuno per esibire il proprio particolare talento. Così li descrive un romanzo del XIII secolo: “l’uno recita versi, l’altro lo accompagna con la musica; uno fa ballare le marionette, un altro si esibisce con i coltelli; uno cammina a carponi, un altro fa capriole; uno danza tenendo in mano una coppa, un altro spicca salti. Tutti sono abilissimi... Uno narra la storia di Priamo, l’altra quella di Piramo”.*<sup>173</sup>

Possiamo notare che esistono molti punti di coincidenza, o almeno di somiglianza, tra la descrizione che Molinari dà dei giullari e Dario Fo: innanzitutto la condanna da parte del potere costituito<sup>174</sup> in quanto personaggi scomodi, emarginati ( per scelta o meno ) dal teatro ufficiale. In secondo luogo Fo possiede numerose capacità e tecniche che sono state attribuite al repertorio dei giullari: la fabulazione, il teatro delle marionette, la musica, l’allenamento fisico di stampo acrobatico. Non a torto, dunque, Fo si è autoproclamato giullare dei nostri giorni:

*“Bionda – Ma guarda che rimbambito! Non solo sa che lo sfottono, ma li aiuta anche. Ma che gusto ci provi?”*

<sup>173</sup> MOLINARI, op. cit., pp. 56-57.

<sup>174</sup> Vedi le numerose censure, denunce e attacchi che Fo ha subito, su tutti i fronti, nel corso della sua carriera.

*Lungo – Nessun gusto. Quello di farmi sfottere è un po' come il mio mestiere.*

*Bionda – Il mestiere di farsi sfottere?*

*Lungo – Sì, hai in mente i giullari?*

*Bionda – E...certo che ce li ho in mente. I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici...E' giusto?*

*Lungo – Giustissimo. E anche per me è la stessa cosa... Con la differenza che non essendoci più i monarchici, faccio ridere gli amici del caffè. Sono il Rigoletto dei poveri insomma...Ma l'importante è che mi guadagno anch'io il mio stipendio".<sup>175</sup>*

Questa è la prima occasione in cui l'attore s'identifica con i giullari, ma, da questo momento ( 1959-60 ), i riferimenti alla loro tradizione sarà costante fino ad oggi. Ciò che più lo interessa in questa cultura di matrice popolare è la dimensione grottesca, dove la materialità corporea riacquista tutto il suo valore, dove i bisogni fondamentali dell'uomo, come la fame, sono fatti oggetto di un gioco di iperboli, nella dimensione surreale delle fabulazioni.

Fo recupera l'espressività dei giullari; come loro recita da solo, direttamente a contatto con il pubblico, che guarda negli occhi, a luci accese in sala. Egli ricerca, attraverso il giullare, le radici di una cultura popolare che tende a rovesciare i contenuti della cultura alta. Il teatro è anche gestualità, suono, ritmo, rapporto attore-spettatore, oltre alla parola scritta. C'è dunque una valenza ideologica e politica in questa scelta:

---

<sup>175</sup> FO, *Gli arcangeli non giocano a flipper...*, p. 26.

*“Penso che tutto il grande teatro, quello che è arrivato sino a noi, avesse sempre dentro un discorso sociale e politico, che tendeva a sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà...o l'indignazione. Insomma, prendeva posizione, ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti della società”.*<sup>176</sup>

Fo afferma di essersi ispirato al teatro dei giullari anche per il modo di recitare, per il genere di comicità: *“E' partendo dai loro moduli, da questa grossa macchina teatrale che ho trovato la dimensione del grottesco. Il grottesco come atteggiamento abnorme, che smonta i meccanismi di una realtà fasulla”.*<sup>177</sup>

Fo sembra conquistato dal carisma del giullare, dalla sua lingua pungente, dal suo essere espressione della masse, dal suo linguaggio scurrile pieno di allusioni pesanti, dal suo gesto eversivo, dal suo riso dissacratore. Per questo decide di giustificare la sua attività di narratore *sui generis* collegandosi a questa tradizione: ma è una giustificazione culturale a posteriori, nel senso che Fo acquisisce prima una sua tecnica attorale, con tutti i riferimenti che abbiamo visto, e poi le attribuisce una filiazione dal teatro dei giullari che, anche se è pertinente, non è reale. Per capire meglio in che senso l'attore si presenta come moderno erede dei giullari, è opportuno riportare una sua affermazione:

*“Il giullare era qualcuno che nel medioevo era parte del popolo, come dice Muratori: il giullare nasceva dal popolo e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo mediata dal grottesco, dalla ragione perché il popolo prendesse coscienza della propria condizione. Fin dal 1000 il giullare andava in giro per le piazze a recitare le sue clownerie, che erano delle vere e proprie tirate grottesche contro i*

<sup>176</sup> ALLEGRI, op. cit., p. 148.

<sup>177</sup> FO, *Fabulazzo...*, p. 35.

*potenti. Per il popolo il teatro è sempre stato il mezzo principale di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato dal popolo".* <sup>178</sup>

### 2.2.6. LA RECITAZIONE DI FO ALLA LUCE DELLE TECNICHE DEL COMICO

Dopo aver ripercorso le tappe fondamentali della formazione di Fo, tenendo in particolare considerazione le influenze che subisce a livello artistico – e di cui si avvale nella definizione della sua poetica teatrale -, dopo aver rilevato il suo specifico metodo attorale - con cui riesce ad innovare, dall'interno, la tradizione in cui si inserisce - è ora nostro proposito ripercorrere i moduli della sua recitazione, alla luce delle tecniche del comico, che abbiamo individuato nel primo capitolo.

Come abbiamo affermato precedentemente, la tecnica del contrasto è tra le più feconde in effetti comici e tra le più comunemente sfruttate; possiamo notare che Fo, nei suoi spettacoli, ne fa un uso costante, che tende a sfruttare tutta la gamma di possibilità offerte da questo metodo: in particolare l'attore gioca sulla scoperta di ciò che è evidente e già universalmente noto, sul contrasto tra concreto e astratto, proprio e figurato, nobile e triviale, grande e piccolo, intenzione e realizzazione, assurdo e logico.

Vediamo alcuni esempi di comico di contrasto, tratti dalle riprese in video dei suoi spettacoli, che sono indicate nel dettaglio nella videografia.

---

<sup>178</sup> FO, Dario, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino, 1977, p.5.

- Nel monologo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Fo sfrutta ripetutamente la tecnica di spiegare, come cosa nuova e meravigliosa, ciò che è conosciuto da tutti. Il gioco gli riesce facile perché il protagonista è un esploratore di terre “nuove”, l’America appunto, nuove per l’epoca in cui è ambientato lo spettacolo ( il ‘500), ma certo ormai ben conosciute dagli spettatori del ‘900. Così Johan presenta oggetti e animali straordinari: l’amaca – di cui spiega anche, in dettaglio, l’uso che se ne fa, e soprattutto la tecnica per salirci -; i tacchini, che definisce “galloni che si vantano come pavoni” ; le iguane, cioè “draghi nani” ; il giaguaro, ossia “un leon senza capeli”.
- Nella commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, troviamo un esempio di contrasto tra proprio e figurato: “*I miei compagni sono rimasti sullo stomaco ai selvaggi, nel senso che se li sono mangiati*”. Gli spettatori si aspettano che l’espressione sia figurata, che significhi semplicemente che non andavano d’accordo; invece l’attore sorprende il pubblico chiarendo che l’espressione va intesa in senso letterale.
- Troviamo un bellissimo esempio di contrasto tra grande e piccolo, di “fuori misura”- nella declinazione specifica di attenzione esagerata al particolare - nel monologo *La fame dello Zanni*, in cui il protagonista, vittima di una fame ancestrale, si sofferma in modo morboso su una povera mosca, che sminuzza accuratamente, staccandogli una alla volta le zampette e le ali, cui aggiunge anche il sale per insaporirle: se le divora come fosse un pasto luculliano e conclude con un bel “*Che magnada!*”, commento di sicuro effetto comico, per l’evidente sproporzione tra il suo appagamento esibito e la miseria del suo “pranzo”. Notiamo che questo della mosca è un

lazzo, cioè una trovata veloce che gioca sul paradosso, sul non-senso: si tratta di comico gestuale (gag ). E' infatti raro che una tecnica del comico si presenti come "pura": è più spesso accompagnata da altre tecniche, che contribuiscono ad aumentarne l'effetto.

- Il monologo *Resurrezione di Lazzaro* è tutto costruito sul contrasto tra nobiltà dell'evento, cui si collegano gli atteggiamenti di devozione e di preghiera dei fedeli, e trivialità di chi assiste al miracolo come a uno spettacolo, per cui si permette di fare battute ironiche e blasfeme, coglie l'occasione per vendere dolciumi o affittare sedie o, addirittura, fare scommesse.

Veniamo ora alle possibili declinazioni del comico come contrasto, partendo dal comico di parola – in cui includiamo anche la sua forma rudimentale, il *calembour*.

Fo gioca spesso e volentieri sulle parole, che tende a correlare, stabilendo un'effettiva corrispondenza e somiglianza tra gli oggetti cui le parole alludono. In particolare, l'attore ricorre a metafore e metonimie.

Vediamo qualche esempio di questa tecnica.

- Nel monologo *La nascita del giullare*, in riferimento a un notaio che si presenta al contadino protagonista per contestargli il possesso della terra: "L'ha srutulà un rutulun de papiè".
- Nel monologo *Johan Padan*: "A l'è lunateca, la luna!".
- "L'era una tera tuta florita. L'era la Florida apunto!". ( *Johan Padan* ).

Bisogna però notare che Fo, più che usare la tecnica del gioco di parole, gioca sulla lingua in sé, come strumento di comunicazione propriamente scenico. Abbiamo già parlato dell'uso dell'onomatopea, del dialetto e del

*grammelot* nel teatro di Fo, per cui rimandiamo a quella trattazione. Ci limitiamo, in questa sede, a riportare degli esempi.

- Nella *Storia della tigre*, l'attore ha la possibilità di sfruttare al meglio la tecnica dell'onomatopea per riprodurre i ruggiti della tigre e del tigrotto, di cui il secondo ha un suono più acuto. In particolare l'effetto comico è dato dal fatto che Fo spiega, "traduce" i versi degli animali in linguaggio umano, per cui dice: "*Che significa: bono!... Come dire: ghe n'è pù?... Cioè: schifus, te magni la roba brusata!*". L'attore applica questo stesso procedimento anche al suo ultimo monologo, *Lu santo jullare Francesco*, per il personaggio del lupo.
- Nel *Grammelot dello Zanni* Fo si esibisce in un'esilarante scena di suoni onomatopeici, in particolare nel momento in cui, nel sogno, si prepara un pranzo pantagruelico: riproduce il suono del fuoco, dell'acqua, del *paston* che bolle con il coperchio, dell'olio versato, e poi i peperoni, i pomodori, le uova, il salame – tutti con suoni differenti – addirittura una gallina, strangolata per l'occasione.

Tra le tecniche più sfruttate da Fo, c'è quella del comico di idea e di ragionamento, che presentiamo qui insieme perché spesso, nella pratica, si confondono. L'attore-autore ama molto conciliare idee inconciliabili, secondo la logica del paradosso che da sempre è alla base dei suoi testi: l'assurdità e la realtà sono perennemente in contrasto nel suo teatro, particolarmente nella declinazione in cui l'assurdo è presentato come naturale, come nella *Storia della tigre*: "*No, normale. Tetar la tigre? Normale!*".

L'ironia, come abbiamo visto, è una figura retorica che appartiene al comico di idea. Fingere di affermare una cosa per meglio lasciar

intendere il suo pensiero è tipico di Fo. Osserviamo un esempio che proviene dal prologo al *Grammelot di Scapino*:

*“Questo dei banchieri che si occupano di politica e dei politici che si occupano di economia è un fenomeno del tutto legato alla Francia del XVII secolo. Noi uomini del XX secolo non lo possiamo capire. Infatti, è risaputo che oggi le manovre bancarie e la politica sono due momenti completamente separati, incomunicanti”.*

Vediamo ora alcuni esempi di comico di idea e di ragionamento:

- *“La lingua di Shangai è una lingua parlata da una minoranza di ottantacinque milioni di persone”.* ( *Storia della tigre* ). E' evidente che milioni di persone non possono essere considerate esattamente una minoranza, anche in un Paese densamente popolato come la Cina.
- *“Che brava persona, chi l'è? – Giuda. – Brava persona!”.* ( *Resurrezione di Lazzaro* ). Qui il contrasto è solo alluso, è sottinteso, perché è nozione comune che Giuda è un traditore, non c'è dunque bisogno di specificarlo.
- *“C'era un maoista tremendo, di nome Tze-Tung, che diceva...”:* ( *Bonifacio VIII* ). Questo è un chiaro esempio di comico di idea, l'equivoco dei termini è chiaro nel momento in cui slittiamo dal primo senso della parola all'idea che è sottintesa: Mao Tze-Tung è, evidentemente, un maoista.

Passiamo al comico di situazione, che abbiamo già indicato come la tecnica che sta sempre alla base della struttura stessa degli spettacoli di Fo. Nell'azione fondamentale che si sviluppa nei suoi testi – secondo il principio dell'unità d'azione - c'è sempre alla base una sproporzione, un contrasto: tra lo scopo e il risultato di un atto, tra la sua logica e l'assurdità del risultato, tra le precauzioni che si prendono e il pericolo in

cui si incorre comunque, tra l'assurdità di un mezzo e la realizzazione inaspettata dello scopo prefisso.

Vediamo alcuni esempi.

- Nel *Johan Padan* c'è una scena in cui il protagonista si trova in una tribù della Florida. Sembra che tutto vada al meglio, che si sia riusciti a stabilire un proficuo contatto tra culture diverse. Le ragazze della tribù lo chiamano, lo conducono in una tenda, dove lo addobbano con treccine cosparse di coralli nei capelli e nella lunga barba e con orecchini preziosi; gli dipingono le varie parti del corpo con colori diversi; lo cospargono di unguenti e profumi: "*Insomma, una bagascia!*". Lui crede che si tratti di un modo di giocare indigeno, ma la verità è che lo vogliono mangiare e si sono già spartiti i pezzi che prediligono. E oltre tutto gli spiegano che lo mangiano perché è il più simpatico, mentre lui cercava di essere simpatico per ingraziarseli.
- Nel *Grammelot dello Zanni*, il protagonista che vive nella carestia, nell'indigenza, è talmente affamato che si mangia le orecchie, gli occhi, le dita, i piedi. Insomma, la fame che esprime l'impulso alla vita lo conduce a un teorico suicidio, di cui naturalmente non soffre le conseguenze, essendo ludico l'intento alla base.

Il comico di carattere non è fondamentale nel teatro di Fo, a meno che non si voglia intendere la sua maschera di attore – nello stile dello Zanni – quale carattere fondamentale, presente in tutti i suoi spettacoli. Ma abbiamo già detto che per noi questa sarebbe una forzatura. Fo è un attore che antepone la coralità all'individualità, per cui preferisce accennare ai personaggi che interpreta, piuttosto che immedesimarsi in essi.

Però si può rilevare la presenza di alcuni caratteri nei suoi testi, in particolare nei monologhi. Fo mette in scena l'errore umano in alcuni personaggi stereotipati. Vediamoli.

- Nel *Grammelot di Scapino*, come nel *Bonifacio VIII*, Fo stigmatizza il comportamento ipocrita dei protagonisti dei rispettivi monologhi, in cui vediamo, come costante dei caratteri, una doppiezza di fondo, che li fa agire continuamente secondo un contrasto di azioni, gesti, parole, a seconda delle persone cui si rivolgono.
- Nel *Grammelot del tecnocrate americano*, come in quello dello *avvocato inglese*, vediamo una tipica declinazione del comico di carattere, cioè quella che riguarda le categorie di mestieri, funzioni e professioni, in cui si può notare un indurimento professionale, l'uso a sproposito di un linguaggio tecnico – che in questi casi è alluso da una gestualità tipica, fossilizzata. Il personaggio dell'avvocato è spesso ripreso negli spettacoli di Fo quale simbolo di corruzione, di ipocrisia, di arroganza.

Per quanto riguarda somiglianze, imitazioni, caricature e parodie, ricordiamo, ancora una volta, lo spettacolo *Il Fanfani rapito*, in cui Fo costruisce una maschera, con un corpo "ridotto", sull'uomo Fanfani.

Ricordiamo le numerose parodie di politici italiani, in particolare di Malfatti e di Andreotti. L'attore li imita semplicemente accennando alcune caratteristiche: ad esempio, il modo in cui Malfatti si tiene stretto, anzi attaccato, un simbolico portafoglio, il modo in cui Andreotti atteggia la bocca, con le labbra strette – tramite cui Fo allude a una sua speciale tecnica, consistente nel tenere sempre la bocca chiusa, altrimenti detta omertà – o il modo in cui inclina il collo in avanti.

Si tratta di tecniche che usa soprattutto nei prologhi ai suoi spettacoli, in cui più esplicitamente stabilisce un contatto con il pubblico, che cerca di conquistare con battute e allusioni continue a personaggi politici criticati dai più.

Il comico di gesti è tipico del teatro di Fo, in particolare nelle commedie che rispettano un andamento farsesco, in cui i lazzi si susseguono a ritmo sorprendente: è tutta una serie di trovate veloci, che giocano sul paradosso, sul ribaltamento, sulle cadute rovinose e i gesti che si rivoltano contro chi li ha fatti.

E' frequente che Fo crei, nello spettatore, l'attesa di un gesto, di un'azione, e lo sorprenda poi con un altro. Vediamo degli esempi.

- Nella *Risurrezione di Lazzaro* ci sono diverse gag sui personaggi che assistono all'evento e, affacciati sulle tombe, rischiano continuamente di caderci dentro: "*Boja, non spignere! La tumba l'è averta... Burlo dentro, poe ariva el santo, dis: Vivo! Vivo!... E mi era già vivo!*".
- Nella *Storia de la tigre*, il protagonista, ferito alla gamba, cerca riparo in una grotta, ma si trova una sorpresa non troppo gradita: ci sono delle tigri!

Oltre alle gag vere e proprie, bisogna tener conto del fatto che l'abile e studiata gestualità di Fo ha un grande effetto comico: si pensi alle sue diverse risate, alla disarticolazione da marionetta, alle camminate impostate, alla gestualità amplificata o ridotta a dismisura. Ci sono innumerevoli esempi di questa sua tecnica gestuale. Vediamone qualcuno.

- Nel *Johan Padan* Fo mima un cavallo, osservato da chi non ne aveva mai visto uno, cioè dalla prospettiva degli aborigeni: accenna prima

al passo, poi al trotto, si lancia infine in un galoppo che sembra una danza, dove le gambe rimangono ritmicamente sospese nell'aria.

- Nello stesso monologo, l'attore riproduce il linguaggio di fumo con cui i selvaggi si lanciano i messaggi tra loro: con le mani delinea, nel vuoto, la forma del fuoco e del fumo che si leva, poi traduce i messaggi in parole, con tanto di punteggiatura.
- Nel *Bonifacio VIII* Fo delinea chiaramente, tramite semplici ma precisi gesti, tutto ciò che il Papa indossa: i guanti, gli anelli, il bastone col torciglione, il mantello con lo strascico.

Naturalmente la gestualità è legata a quello che, nel primo capitolo, abbiamo definito "effetti di teatro". Non si può trascurare la potenza e l'efficacia di comunicazione che derivano dal carisma e dall'uso del corpo e della voce dell'attore Fo in scena.

- Il *Bonifacio VIII* privato del gesto con cui l'attore allude alla "lenguada", cioè alla pratica di inchiodare la lingua a un portone come punizione a un delitto, risulterebbe mutilato.
- Nella *Storia della tigre* la riproduzione dei ruggiti di tigre e tigrotto è di grande effetto comico, soprattutto nel momento in cui soldato e tigre si incontrano per la prima volta. Lo stesso accade nell'incontro tra S. Francesco e il lupo in *Lu santo jullare Francesco*.

Lo stesso discorso si può ripetere per ogni performance di Fo, ma vedremo più in dettaglio, nei prossimi due capitoli, l'efficacia della sua gestualità.

Rimane da analizzare una sola tecnica del comico di cui l'attore si serve spesso e volentieri: la ripetizione. Questa ha un effetto straniante, che ben si addice ai racconti fantastici e paradossali di Fo, alla sua tecnica di straniamento, dove la verosimiglianza ha ben poca importanza.

Abbiamo già detto che l'attore interpreta questa tecnica in un modo assolutamente originale in teatro, che un po' si ispira al montaggio sincopato del cinema: la ripetizione a ritmo accelerato.

- Un bellissimo esempio di questa tecnica è offerto dalla *Storia della tigre*, in cui il soldato narra a velocità raddoppiata tutte le sue avventure agli abitanti del villaggio in cui si è rifugiato. La trovata ha effetti comici irresistibili.
- Nel *Bonifacio VIII* c'è la ripetizione costante, a ritmo normale, del gesto della *lenguada*, con cui il Papa minaccia il chierico stonato. Le prime volte il gesto è riprodotto in tutto il suo sviluppo, mentre successivamente è solo accennato, ma suscita il riso con la stessa intensità. E' dunque vero che alludere, a volte, è più potente di riprodurre fedelmente e realisticamente un'azione.

**CAPITOLO TERZO**

---

**COMICITA' E TECNICA ATTORALE IN "MISTERO BUFFO"**



LA COMUNE  
presenta:

# MISTERO BUFFO

di  
DARIO  
FO

## PREMESSA

Sotto il nome *Mistero buffo* Fo raccoglie una serie di monologhi, che elabora e riprende nel corso degli anni, a partire dal 1969. Questa serie può essere divisa in due grandi gruppi, in base al tema che trattano:

- *Mistero buffo vero e proprio, che comprende: Rosa fresca aulentissima; Lauda dei battuti; Strage degli innocenti; Moralità del cieco e dello storpio; Le nozze di Cana; Nascita del giullare; La nascita del villano; Resurrezione di Lazzaro; Bonifacio VIII; Grammelot di Scapino dalla commedia "L'ipocrita" di Molière; Grammelot dell'avvocato inglese "Difesa dello stupratore"; Grammelot del tecnocrate americano; Grammelot della fame dello Zanni ( poi La fame dello Zanni ).*
- *Testi della passione: Il matto e la morte; Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio; Gioco del matto sotto la croce; Passione, Maria alla croce ( interpretato da Franca Rame ).*

Originariamente questi monologhi erano stati pensati come dialoghi, ma Fo rimase insoddisfatto dalla loro rappresentazione, per cui decise di sperimentare una nuova strada, quella del monologo appunto, in una nuova formula teatrale di successo: la parabola.

Durante la fase di elaborazione di questi brani, Fo si dedica a un lungo studio di numerosi testi medioevali che contamina e rielabora liberamente, con poche preoccupazioni filologiche – come è giusto che sia, dal momento che Fo è un uomo di teatro, non uno storico della letteratura, né uno studioso, né un critico, né un filologo: rivisita la tradizione del teatro popolare, dai misteri alle moralità, dai miracoli alle passioni dei Vangeli ( anche apocrifi ), dalla tradizione dei giullari a

quella della commedia dell'arte, seguendo un percorso di strutturazione del testo spettacolo che ricorda quello del varietà, tramite improvvisazione.

Nel passaggio dal dialogo al monologo-spiegazione, *“Fo decide di tentare un esperimento: di trattare questo materiale che viene da lontano, dai secoli passati, da una diversa cultura, come se fosse un'opera in lingua straniera, da spiegare e illustrare da un attore unico proprio mentre la sta recitando”*.<sup>179</sup> A questo scopo si serve, in un primo tempo, di illustrazioni di codici e incisioni antiche, che proietta come diapositive. Successivamente però si rende conto che l'uso di queste immagini risulta piuttosto didascalico e decide di eliminarle. In questo modo perviene a una formula originale di monologo puro, che lo ha reso giustamente noto in tutto il mondo.

Fo narratore fa continuamente uso di due registri fondamentali:

- Il registro del fabulatore-personaggio;
- Il registro del commentatore.

Nel primo egli narra la situazione, lo sviluppo della storia nelle sue articolazioni, entrando ed uscendo continuamente dai vari personaggi che interpreta. Ripetiamo ancora che non si tratta di immedesimazione con i personaggi: l'attore offre allo spettatore una serie di personaggi, glieli presenta anche solo accennandoli per un momento. Con questa tecnica si può permettere di portare in scena un'intera folla.

Nel secondo registro Fo si preoccupa di spiegare al pubblico il processo che lo ha portato a costruire il monologo: parte dalle fonti storiche, letterarie, dalla situazione, per poi giungere al riassunto della storia che va a rappresentare, alla spiegazione della lingua che utilizza

---

<sup>179</sup> VALENTINI, op. cit., p. 119.

(chiarendone i motivi ), in modo da introdurre lo spettatore gradualmente nel contesto che egli ricrea attraverso la sua recitazione. A questo scopo si serve del prologo, che *“lascia spazio alla parola, che sinteticamente riassume ogni brano, accompagnata da piccoli accenni a gesti e suoni che, nel momento della rappresentazione, sostituiranno la parola vera e propria”*.<sup>180</sup>

Non solo nel prologo, ma anche nel corso della narrazione vera e propria, Fo si rivolge direttamente al pubblico con i suoi commenti e le sue allusioni a personaggi politici o fatti di cronaca, di modo che i due registri si accompagnano e intersecano continuamente.

In linea generale, si può dire che nel primo registro prevale l'uso della gestualità, come al solito sintetica e precisa, a volte ampia, a volte raccolta, di questo straordinario mimo che è Dario Fo. Nel secondo registro, invece, prevale l'uso della parola: è una parola pregena, densa di significati, una parola viva e comunicativa. Specifichiamo qui che nel registro del commentatore Fo non usa il dialetto ma l'italiano, anche se infarcito di espressioni popolari e ridotto a linguaggio quotidiano, semplice, diretto – come è ovvio che sia, visti i presupposti della sua poetica: l'attore non ama certo la declamazione di versi aulici, se non a livello di parodia, né prende la letteratura “alta” come modello cui improntare il suo linguaggio teatrale.

Bisogna notare l'essenzialità di gesto e parola, che sottolineano soltanto i punti essenziali del brano, scivolando su tutto quello che, nell'economia del monologo, risulta superfluo.

Già si è detto dell'importanza del pubblico nella *performance* di Fo: è il confronto con il pubblico a guidare la composizione dello spettacolo, fin

---

<sup>180</sup> PIZZA, op. cit., p. 173.

dal suo inizio, quello che Pizza definisce *antiprologo*<sup>181</sup>, cioè il momento dell'ingresso dell'attore in scena, che – a luci accese in sala – cerca subito il contatto con gli spettatori, li guarda e gli si rivolge direttamente invitandoli ad accomodarsi. Ecco un esempio di *antiprologo*:

*“Sui lati trovate ancora posto, se vi mettete sui lati, lassù e lassù c'è ancora posto. Sulle gradinate, diceva Franca, che se ne intende, siete molto larghi, voglio dire che avete lasciato degli spazi laterali ai glutei, sarebbe bene che vi avvicinate l'un l'altro, alcune volte nascono relazioni simpaticissime (...).”*<sup>182</sup>

Fo approfitta di questi momenti per rompere il ghiaccio, mettere il pubblico a proprio agio e coinvolgerlo, creare un gioco d'intesa, controllare il volume del microfono, l'impatto della sua voce nello spazio, la disposizione e la distribuzione del pubblico.

Va ora aperta una parentesi sulla lingua scenica che Fo utilizza per i suoi monologhi. Del *grammelot* già si è detto e ne ripareremo nell'analisi dei brani in cui ne fa uso. Per quanto riguarda l'uso di un impasto inventato di dialetti, può essere utile riprendere in questa sede un'osservazione di Puppa: *“La lingua usata per questo montaggio è una re-invenzione, un idioletto di Fo, una koinè dialettale mutuata dalle parlate medievali del nord d'Italia, specialmente il lombardo veneto, ricca di allitterazioni, di perifrasi sinonimiche, di amplificatio lessicali, piena di asprezze fonematiche, di urlì sanguinolenti, di una mimesi allucinata e iperrealistica del parlare basso”*.<sup>183</sup>

Ma passiamo ora all'analisi dei brani più significativi.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>182</sup> Brano tratto dalla registrazione discografica di *Mistero buffo*, a cura della Compagnia La Comune, in occasione della rappresentazione al “Teatro Tenda” di Roma, 1976.

<sup>183</sup> PUPPA, op. cit., p. 98.

### 3.1. NASCITA DEL GIULLARE

Il tema centrale di questo monologo <sup>184</sup> è la dignità, tema alto che porta anche una certa carica drammatica.

Abbiamo scelto questo brano perché domina la figura del giullare, che si è visto essere punto di riferimento caro a Dario Fo. Inoltre in questo monologo è presente un'importante dichiarazione di poetica, riguardo alla necessità del racconto in chiave epica: ci riferiamo al rimprovero che Cristo muove al villano per *“non aver coinvolto gli altri. Chi non ascolta storie degli altri e non racconta è il più solo degli uomini. Bisogna imparare a raccontare per essere insieme, uno all'altro. E soprattutto imparare ad adoperare la lingua (...) Le parole arriveranno a sbudellare la vescica immensa e crollerà tutto”*. <sup>185</sup>

La situazione è questa: il giullare racconta di come Cristo gli abbia fatto il dono della parola per difendersi dalle violenze dei padroni, attraverso la forza dell'ironia folle e del paradosso. Prima, infatti, il giullare era un semplice contadino, vittima dei soprusi dei potenti, che arriva a perdere tutto e sta per suicidarsi. Nel tragico momento in cui sta per impiccarsi, incontra Gesù che gli chiede da bere e poi lo salva.

Passiamo all'analisi delle tecniche attoriali, dal punto di vista del comico.

<sup>184</sup> Per l'analisi di questo brano abbiamo utilizzato il supporto in video: in primo luogo *Mistero Buffo di Dario Fo: tutti i brani recitati dal '69 al '77*, parte II, produzione C.T.R.F.; secondariamente *Mistero Buffo*, Einaudi, 1997. Queste sono le fonti da cui trarremo tutti gli esempi, battute comprese, salvo diversa specificazione.

<sup>185</sup> FO, Dario, nella registrazione incisa su disco del 21 maggio 1976 al Teatro Tenda di Roma, reperibile nell'archivio di Fo-Rame a Milano. L'espressione *vescica immensa* si riferisce alla prepotenza del padrone.

Fo entra in scena gridando, per richiamare l'attenzione della gente secondo la tecnica dei giullari, con un sorriso aperto che poi, nel corso della rappresentazione, viene scemando, per spegnersi completamente nella seconda parte, più drammatica. Ma nella prima parte ogni situazione presentata è costruita su un'allegria ironia, che dà la tonalità di impianto alla scena - appropriandoci di un linguaggio musicale, che ben si può applicare alla recitazione di Fo, vista la precisione dei suoi tempi, ritmi e toni - mantenuta su toni acuti e volumi alti, soprattutto nell'esordio:

*“Ahh... gent... vegnì chi che gh'è 'l giulàr ca son mi... che fa i salt e ca 'l trambula e che... oh oh... a u fai rider, ca foi coi alt e fai vedar com'a sont grolì e grossi i balon che vai d'intorna a far guere son sfiguràt. (...) Vegnì chi ca è ora e logu ca'l fa 'l pajasso tutt intorna, vegna... vegna... ul fa el saltin, ul fa el cantin, ul fa i giughetti! Va' la lengua 'me la gira! Ah... ah... a l'è un cultell ...Ma mi no a l'era sempar... quest ca voi contar... coma sunt nasùo”.*

All'inizio Fo è molto carico, pieno di energia, e proietta tutto con la voce e con gesti ampi, in cui le mani e le braccia sembrano plasmare tutto lo spazio intorno, così come i suoi movimenti saltellati che gli consentono di occupare tutta la scena. A questo punto comincia la narrazione della vita di stenti che aveva il giullare, quando era solo contadino: il tono si mantiene ancora improntato all'ironia e alla gioia, soprattutto nel momento in cui scopre una montagna abbandonata che decide di coltivare.

Abbiamo qui un esempio di comico di situazione: il contadino, tutto entusiasta, è preoccupato perché sulla montagna non ci sono fiumi e non riesce a irrigare il terreno. Escogita i sistemi più vari per procurarsi l'acqua, ricorrendo alle tecniche di irrigazione. Ma, nonostante il metodo

logico e razionale che segue, l'acqua non arriva. Ad un certo punto, esasperato, bestemmia: proprio in quel momento l'acqua sgorga in grande quantità! Dunque ritiene che è questo il sistema più efficace – per quanto poco ortodosso - per raggiungere lo scopo che si era prefisso: “*Al fò biastemà par avere acqua!*”.

Segue un altro esempio di comico di situazione, all'interno di una scena paradossale: il contadino si adopera, con fatica, per coltivare la terra e trarne giovamento per i suoi prodotti. Ma la terra sembra sterile, non produce niente. Il contadino allora, ormai sfinito, smette di lavorare e dimentica la zappa conficcata nel terreno: il giorno dopo, grazie a questo “incidente”, il terreno è tutto fiorito.

Dopo che il contadino ha ormai sistemato la montagna, arriva l'incontro tragico: il padrone della zona, che pretende di riappropriarsi dei terreni coltivati dal contadino e dalla sua famiglia. Questa sezione del monologo non è affatto comica: il tono diventa tragico, soprattutto nel momento in cui il padrone violenta la moglie del contadino di fronte a lui e ai suoi figli. Tutti poi impazziscono e muoiono, lasciando il pover'uomo solo, e senza più nemmeno i frutti del suo lavoro.

Nonostante la drammaticità del clima generale di questa sequenza, possiamo notare l'inserimento di alcuni episodi comici. Il primo è proprio nella presentazione del padrone ( iperbolicamente malvagio ), secondo il carattere dell'arrogante puro e sfrontato, tanto che arriva a dire – secondo la tecnica del comico di ragionamento: “*Anca l'aria che respiri l'è mea!... Respira poco, c'a l'è mea!*”, come fosse veramente possibile che l'aria appartenga a un singolo uomo.

Dopo questo episodio si inserisce un esempio di comico di carattere, cui è legato anche un esempio di comico di parola. Abbiamo detto che un tipico modello di comico di carattere riguarda le categorie di professioni

e mestieri, nel momento in cui questi personaggi si fossilizzano nel loro linguaggio tecnico e improntano la loro condotta, e la loro gestualità, al lavoro che svolgono. In questo modello si presenta il carattere del notaio-burocrate, che mostra totale indifferenza – preso com'è dal suo ruolo - nei confronti delle sventure del contadino. Il notaio è così presentato da Fo, che gioca sul comico di parola: *“L’ha srutulà un rutulùn de papiè”*.

Il monologo prosegue, come abbiamo accennato, con la narrazione della tragedia familiare del protagonista. Qui il registro è tragico: notiamo che nel momento in cui viene meno l'intenzione ludica, tutta la tecnica gestuale e mimica di Fo cambia di segno e si tramuta in recitazione drammatica, avendo perso ogni intento di comicità.

Ecco che, però, proprio al culmine della tragedia, quando il contadino si sta per impiccare, il registro cambia ancora di segno e ritorna l'intenzione ludica, espressa da quella che abbiamo visto essere la tecnica principale del comico: il contrasto. L'atmosfera in cui si inserisce il contadino è quella tragica di chi ha perso tutto e, disperato, decide di suicidarsi. Ma, in questa atmosfera, si inserisce, per contrasto, Gesù, come sempre visto da Fo come un semplice uomo, un individuo pienamente terreno, per quanto speciale: è sereno e, come se non si fosse accorto del gesto che il contadino sta per compiere, gli chiede da bere:

- *“Me po' dar da bere, che gh'ho sete?”*

- *“Ma te pare el moment?!”*

Il contrasto è in questo momento di grande effetto comico proprio perché si inserisce all'interno di un'atmosfera drammatica, ormai giunta al culmine attraverso un *climax*: proprio in questo acme del tragico subentra il cambiamento di tono, improntato a una banale quotidianità, con i suoi bisogni più materiali, nella fattispecie la sete.

Sempre seguendo il filo della situazione paradossale, Gesù presenta Pietro e Paolo al contadino, che si rivolge a loro come a persone qualunque, con il tono quotidiano che comicamente stona con la grandezza dei personaggi: *"Piacere!"*.

A questo punto Gesù fa dono al contadino della parola tagliente, con cui lo invita a denunciare – attraverso il grottesco e il paradosso – i soprusi dei potenti, che lui ha dovuto personalmente subire: diventa così giullare e – secondo il procedimento della *Ring-Composition* si collega all'inizio del monologo, con il protagonista che richiama la gente urlando e gesticolando, per raccontare una storia. Su questo richiamo di attenzione si chiude la narrazione, con Fo che esce di scena ancora urlando.

### 3.2. LA FAME DELLO ZANNI

Il tema di questo monologo <sup>186</sup> è la fame – fisica, ma anche simbolica di un desiderio inappagato ( di dignità, giustizia, felicità ) - che vede come protagonista il personaggio dello Zanni, prototipo di molti personaggi della commedia dell'arte.

Abbiamo scelto questo brano in quanto esplicativo dell'uso che Fo fa della maschera dello Zanni ( con cui in precedenza lo abbiamo identificato ) e del *grammelot* con inserti dialettali.

---

<sup>186</sup> Abbiamo usato, come punti di riferimento per l'analisi, le seguenti riprese in video, da cui abbiamo tratto le citazioni, salvo diversa indicazione: *Mistero buffo di Dario Fo: tutti i brani recitati dal 1969 al 1977*, produzione C.T.R.F., parte I; *Il meglio di Mistero buffo* (dagli spettacoli registrati al Teatro Lirico di Milano nel 1991 ), produzione C.T.R.F.; *Mistero buffo*, Einaudi, 1997. Questo brano non è tra quelli originari di *Mistero Buffo* ( 1969 ), ma è inserito dopo, e, nel corso degli anni cambia spesso titolo: *"Grammelot dello Zanni"*, *"La fame dello Zanni"*, *"Il lazzo della mosca"*.

La situazione è così articolata: lo Zanni, affamato, desidera mangiare sé stesso; descrive tutto quello che sarebbe in grado di mangiare intorno a sé; sogna un mondo di cibi distribuiti nel cielo, nei fiumi, nei campi, per le strade, e decide di cucinarsi il suo pranzo pantagruelico, che ingoia voracemente senza sprecare niente; segue il lazzo della mosca, in cui lo Zanni, svegliato dai morsi della fame, impreca e piange, finché il pianto si tramuta nel ronzio di una mosca che il povero affamato divora, concludendo con un'esilarante battuta: "*Ah, che magnada!*".

Passiamo ora all'analisi delle tecniche del comico usate dall'attore in questo brano.

Dopo il prologo, in cui spiega la storia dello Zanni e il linguaggio che usa, e dopo un "*Cominciamo senz'altro*", dà inizio al lungo sproloquio accompagnato da gesti, cui fanno da guida numerose espressioni dialettali. Si potrebbe osservare che questo *grammelot* non è incomprensibile, a livello di parole, come quelli in francese, inglese e americano: le parole dialettali sono numerosissime, di modo che si potrebbe parlare di dialetto con diversi inserti di suoni onomatopeici, che danno al discorso una vitalità nuova e scenicamente efficace.

Il monologo non è innanzitutto centrato - come si potrebbe pensare a prima vista - sul comico di personaggio, lo Zanni appunto, vittima di una fame che, letteralmente, lo divora. L'attore infatti non stigmatizza l'errore del personaggio, che è presentato invece come una vittima innocente, sacrificata da un'organizzazione sociale ingiusta.

Ciò che, in primo luogo, caratterizza come comico questo brano è la situazione. Infatti il protagonista vive di un contrasto essenziale tra la sua fame iperbolica - istinto di vita - che lo porta a desiderare di mangiarsi, e la morte quale conseguenza logica del suo atto. Questo contrasto ha un

grande effetto comico, tanto più intenso quanto più lo Zanni prova piacere nel gustare il suo pasto prelibato: i suoi occhi, le orecchie, le viscere, i piedi, le ginocchia, i testicoli, finché gli rimane solo la bocca, che si mangia da sola.

E' evidente che si tratta di una situazione paradossale, in cui la gestualità gioca un ruolo fondamentale: i gesti sono larghi, oltre misura ampi, per poi restringersi sempre più, man mano che lo Zanni si disintegra. Particolarmente divertente è il momento in cui Fo spalanca la bocca - notiamo qui che in quasi tutto il brano l'attore mostra i denti, a evidenziare la sua brama di cibo - per mangiarsi un orecchio, e poi comincia ad esplorare all'interno del proprio corpo, giungendo fino all'intestino, che estrae metro per metro, per poi ricacciarselo in bocca, per meglio poter saziare la sua fame.

La voce dello Zanni, oltre ad appoggiarsi sull'effetto comico dei suoni onomatopeici del *grammelot*, gioca sui toni gravi, proprio viscerali, che consentono di dare un'impressione assolutamente animalesca, sostenuta dalla voce roca, che sembra far uso anche della tecnica del bicordo.

Dopo essersi virtualmente divorato, lo Zanni tende ancora le braccia, lontano, davanti a sé, ad afferrare un immaginario cibo. Il campo visivo dello spettatore - determinato dall'ampiezza della gestualità dell'attore - si dilata, fino a raggiungere il gatto, il bue, gli spettatori stessi, gli alberi, gli uccelli e, addirittura, Dio: "*Ma te sé tropo lontàn!*".

Comincia, a questo punto, il sogno, in cui il protagonista immagina di trovarsi in un mondo in cui tutti gli elementi gli offrono cibo già pronto: nel cielo, nei fiumi, nei campi, lungo le strade. Inizia dunque a prepararsi il suo pranzo pantagruelico, in cui non dimentica di inserire nessuna cosa commestibile, condita dalla più diverse spezie. Il brano è tutto improntato sull'iperbole: a una fame iperbolica corrisponde un pasto

esagerato, dove è evidente il contrasto con la situazione reale dello Zanni. Ancora una volta notiamo che il comico di contrasto è al centro del teatro di Fo.

Tutti i gesti sono spropositatamente grandi, tesi a seguire la bollitura di tre pentoloni, con mestoli enormi con cui gira e rigira il suo brodo. Intanto Fo si esibisce in una serie di suoni onomatopeici, che riproducono il rumore del fuoco, dell'acqua versata, della bollitura, dell'olio che fa reazione con l'acqua, delle verdure e degli altri cibi che taglia ( "*pevaro... tumato... òvo...* "). Lo Zanni si taglia per sbaglio un dito e, dopo aver gridato per il dolore, se lo mangia come niente fosse, in una gag esilarante ( comico gestuale ).

Attraverso un *climax* di gesti enormi e amplificati, lo Zanni si trova all'apice della sua ingordigia, quando – per contrasto tra l'illusione e la realtà – viene svegliato dai morsi della fame. Comincia a piangere ( in modo ridicolo, per i versi inusitati che produce ), si lamenta, in modo che il suo singhiozzo si trasforma gradatamente nel ronzio di una mosca.

Ha inizio il lazzo della mosca ( comico gestuale ), in cui la risata è anche provocata dall'evidente contrasto grande/piccolo, in cui la sproporzione riguarda la piccolezza della mosca – e la povertà del pranzo a base di insetto – e la voracità dello Zanni, che sembra farsi una scorpacciata con "*le zampette... le aline*" della mosca, che comicamente insaporisce con il sale. La sequenza si conclude con un'iperbolica battuta dello Zanni: "*Che magnada!*".

A proposito della tecnica che Fo usa nel monologo che si conclude con il lazzo della mosca, riportiamo una dichiarazione dell'attore stesso che troviamo illuminante: "*Nell'eseguire "La fame dello Zanni", io mi creo un ampio spazio intorno, consentendo allo spettatore una visione completa del mio corpo, che però, a un certo punto, viene come*

*dimenticato, in quanto irrigidisco volutamente la parte bassa ( quindi togliendone l'interesse ), e induco così il pubblico a usare un primo piano ravvicinato verso il mio solo volto. I miei gesti, infatti, si svolgono nell'ambito di trenta centimetri e non di più senza mai fuoriuscire, da una immaginaria inquadratura, senza scantonare o debordare, cosa che determinerebbe la perdita di concentrazione da parte dello spettatore. Di colpo l'attenzione viene rivolta al pianto, quindi al viso. Poi si restringe ancora nel momento in cui lo Zanni acchiappa la mosca fino a limitarsi all'inquadratura del solo naso, con gli occhi addirittura convergenti, fissi sulla mosca. Qui lo spettatore è costretto a restringere ancora di più il proprio fuoco d'attenzione, fino a una microinquadratura, quella della mosca sola, alla quale vengono strappate zampe e ali. La progressione naturalmente calcolata, deve essere eseguita con precisione millimetrica, soprattutto deve possedere un determinato ritmo e dare illusione di spazio che, se divaricato o limitato troppo, produce fatica e distrazione".<sup>187</sup>*

### **3.3. BONIFACIO VIII**

Il tema del monologo <sup>188</sup> è l'avarizia; la cupidigia del Papa Bonifacio VIII, contrapposta alla scelta di Gesù per la carità e la povertà.

Abbiamo incluso questo brano tra gli esempi da analizzare perché è uno tra i più giustamente famosi ed è strutturato in modo esemplare, centrato

<sup>187</sup> FO, *Manuale minimo dell'attore...*, p. 64.

<sup>188</sup> Ci riferiamo, per l'analisi del brano, alle seguenti videocassette: *Mistero Buffo di Dario Fo: tutti i*

com'è sulla figura del Papa, di cui mantiene sempre, rigorosamente, il punto di vista, evitando il supporto esplicativo della voce narrante.

Questa è la situazione: si assiste alla ricca vestizione del Papa, circondato da numerosi chierici, che si esibiscono in un canto gregoriano mentre si preparano per uscire in processione. L'evento che viene a sconvolgere la situazione è la comparsa di Gesù, che accusa Bonifacio, il quale, scoperto, mostra tutta la sua vera indole di uomo violento e prevaricatore. Il finale del monologo è drammatico-grottesco: dopo una vera e propria contesa della croce tra il Papa e Gesù, Bonifacio si dice contento della condanna del Cristo alla morte e si allontana cantando con il suo seguito.

Nel solito prologo, ricco di notizie storiche e riferimenti ironici all'attualità e alla storia sono inserite le seguenti battute, improntate al comico di idea: *"Ho il contratto firmato da Dio. Sai leggere tu? ...E allora cosa vuoi?"*; *"I Savoia, che ancora erano inesperti, giovani, e si allenavano per l'unità d'Italia"*; *"C'era un Maoista tremendo, un certo Tse-Tung"*. Dopo questa introduzione sulla società dell'epoca in cui è ambientato il monologo ( a cavallo tra Duecento e Trecento ), Fo si esibisce nell'imitazione del ministro Malfatti, che immagina recarsi in un'ipotetica università, tenendosi stretto il "portafoglio", sui cui muri è scritta una frase provocatoria: *"Da sempre è il popolo che fa la storia, ma è il potere che ce la racconta"*. Segue l'illustrazione della trama, quindi inizia la narrazione.

Il brano si apre con il *grammelot* di un canto gregoriano, che verte sul tema del giudizio – in netto contrasto con le azioni del Papa, secondo la tecnica del comico ibrido, in particolare basato sul contrasto parole

affermate / azioni non corrispondenti – e che accompagna Bonifacio dal momento della vestizione fino all'uscita in processione, con il seguito dei suoi chierici:

*“Al jornu del judici  
parrà qui avrà fet servici  
un rey vindrà perpetual  
vestit de nostra carn mortal  
del ciel vindrà tot certament...”*<sup>189</sup>

Il canto si alterna continuamente agli ordini del Papa, senza soluzione di continuità, per cui la voce scivola direttamente dal cantato al recitato.

Fo ha assunto il punto di vista di Bonifacio, che, a mo' di direttore di orchestra, dirige con la testa i chierici, ne ascolta le voci e li dispone in ordine di tonalità. Tra questi ce n'è uno stonato, che il Papa si preoccupa subito di redarguire: lo invita a non cantare e poi addirittura lo minaccia di inchiodarlo per la lingua al portone, riprendendo il gesto, pulito e di irresistibile effetto comico, della *lenguada*, che già aveva anticipato nel prologo: mima il chiodo appeso al portone e la lingua che oscilla penzoloni. Nella ripresa durante la narrazione gli basta accennare quel gesto, perché il pubblico subito capisca di cosa si tratta, e intanto esclama in farsetto: “*Stunat!*”. Questo è un esempio della tecnica della ripetizione: questo gesto diventa una specie di tormentone, che si ripresenta costante a ogni sbaglio del prete.

Possiamo notare che in questo monologo ha una certa importanza il comico di carattere, in riferimento al personaggio del Papa, in cui Fo stigmatizza l'avarizia, l'arroganza, il desiderio smodato di ricchezza e di potere. Bonifacio è un personaggio “caricato”, in cui tutti i vizi sono

---

<sup>189</sup> FO, *Mistero buffo...*, p. 113.

portati all'eccesso, proprio per il fatto che è uno stereotipo, un carattere che rappresenta un errore umano, anzi, in questo caso, più di uno.

Come al solito la lingua, composta di una ricca miscela di dialetti con prevalenza dell'antico lombardo, è di grande efficacia espressiva.

Intanto si sentono delle grida poco lontane, che attirano l'attenzione del seguito e del Papa, che individua, in lontananza, la figura del Cristo che porta la croce. Qui comincia ad essere sfruttata la tecnica del comico di contrasto nobile / triviale, dove il nobile è rappresentato da Gesù, con il suo insegnamento di carità e povertà, mentre il triviale è rappresentato dal Papa, con i suoi "ideali" di ricchezza puramente materiale e di potere.

Inoltre si può notare qui un secondo tipo di contrasto comico: il comportamento di Bonifacio è improntato a una doppiezza continua, a seconda che si senta osservato o meno dai fedeli: quello che lui dichiara di provare negli "a parte" è in netto contrasto con quello che dice agli altri, così come le sue azioni sono condizionate dall'ipocrisia, per cui fa una cosa, se sa che lo guardano ( v. la carità ), e poi subito ritorna sui suoi passi quando si accorge di essere "libero" di agire ( v. quando si riappropria violentemente delle monete che aveva donato ).

Bonifacio, per mostrarsi degno erede di Pietro davanti ai fedeli, si avvicina al Cristo, su consiglio anche di uno dei chierici. Da subito si capisce la malafede del Papa, che arriva addirittura a servirsi di Cristo per farsi bello davanti alla gente.

Intanto l'immaginaria inquadratura – che Fo impone al pubblico attraverso l'ampiezza dei gesti e l'intensità della voce – si fa più stretta, concentrata sulle due figure del Papa e di Cristo, in contrapposizione. Il primo si vede costretto a disfarsi di alcuni degli addobbi della precedente vestizione ( ad esempio si sfilava di nascosto, tenendo le braccia dietro la

schiena, l'anello ), e, dopo essersi sporcato il viso con la terra, si presenta a Cristo per "aiutarlo".

In un continuo scambio di registro recitativo, Fo alterna toni di grande umiltà – quando Bonifacio si difende dall'accusa, rivoltagli da Cristo, di torturare i frati e di non essere degno rappresentante della Chiesa – a toni fortemente aggressivi e violenti – quando il Papa ordina perentoriamente di condurgli subito un frate, a costo di staccarlo da un portone ( ! ), per mostrare che invece lui è molto clemente. Ancora una volta l'attore gioca sul comico di contrasto.

Il Papa, di fronte a Cristo, si fa sempre più insicuro, comincia a balbettare, si interrompe continuamente, in un crescendo che lo porta ad un'esplosione di rabbia, a seguito delle continue accuse mossegli da Cristo: addirittura minaccia di torturare chi lo accusa e poi, accortosi di essere caduto in contraddizione, torna , da buon ipocrita, a farsi docile e mansueto, chiedendo perdono.

Bonifacio si offre di portare la croce, nel momento stesso in cui tira un calcio ad un "rivale", che voleva sinceramente aiutare Gesù. Cristo rifiuta, ma lui insiste con arroganza, fino a contendersi letteralmente la croce. Ancora comico di contrasto.

Intanto il Papa si guarda continuamente intorno, per vedere se la gente lo guarda e comportarsi di conseguenza: infatti è costretto a comportarsi generosamente solo quando si sente osservato, altrimenti è pronto a dare subito un calcio anche a Cristo, che disapprova completamente nella sua scelta per il sacrificio – *"L'è un mato... ghe piasen solo i poveri!"* - , e a svignarsela.

Cristo, con una pedata, scaraventa lontano Bonifacio, che risentito, sbraita e inveisce contro Gesù e comincia la sua seconda vestizione, con

ritmo raddoppiato rispetto alla prima. Ecco qui un esempio del comico della ripetizione, tipico di Fo.

Il Papa dichiara con arroganza e ostentazione di essere pronto a festeggiare con banchetti e orge il giorno della morte di Cristo. Intanto esce di scena con la sua scorta, cui impone di intonare un nuovo inno per la gloria di *Bonifax*, secondo una struttura circolare ( ancora la *Ring – Composition* ) impostata sul canto gregoriano.

### 3.4. RESURREZIONE DI LAZZARO

Il tema fondamentale di questo monologo <sup>190</sup> è una satira che colpisce l'atteggiamento misticheggiante della gente di fronte ai miracoli di Cristo: Fo si scaglia contro quanto c'è di magia, di stregonesco, di fronte all'evento, osservato e commentato dagli spettatori come se si trattasse di uno spettacolo.

Abbiamo scelto questo brano perché è una vera e propria prova d'attore da parte di Fo, che assume il punto di vista dei vari elementi che compongono la folla che assiste all'evento, dividendo le proprie energie e abilità nella rap-presentazione di una serie di personaggi, che delinea magistralmente, con pochi ma precisi ed efficaci tratti.

La situazione è appunto la resurrezione di Lazzaro, ma non descritta dal punto di vista di quest'ultimo, bensì da quello degli spettatori dell'evento, che assistono tra l'attesa, lo stupore, l'insofferenza, la voglia

<sup>190</sup> I testi cui facciamo riferimento, e da cui traiamo le citazioni, sono le seguenti riprese in video: *Mistero Buffo di Dario Fo: tutti i monologhi recitati dal 1969 al 1977*, Produzione C.T.R.F., parte I; *Mistero Buffo*, Einaudi, 1997; *Il meglio di Mistero Buffo*, produzione C.T.R.F. ( Dagli spettacoli recitati al Teatro Lirico di Milano, 1991 ).

di approfittare del momento per fare comunque degli affari e trarne vantaggio, ma anche l'effettiva gioia e l'incanto di chi è testimone di una gioia miracolosa.

Il solito prologo introduce la funzione dei giullari, spiegando il motivo delle loro persecuzioni; racconta la storia di questa giullarata, che risalirebbe al 1400; allude al suo registro recitativo antinaturalistico, in cui timbri e ritmi fanno nascere immagini e personaggi, presentati non come individui ma come membri di una comunità; si ricollega al teatro epico-popolare-politico di Brecht, in contrapposizione a quello interpretativo-individualistico-borghese di Stanislavskij; accenna al ruolo del pubblico nella costruzione dello spettacolo, facendo alcuni esempi sulle risate come spia dell'attenzione degli spettatori.

La lingua è costituita da un miscuglio di dialetti, con prevalenza di quello lombardo veneto, ma anche prelievi da quelli del Sud Italia. Questa era, come spiega l'attore nel prologo, la lingua franca che utilizzavano i giullari per farsi capire in tutta la penisola.

Passiamo all'analisi delle tecniche del comico utilizzate in questo brano. Innanzitutto bisogna notare che il monologo è impostato sul comico di situazione: il contrasto è stabilito tra l'evento alto e nobile del miracolo e la ricezione da parte degli spettatori che narrano l'evento, improntata a un registro basso, triviale; inoltre il contrasto si ripete all'interno del gruppo degli spettatori, che si possono dividere in due categorie: quelli che attribuiscono un valore sacrale all'evento ( e sono dunque in atteggiamento di preghiera e devozione ) e quelli che semplicemente approfittano della situazione per ricavarne un guadagno ( si mettono così a vendere i biglietti per assistere allo "spettacolo", affittano sedie,

vendono generi di conforto, scommettono sull'esito dell' "azione" di Cristo ).

Come si è accennato, Fo interpreta tutti i personaggi, riuscendo a passare, con incredibile versatilità, da un personaggio all'altro nel giro di pochi secondi: basta che cambi postura, si sbilanci sul tronco, si guardi intorno da un nuovo e preciso punto di vista nello spazio, che crea l'illusione della presenza effettiva di un ambiente circostante e di altri personaggi con cui dialoga.

Fin dall'inizio del monologo, l'atmosfera che determina l'attore non rispetta per niente la sacralità dell'evento. Il primo personaggio, un curioso, entra infatti nel cimitero come se andasse allo stadio e introduce subito un comico di contrasto, basato sulla sproporzione tra sconosciuto/noto, nel riferimento a Cristo: *"Che dopo ariva un santòn stregonasso... Jesus Cristus, de cognome, me pare che se ciama... o de sovrano me... "*

Il guardiano del cimitero subito pretende di riscuotere un pedaggio; notiamo ancora una volta il contrasto tra la sacralità dell'evento e la prospettiva, puramente terrena e opportunistica di questo personaggio, che si lamenta anche del comportamento del pubblico, cui lui dà "generosamente" la possibilità di entrare nel cimitero per assistere al *meraculamento*: *"Voi alter arivèt chi, andè su i cèsi, pestè i tombi, andè su i crosi, ve sentìt su i crosi, me sturtè tuti i brasi de la cròs... e me rubit tuti i lumini!"*.

Fo si esibisce, a questo punto, nella sua prima risata: una risata sonora, a bocca spalancata, che mette ben in mostra l'arcata superiore dei denti. Questo atteggiamento cui impronta il volto è estremamente comico, è una risata contagiosa di cui l'attore fa uso spesso e volentieri: a volte è sonora, come in questo caso, più spesso si riduce a un ghigno afono.

Dopo aver introdotto altri nuovi personaggi ( una donna con un bambino e un giovane che cerca di intrufolarsi nel cimitero scavalcando il muro di cinta ), Fo presenta un nuovo personaggio, per cui fa uso del comico di carattere, con cui stigmatizza il vizio dell'incredulità: il diffidente di professione. Per introdurlo, l'attore rallenta il ritmo, abbassa il volume, si guarda attorno con fare circospetto e si rivolge direttamente al pubblico, secondo la tecnica dell' "a parte": *"Mi sun vegnì a la mattina presto par torme el posto, parchè me piase esser davanti, ben ciàro a la tomba averta... Parchè a gh'è dei santoni, stregonassi, che fan dei truchi tremendi, parchè... i mèten un morto de sora via, un vivo de sota, poe ol fa i segn, tracchete! Se revolta el mestè: l'è vivo! L'è vivo!... Ma mi voj vèder caro!"*.

Segue un altro comico di carattere, rappresentato dal personaggio dello sfortunato, cui si sovrappone il comico di situazione: il tizio fa di tutto per assistere al miracolo, si presenta alla mattina presto e aspetta per ore, ma poi l'evento non avviene nel luogo in cui lui si era posizionato: *"L'altra volta sunt arivà chi, la mattina presto a torme el posto: dopo meza giornata che stavo chi a speciare, el miraculamento l'han fàit là in funda, e mi sun restàt chi cume un barlòc a speciare!"*.

Segue un episodio in cui Fo sfrutta la tecnica del comico gestuale ( gag ): un nuovo personaggio è spinto da dietro, si sbilancia in avanti e rischia di cadere in una tomba; la gestualità è proiettata con gesti ampi, di modo che il focus dello spettatore è allargato: *"Boja, non spignere!... La tomba l'è averta!"*.

Segue un'altra gag, che si consuma tra un uomo alto e uno piccolo, sul quale il primo si appoggia col gomito, in modo che sembra schiacciarlo e ridurlo ulteriormente di dimensioni; conclude il gesto con un ghigno muto e un suono onomatopeico: *"Uè, piccolo, non spignere! No'*

*m'importa se te se' piccolo che no' te vedet. I piccoli vegne a la mattina a l'alba a torse el posto, ah ah, IAAC! Ma ti crede de essere in paradiso, che i primi sarà i piccoli e i grandoni in fila gli ultimi?! ( Comico di idea). Iaacchete!''.*

Seguono due episodi in cui Fo gioca sul comico di ragionamento.

Il primo riguarda la battuta che uno spettatore fa a una donna che si vuole mettere davanti a lui: *“Oh, dònna, non spìgnere! No, non m'importa: davanti a la morte sèmo tuti uguali!”.*

Il secondo si riferisce a un uomo che, rivolgendosi direttamente al pubblico, chiede di andare a chiamare Gesù perché faccia, finalmente, questo miracolo, come se fosse un programma televisivo che deve rispettare determinati orari. Ancora una volta domina il comico di contrasto nobile / triviale: *“No' gh'è quaichedùn de voi altri che cognosse dove sta de casa 'sto santo? Che 'l vaga a ciamàr, a dirgli che sèmo tuti preparadi. A che no ' se po' speciàr tuta la giornata! Andèmo, par un meraculo, gh'avemo altro de fare!...Ma metèghe un orario, a 'sti meracoli...E rispetèlo!”.*

Fo introduce un nuovo personaggio che affitta sedie per assistere allo “spettacolo”. Narra una possibile conseguenza del mancato affitto della sedia, per cui fa uso della tecnica del comico gestuale, unito al comico di situazione: *“Sentève, che l'è grave periculo restà in piè a viderse un meraculo, done, che quando ariva el santo, ol fa doe segni, salta fori co i ogi spiritati, ve taca un tal stremìsio spavento, e andè in drio co la crapa, andè a sbàter su un sasso: gnacchete!...Morte...Sèche!”.*

Nell'episodio successivo protagonisti sono due uomini: uno è il venditore suddetto, uno è l'uomo piccolo di prima che si prende una sedia per salirci e vedere quindi meglio. Il venditore commenta,

giocando con il comico di parola ( nella fattispecie un ossimoro ): “*Va' che picolo grande, ah ah!*”.

Dopo una ripresa della gag su una possibile caduta nella tomba aperta, dopo l'introduzione di un venditore di *sardèle*, arrivano gli apostoli con Gesù. Notiamo, in questa scena, la presenza della tecnica del comico di idea, all'interno di una conversazione tra due spettatori:

“- *Che brava persona! Chi l'è?*

- *Giuda.*

- *Brava persona!*”

Evidentemente è sottinteso che Giuda non è affatto una brava persona, essendo diventato simbolo stesso del tradimento e dell'ipocrisia.

Qui si inserisce un episodio molto divertente, tutto giocato sul contrasto comico tra elevato ( descrizione dell'ingresso degli apostoli ) e basso: uno spettatore conosce uno degli apostoli, Marco, e lo chiama a gran voce ( per due volte secondo la tecnica della ripetizione, con una pausa in mezzo, che serve per lasciar sfogare le risate del pubblico ), rivolgendogli in tono familiare e colloquiale, smontando così tutta l'atmosfera di evento straordinario che si era creata. Tra i due si stabilisce una conversazione muta, fatta di gesti, che alludono a un accordo su un'uscita che i due faranno dopo il miracolo, in evidente contrasto nobile / triviale: usciranno insieme a braccetto, berranno e infine balleranno. Il movimento è fluido e si prolunga in una nuova situazione comica: lo spettatore si accorge che gli altri lo guardano con ammirazione, viste le sue conoscenze altolocate; lui, gongolante, fa finta di giustificarsi, mentre è palesemente compiaciuto: “*Cognòso... Sta tacà de casa mia!*”.

Un altro spettatore rimane deluso alla vista di Gesù, che non si immaginava certo così piccolo e giovane. Ancora Fo gioca sul contrasto

nobile / triviale, tanto più che il personaggio parla con una voce roca e grave, quasi animalesca ( ricorda un po' la tigre del monologo *Storia della tigre* ): *“Mi me l'imaginavo più grandò, cun 'na gran crapa de cavej, con dei palettoni, un Cristòn tremendo con dei denciòn, de le manasse, che quando faseva la benedisiòn: Zach! Zach! Faseva in quatro i fedeli!”*.

Nel registro basso, in contrasto con l'evento che si avvicina, s'inserisce l'episodio in cui gli spettatori fanno scommesse sulla riuscita o meno del miracolo. La conclusione di quella scena è molto comica perché un fedele, dopo aver rimproverato gli altri, lancia egli stesso la sua scommessa: *“Basta, vergogna! Con un santo lì che prega... a far scomèsa! Blasfemio, vergogna!... Sinqe bajòchi de scomèsa per mi che ghe rièse!”*.

Intanto i fedeli cominciano a inginocchiarsi e a pregare, creando un'atmosfera di attesa e devozione – cui fa da contrasto la battuta *“Mi, davanti a l'eterno, me vien una fame!”* – che cresce sempre più, mentre la gestualità di Fo ( fatta tutta di ritmo e di sbilanciamento sul bacino ) accompagna l'evento in un *climax*: *“ El monta monta monta, vegn su vegn su vegn su, borla borla borla, va giù va giù va giù, vegn su vegn su vegn su, tira tira!”*.

Il miracolo si sta compiendo nella commozione generale, cui fa evidente contrasto ( nobile / triviale ) il momento in cui aprono il sepolcro: *“Boja che spùsa che vegne fòra! Che tanfo!”*. Segue subito la gag dei vermi: Lazzaro si alza, ma il suo corpo è pieno di vermi che, quando si scrolla, si scagliano contro gli spettatori provocando il disgusto generale.

Finalmente il miracolo si compie: si torna ad un'atmosfera estatica, entusiasta e commossa, in cui la preghiera si fa sempre più convinta, ma riappaiono – per la solita contrapposizione alto / basso – le scommesse,

con vincitori e vinti: *“Maravegioso fiòl de Deo, mi no’ credeva mìa... Maravegioso fiòl de Deo... Vinci mi, sinque bajòchi per mi!”*.

A concludere, c’è un altro episodio in cui l’effetto comico è tutto basato sul contrasto tra le lodi a Cristo per il miracolo e la ben più terrena denuncia di un furto: *Maravegioso fiòl! Bravo Jesus! Bravo Jesus, bra... La mia borsa! Ladro!... Bravo!... Ladro, ladro!... Bravo!... Ladro!”*.

### 3.5. GRAMMELOT DI SCAPINO

Il tema di questo monologo <sup>191</sup> è tratto dal secondo atto della commedia *Pum! Pum! Chi è? La polizia!* ( 1972 ), dove Fo, che interpreta un dirigente Superiore, dice di conoscere a memoria *“la pantomima che Antonio Scappino aveva accettato di recitare per salvare Molière dalla censura che aveva colpito il Tartufo; la parte di un servo che proprio per questo venne poi chiamato Scapino, il quale insegnava a un giovane il trucco dell’ipocrisia, della tartuffaggine, l’arte del gesuitismo senza scrupoli, la vera arte di un ministro D.C.! Promette a Molière di recitarla senza parlare giacché sa male il francese, ma con la faccia, con le mani, con i gesti – pronunciando solo qualche parola per dare la sensazione che sta parlando una lingua, bofonchiando, masticando, sputacchiando, dicendo spropositi: si farà capire con le mani, con le espressioni della faccia: la pantomima non si può censurare. – E’ la bellissima parlata che si chiama grammelot. E così il Dirigente*

<sup>191</sup> I testi cui facciamo riferimento, e da cui traiamo le citazioni, sono: *Dario Fo 1991: monologhi da “Storia della tigre” e “Mistero buffo”,* produzione C.T.R.F.; *Mistero buffo di Dario Fo: tutti i brani recitati dal 1969 al 1977,* produzione C.T.R.F.; *Mistero buffo,* Einaudi, 1997; *Il meglio di Mistero buffo,* C.T.R.F., dagli spettacoli registrati al Teatro Lirico di Milano ( 1991 ).

*Superiore rappresenta una pantomima a cui non manca nessuna delle astuzie del perfetto uomo di potere".*<sup>192</sup>

Abbiamo scelto questo brano perché costituisce un bell'esempio della tecnica che Fo utilizza per parlare in *grammelot*, col supporto di una mimica estremamente efficace, sulla quale vale la pena di soffermarsi.

La situazione è quella di una lezione che Scapino tiene al giovane signore sul comportamento che deve osservare in ogni circostanza. Sono un po' le regole del *Cortegiano* o del Della Casa, ovviamente rivedute e corrette, cioè rovesciate di segno: ciò che là era un insegnamento di vivere civile, urbano, si riduce qui ad una trasmissione di tecniche di ipocrisia pura.

Nel prologo Fo fornisce una spiegazione storica del termine *grammelot* e del suo uso politico; narra il racconto tra Molière e Scapino; allude continuamente, con grande ironia, ai personaggi della vita politica italiana.

Vale la pena di riprendere le sue battute, per verificare l'efficacia della tecnica del comico che sfrutta l'ironia:

*"Forse la lezione di Scapino suggerisce un possibile accostamento con alcuni personaggi del nostro mondo politico, ma questo dipende dalla personale malignità dello spettatore. Per finire, Scapino fornirà informazioni sul corretto uso della giustizia intesa come macchina legale per la distruzione dei propri nemici e concorrenti, che suscitano ansie irrefrenabili di vendetta. Si dimostrerà, con sorpresa, che perfino*

---

<sup>192</sup> FO, Dario, in ARTESE, op. cit., pp. 61-62.

*il rito religioso può essere impiegato per gestire e controllare il potere*".<sup>193</sup>

Vediamo ora l'uso particolare che Fo fa del linguaggio in questo brano di *grammelot* francese. Per cominciare, Fo adotta un andamento melodico e ritmico che si avvicina al francese: timbri, ritmi, intonazioni, *r* moscia, voce nasale, linea melodica della frase che si conclude sempre in un tono più acuto rispetto a quello di partenza. In questo impianto linguistico, costituito in sostanza da un continuo sfarfugliamento, inserisce delle parole chiave che, introdotte prima nel prologo, ora fungono da colonne portanti nella struttura della storia: "*paruques, pas de paruques; dentelles, pas de dentelles; manteau, pas de manteau...*".

Il monologo si sostiene soprattutto sulla tecnica del comico di carattere, impersonato dal precettore Scapino, maestro di ipocrisia, falsità personificata, tramite cui Fo riprende il vizio in sé. Notiamo infatti che l'attore sostiene la parola con un atteggiamento del viso da snob, con un'espressione accigliata e compunta ( e una certa puzza sotto il naso ), con gesti ora ampi ora stretti, ora rapidi ora lenti, in ogni caso modulati sul suono stesso delle parole guida. La mimica di Fo guida lo sguardo degli spettatori in un'immaginaria inquadratura, che ora si allarga ora si restringe, a seconda che l'attore esegua gesti ampi, molto proiettati – come quando fissa l'attenzione sul grande mantello che invade la scena e si leva in volo per un colpo di vento - o che si concentri su gesti piccoli e su alcuni particolari – come il ricciolo della parrucca che cade fastidiosamente sulla bocca.

Il ritmo dei gesti e della voce si fanno progressivamente più concitati, per esplodere alla fine, seguendo lo sviluppo della lezione: dall'invito a

<sup>193</sup> Queste battute che compaiono nei prologhi a questo monologo sono riportate anche in FO, *Manuale minimo dell'attore...*, p. 93.

evitare di addobbarci, mantenendo una certa sobrietà, alla spiegazione su come muoversi e vestirsi, dalle regole da osservare nelle relazioni sociali al processo con condanna ( all'interno della spiegazione sull'efficacia della legge, tramite cui può ricorrere ancora alla tecnica del comico di carattere, interpretando il giudice ), per concludersi in un moto di costernazione.

Per quanto riguarda l'invito a evitare gli addobbi, Fo parte dalla parrucca, "*paruque*", di cui percorre con la mano i riccioli fastidiosi che vengono a coprire il volto: parte con un gesto lento e pacato, morbido, rotondo, raccolto, con un tono di voce dolce e tranquillo, per poi aumentare il ritmo fino alla concitazione, finché con un gesto ampio e brusco si libera dell'insopportabile orpello.

Passa al comico gestuale dei pizzici, "*dentelles*", che delinea con gesti rigidi e stretti, quasi si sentisse imbrigliato dal vestiario e stesse per soffocare; intanto il tono della voce si fa sempre più seccato, il ritmo concitato, man mano che spuntano nuovi pizzici su tutto il corpo dell'attore. Infine, esasperato, si libera di tutti i *dentelles* e torna a respirare.

Porta l'attenzione sul mantello, "*manteau*", che occupa uno spazio immenso, per cui i gesti sono ampi, larghi, dilatati ed enfaticizzati, pesanti e lenti. Qui inserisce una gag esilarante: modula la voce in suoni ampi, che corrispondono ai movimenti ampi del mantello, che arriva a sollevarsi, spinto dal vento, e comincia a volare trascinando con sé chi l'indossa, finché questi precipita con il suo bell'addobbo, tra urla, rumori e suoni onomatopeici – come il rumore del mantello che si muove, il suono del vento che soffia, il sibilo della caduta lontana - che si accavallano. Suoni e gesti sono usati in modo da creare varietà e profondità alla scena, all'azione, cui partecipano il vento, il mantello con

i nani che cercano di tenerlo legato a terra, la persona che vola terrificata, gli astanti stupiti, il cui coro si trasforma nel sibilo della caduta, così come il cenno di chi indica lontano si tramuta in un gesto che allude al tonfo della caduta, accompagnato da un ironico: "*Fotùt*".

A questo punto Scapino-Fo passa all'abito ideale: sobrio, rigoroso, rigido, severo, talmente stretto da costringere chi lo indossa a movimenti legati, brevi, in cui il gesto del segno della croce è già una concessione alla libertà.

Per quanto riguarda il comportamento in società, mostra per prima cosa ciò che bisogna evitare: così si esibisce in un atteggiamento volgare con gesti e voce ampi e spropositati. Costruisce la sequenza sul comico di contrasto tra ciò che è vietato in quanto triviale e ciò che è consentito in quanto nobile. Infatti contrappone ai gesti volgari un atteggiamento compito, con gesti e movimenti misurati, sotto controllo, che indica con un semplice "*No, petit!*". Passa poi alla bocca, che non deve aprirsi in un sorriso ampio e cordiale, ma deve rimanere semi-chiusa, quasi cucita, e fa un'allusione-parodia all'atteggiamento di Andreotti.

Aprè la sequenza successiva – costruita ancora sul contrasto triviale / nobile - con un grido, accompagnato dal gesto plateale di chi sfodera una spada per combattere a duello, ma subito si oppone a questo atteggiamento violento e passionale – "*Non, non s'il vous plaît*" – suggerendo invece una postura e una mimica facciale che indicano generosità, dolcezza, disponibilità verso i bambini e verso i poveri, per lo meno finché c'è gente a osservare: ecco che ritorna il motivo dell'ipocrisia, della doppiezza di atteggiamento, che abbiamo già incontrato nel Papa Bonifacio, per cui la carità è solo simulata.

Infatti il maestro, dopo essersi riappropriato delle monete che aveva elargito in un momento di eccessiva generosità – dal momento che

nessuno lo osservava! – si ricompono e suggerisce di legare i capelli dietro la nuca, come già aveva fatto, in opposizione alla parrucca. Si tratta di comico ibrido: il contrasto è giocato tra ciò che si deve e ciò che si vuole fare.

Intanto, con un gesto violento e repentino mima un assassinio per vendetta – “*Zaac!*” – e si esibisce in una simpatica gag in cui strappa il cuore dal petto al nemico e lo tiene in mano, producendo un suono onomatopeico, intanto che stringe e apre la mano col cuore ritmicamente: “*Pum purupum...pum purupum...*”. Subito rifiuta il gesto e urla “*Non, non à la violence! Il y a la loi. La loi...lex, legis, legge, justice*”. In questo modo sintetico passa direttamente alla dimostrazione dell’efficacia della legge e mette in scena un processo: torna in gioco il comico di carattere, nella declinazione ( ampiamente sfruttata da Fo ) delle categorie di mestieri e professioni. Infatti interpreta un giudice, che rappresenta l’esatto contrario di ciò che un uomo di legge, che rappresenti la giustizia, dovrebbe essere: comincia col chiedere i dati del condannato, come fosse un semplice burocrate, e lo zittisce con arroganza. Il giudice valuta il delitto, facendo appello a codici e a comma di libri di diritto iperbolicamente grossi, di cui sfoglia le pagine, mimandone comicamente la grandezza e la pesantezza ( contrasto grande/piccolo ): “*Codix romain, Codix Giustiniain, Codix...*”, in un misto di francese e di dialetto. Fa i suoi calcoli, mimando di scrivere concentrato, fino ad arrivare a servire il conto al suo cliente, cioè la condanna: “*L’addition, et...voilà, condamné...à mort...c’est la loi. Non, pleurez pas!*”.

Il tono di Fo passa dall’urlato – quando interpreta la parte del giudice – al piano, moderato – quando è il condannato, che cerca di discolarsi – all’assorto – quando il giudice spulcia tra i suoi libri con la

concentrazione, la devozione e l'attenzione di chi addirittura venera questi preziosi contenitori di cultura.

Dopo la condanna del tribunale, Fo si inginocchia e interpreta la parte di un monsignore che prega e si accinge a dare l'estrema unzione. Ecco di nuovo il comico di carattere: l'uomo di Chiesa serio e compunto, con la fronte accigliata e la verità in suo possesso. Si capisce, dai gesti forzati e dalle modulazioni strozzate dei vocalizzi del monsignore, che il condannato è costretto a ingerire l'ostia per poi essere impiccato. L'azione va in crescendo sia nei gesti sia nei suoni, finché viene serrato il cappio alla gola e il disgraziato è impiccato; la nenia che accompagna il gesto, cioè un canto gregoriano ( sostenuto da un frettoloso segno della croce e dall'aspersorio lanciato in aria ) si muta in urlo, che amplifica l'intensità dell'azione.

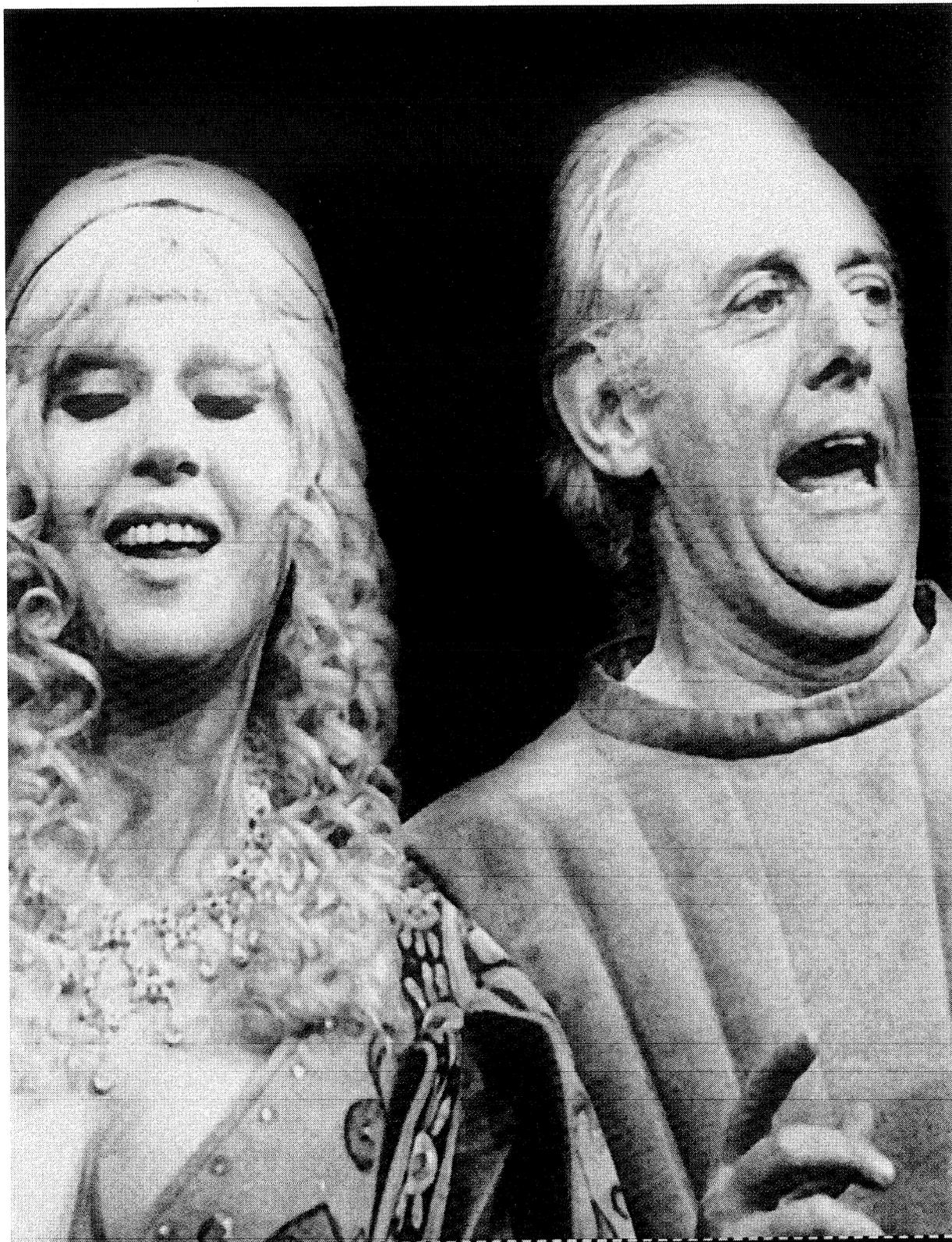


*Mistero Buffo, Nancy, Francia, 1976.*

**CAPITOLO QUARTO**

---

**COMICITA' E TECNICA ATTORALE IN ALTRE PRODUZIONI**



Dario Fo e Franca Rame in  
*Isabella tre caravelle  
e un cacciaballe*

#### **4.1. ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE**

Il tema di questa commedia <sup>194</sup> è il rapporto con il potere: protagonista della vicenda è Cristoforo Colombo, ma non nelle vesti di eroe, quale ci è presentato nei libri di scuola, bensì nelle vesti di un intellettuale pieno di idee che arriva a numerosi compromessi allo scopo di ottenere ciò che vuole. Alla fine però, nonostante tutta l'abilità che dimostra nel manipolare gli altri e nel mentire spudoratamente – nel proposito di ottenere il denaro necessario a finanziare la sua impresa : raggiungere le Indie da ovest – egli rimane incastrato dai potenti regnanti Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona, secondo il procedimento del comico di situazione. I regnanti, infatti, gli sottraggono tutti i proventi della sua scoperta, lo emarginano e lo fanno cadere in disgrazia. L'evoluzione della vicenda, naturalmente, non è vista in chiave tragica, ma grottesca, allo scopo di illuminare non le sventure del singolo personaggio, ma l'implicazione morale della commedia, che è quella sentenziata da Dario Fo e compagni nella canzone finale: *“Il vero furbo è sempre l'uomo onesto, non l'opportunistista”*.

Abbiamo scelto *Isabella* per offrire un esempio della tecnica attorale di Fo per quanto concerne il dialogo. Questa commedia è particolarmente riuscita dal punto di vista teatrale – in particolare per quanto riguarda il montaggio, la recitazione e la scenografia - e già contiene *in nuce* gli elementi caratterizzanti la fabulazione dei monologhi, soprattutto in alcuni momenti, che segnaleremo più avanti.

---

<sup>194</sup> Il testo cui facciamo riferimento, e da cui traiamo le citazioni, è la registrazione in video *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, Prodotto da La Compagnia Dario Fo – Franca Rame, distribuito come allegato a “L'Unità”, 1974.

E' da rilevare anche l'abilità di Fo regista, che monta lo spettacolo con la maestria di un direttore d'orchestra, in un vortice di scene che si susseguono e si intersecano l'una nell'altra: infatti la commedia è strutturata in modo metateatrale, dal momento che la storia di Colombo è raccontata da un attore, condannato nei primi anni del '500 dall'Inquisizione per aver recitato una commedia proibita, e prossimo ad essere giustiziato; inoltre, nel secondo atto, si aggiunge un altro momento di sovrapposizione di piani diversi, poiché Colombo, processato in tribunale, racconta i suoi viaggi nell'Atlantico attraverso dei flashback che Fo mette in scena con altri attori.

Già da questo breve riassunto della situazione della commedia, si evince la complessità di questo spettacolo, strutturato su più piani – teatro nel teatro, narrazioni inserite nei dialoghi, canzoni di commento, coreografie - costruito in base al tentativo di presentare un personaggio storico, simbolico di una certa epoca come di una certa mentalità, in una prospettiva rovesciata rispetto alla concezione tradizionale.

Fo introduce anche la commedia – non solo i monologhi – attraverso un prologo, in cui si rivolge direttamente agli spettatori, spiegando loro l'ambientazione del testo ( la Spagna dei primi del '500 ), introducendo il protagonista ( un attore condannato a morte dall'Inquisizione per aver recitato una commedia proibita di Rojas, che verte appunto su Cristoforo Colombo ), chiarendo il suo intento nella messinscena di questo spettacolo: gli interessa presentare i personaggi umanizzandoli, riportandoli a una dimensione reale – non idealizzata e resa distante dai “non eroi” – e per far questo interpreta Colombo nella chiave del rapporto con i potenti.

Fo non si lascia sfuggire occasione per interloquire con il pubblico, sia nel corso della rappresentazione, sia soprattutto nel prologo: infatti, visto

che lo spettacolo è ripreso dalla telecamera, si indirizza a delle spettatrici canzonandole: *“Sì, sì, è meglio sistemarsi i capelli che c'è la televisione! Quanto mai non sono andata dal parucchiere!”*.

A conclusione del prologo Fo, già con il costume ( d'epoca ) di scena, sentenza: *“Non devo dirvi altro, cominciamo lo spettacolo!”*.

La commedia si apre su rumori di martello in contro-tempo, che segnano l'ingresso della processione ( ritmata appunto dai colpi di martello ) dell'Inquisizione, che accompagna l'attore condannato, che paradossalmente si unisce al canto liturgico in suo onore: Fo, fin dal suo ingresso in scena come condannato, si esibisce nei suoi riconoscibilissimi suoni acuti, nelle sue risate strampalate, nei suoi sorrisi più che aperti, nei suoi dondolamenti agili e buffi: il tutto in un ritmo serrato, dato anche dall'accurato lavoro di montaggio delle scene.

Gli ufficiali dell'Inquisizione sono vestiti a mo' di Pulcinella, con alti cappelli a tubo, neri, e con maschere carnevalesche. Questi danno al condannato il permesso di recitare la commedia per cui era stato incriminato: l'attore ne approfitta per prendere tempo, nella speranza di ottenere la grazia. Così distribuisce i ruoli, si serve di un arazzo<sup>195</sup> come sipario e dà inizio allo spettacolo su Colombo, che lui, naturalmente, interpreterà personalmente. Annuncia che la scena si sposta nel 1486 con una battuta a proposito della quale possiamo notare la tecnica del comico di ragionamento – unito alla solita comunicazione diretta con il pubblico: *“Chissà quanti di voi non erano ancora nati a quel tempo!”*.

---

<sup>195</sup> Questo arazzo, dipinto da Fo stesso, sarà usato come fondale scenico molti anni dopo, quando Fo allestisce ( nel 1992 ) un altro spettacolo su Colombo, in occasione del quinto centenario della scoperta dell'America: *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*.

Sistema poi alcuni attori a fare da pubblico, cogliendo al volo l'occasione per lanciare una battuta al pubblico reale: *"No, non qui, che coprite quelli dietro che hanno pagato!"*.

Le prime scene della nuova rappresentazione vedono Ferdinando e Isabella come protagonisti: lei è presentata come la donna scaltra e abile che organizza tutto nelle questioni di casa – e del regno – tenendo il marito, un po' tonto, completamente soggiogato. Possiamo notare una battuta di Ferdinando, che gioca sul comico di parola: *"Dal momento che i benpensanti pensano che sia male quel che a te par bene, non sarebbe male per il nostro bene comportarsi come gente dabbene"*. Isabella, poco dopo, rilancia la battuta ancora basata sul comico di parola, ma anche di idea: *"Tu sei solo un granchio... e 'sto granchio l'ho beccato io!"*.

Possiamo qui notare, *en passant*, che la lingua di Fo a quest'epoca - la commedia è stata messa in scena per la prima volta nel 1963 – non si avvale ancora del dialetto, per quanto riguarda il lessico, mentre se ne avvale per quanto riguarda la struttura sintattica. Già si nota, però, che il linguaggio è plasmato in senso teatrale, con fini espressivi e comunicativi, tesi alla chiarezza, alla semplicità, alla ricezione immediata: per questo si serve di un linguaggio colloquiale, basso, popolare. Per quanto riguarda il *grammelot*, vedremo nel secondo tempo che Fo se ne serve già a quest'epoca: si esibisce infatti in un comicissimo linguaggio onomatopeico, con inserto di poche parole di dialetto mischiato allo spagnolo.

Vediamo ora un chiaro esempio di comico di ragionamento, in un dialogo tra i due regnanti:

- Ferdinando: *"Adesso mi si prende a calci anche davanti alla servitù!"*.

- Isabella: *“Ma lo sai, tesoro, che non capiscono il castigliano!”*.

Fo torna in scena come Cristoforo Colombo, s'introduce nell'appartamento reale esibendosi in una simpatica gag ( comico di gesti ): entra con un prete, i due trascinano una donna svenuta e, nonostante la delicatezza del momento, i due compiono tre giri completi su se stessi per fare la riverenza al re e alla regina.

Segue quasi subito un'altra gag: Colombo chiede a una schiava di portargli delle vesciche per assistere la malata, la ragazza va e torna portandogli una vescica:

- Ragazza: *“La vescica scotta!”*.

- Colombo: *“Chi scotta?”*.

- Ragazza: *“La vescica!”*.

A questo punto Colombo si accorge che sta parlando della vescica che ha in mano lui, quindi la lancia in aria, gli altri attori se la lanciano l'un l'altro come fosse una patata bollente: la vescica è quella dell'acqua fredda! La stessa gag si ripete ( comico del gesto e tecnica della ripetizione) con la vescica di acqua calda.

Bisogna rilevare che Fo si appoggia molto alla spalla nella recitazione a dialogo delle commedie, nel senso che è abile nello sfruttare fino in fondo le potenzialità della tecnica del botto - risposta, così come sa giocare sul sostegno che gli può dare l'antagonista, se è un attore capace. In particolare, sono più efficaci i momenti in cui si accompagna alla moglie, dal momento che il loro metodo di recitazione è molto simile: danno rilievo entrambi all'improvvisazione e alla precisione nel rispettare i tempi comici , il ritmo, la tonalità d'impianto dello spettacolo. Un attore può sempre trarre gran giovamento dall'abilità della sua spalla ( v. lezione di Totò ), senza la quale verrebbe meno la buona riuscita di una scena, in particolare per quanto riguarda il ritmo.

Notiamo qui che il comico di gesti è molto usato in questa commedia: per Fo la gestualità e la mimica sono fondamentali, ma la tecnica del comico che domina – e che condiziona tutte le altre – è il comico di situazione: ciò che determina la struttura dei suoi spettacoli è, in assoluto, la situazione, elemento portante, punto di riferimento di tutta la vicenda. Essa è comica nella misura in cui il protagonista, l'attore condannato, fa di tutto per salvarsi – fino a mettere “tranquillamente” in scena una commedia – e ottiene il risultato opposto: in sé la situazione sarebbe tragica, ma è la prospettiva da cui è osservata che la ribalta di segno, perché ne mette in luce il grottesco, il paradossale. La stessa situazione si ripete per il personaggio di Colombo: muove tutte le pedine che può, scende a qualsiasi compromesso pur di ottenere gloria e ricchezze ma, alla fine, sarà lui la vittima, sarà lui quello gabbato dai potenti.

A proposito del personaggio di Colombo, osserviamo che c'è in lui un principio di comico di carattere - che vede nel protagonista un ipocrita, un truffatore egoista che pensa solo a raggiungere il suo scopo – ma che questo non è portato fino in fondo: è solo accennato, in ogni caso subordinato rispetto al comico di situazione. Forse è nel personaggio di Ferdinando che possiamo vedere più sfruttata la tecnica del comico di carattere, dal momento che Fo stigmatizza in lui il debole, completamente assoggettato alla moglie, un po' sciocco, sempre pronto alla guerra ( anche per sottrarsi agli artigli della moglie ).

Comunque il personaggio di Colombo ha delle caratteristiche ridicole in sé, in quanto, prima di tutto, non è presentato come un eroe – come ci si aspetterebbe – ma è ridotto a un ipocrita che cerca di arraffare tutto quello che può – oltre tutto con scarso successo. Bisogna poi aggiungere che il comico di carattere si può, in primo luogo, riferire alla maschera

stessa di Fo, anche se questo è meno evidente nelle commedie che nei monologhi, dove il personaggio Fo-giullare-Zanni è dominante e sempre presente.

Dopo la gag della vescica, segue un'altra gag: Fo starnutisce, il suo starnuto si trasforma in canto, poi di nuovo in starnuto, poi ancora in canto.

Parallela a questa gag c'è quella della risata, che Fo stesso così commenta: "*Era un lazzo!*": Colombo si trova davanti ai tre dotti dell'università di Salamanca, che devono valutare le sue proposte e la sua concezione del mondo come sferico; Fo parte con una delle sue risate in acuto e la trasforma nel verso di un gallo, accompagnato dal gesto – solleva il ginocchio sinistro, piegato, all'altezza dell'ombelico – ripreso e sostenuto dal coro dei dotti.

Intanto Fo non dimentica il primo livello di rappresentazione, in cui il protagonista è l'attore condannato. A questo scopo inserisce delle battute, pronunciate dagli altri attori – ad esempio: "*Come ho recitato, sono stato bravo?*"; "*La smettete di interrompermi quando recito?!*" – oppure fa intervenire ciclicamente una donna che lo informa sulle novità della sua condanna, tenendolo in sospeso tra illusione e delusione.

Intanto il re si lancia in continue battaglie; due personaggi, che si accompagnano con colpi di tamburo e hanno funzione di commento, pronunciano un'altra battuta che si inserisce nel comico di parola: "*Che guerra pistola... che pistola di re!*".

Vediamo ora altri due esempi di comico di idea.

Colombo racconta storie fantasiose e paradossali sulle popolazioni che avrebbe incontrato in giro per il mondo. Tra questi sono i "*Nasidi, uomini con nasi enormi...*". Intanto davanti a lui si para un uomo che ha un naso esagerato e Fo prosegue la battuta: "*...No, più grandi!*".

Isabella rimane incinta. I soliti due personaggi con funzione di commento dicono: *“Evviva il re! No! Evviva il padre!”*.

Fo si esibisce in una nuova gag, sfruttando la pancia di Isabella, che ormai sta per avere le doglie, per la sua spiegazione su un mondo sferico.

Nel secondo atto c'è uno stacco temporale: Colombo torna dai suoi viaggi in catene, l'oro che ha trovato è finito tutto nelle mani del re. Il genovese si ritrova imputato in un articolato processo, in cui è chiamato a render conto del suo operato nella missione esplorativa. In primo luogo si giustifica delle violenze di cui lo accusano ( avrebbe impiccato sei dei suoi marinai ) parlando di un tentativo di ammutinamento, che Fo mette puntualmente in scena, attraverso un flashback con cambio di luci – meccanismo che riprende continuamente nel corso del processo, inframmezzato dai ricordi di Colombo.

Fo, dopo una battuta giocata sul contrasto comico tra figurato e letterale – *“Sono rimasti sullo stomaco ai selvaggi...nel senso che se li sono mangiati!”* – si esibisce in un gustoso *grammelot* ispanico dialettale, a dire il vero piuttosto incomprensibile – non solo per quanto riguarda, ovviamente , le parole, ma anche la situazione che descrive – accompagnato però da una buffissima ed esasperata gestualità. Non è chiaro se la difficoltà di comprensione del racconto è voluta da Fo – che conclude con un ironico *“Capito?”* – o se è motivata da una mancanza di introduzione - spiegazione, che ne avrebbe svelato il senso, fornendone la chiave di lettura. In ogni caso il tema generale è l'avvistamento della terra da parte dei marinai, seguito dai primi contatti con i selvaggi. Nel corso del *grammelot* si intuiscono le parole *caveza, sirene, mandolino, arco, frezza, sta' bon, nigno*.

Dopo lo sproloquio sull'arrivo in America, Fo lancia un'altra battuta, giocata sul comico di idea: *"Gli unici uomini che non riesco a fare a meno di amare sono le donne!"*.

Intanto, però, Colombo è condannato a novantasette anni di galera. A questo punto la scena diventa sempre più paradossale ( comico di ragionamento, ma motivato dal comico di situazione ): tutti gli anni di pena gli vengono man mano condonati perché: l'infanta è incinta, ha un figlio maschio, questi assomiglia tutto al papà, la sorella dell'infanta si fidanza, si sposa, ama il marito, rimane incinta, etc.

Colombo parte, sta via per quattro anni e tutti si dimenticano di lui. Nel 1502 c'è il suo quarto e ultimo viaggio, da cui torna zoppo e piuttosto malandato. Fo si esibisce in un monologo, in cui il genovese dichiara: *"Ero diventato un maestro di compromessi"*. Ma l'attore condannato viene ripreso dai membri dell'Inquisizione, che gli dicono che non c'è niente da fare. L'attore scoppia in una risata sonora e acuta, sembra quasi sbellicarsi: *"E io ero qua ad aspettare che arrivino i nostri... ma i nostri siamo noi!"*. Il monologo sfocia gradualmente in canzone, sostenuta dal coro degli attori. All'attore viene tagliata la testa.

In questo momento finale, che dovrebbe essere tragico vista la situazione, Fo inserisce per contrasto, con grande effetto comico, un'ultima gag: l'attore si è accucciato sotto la macchina della tortura, mentre un altro attore, che interpreta il boia, gli sorregge la testa. In un primo momento Fo mostra questa scena macabra, ma, dopo un cambio di luci, decide di svelare il trucco, cambiando di segno la drammaticità dell'evento.



LA COMUNE

STORIA DI UNA  
FIGURE E  
ALTRE STORIE

CON  
DARIO  
FO

## 4.2. STORIA DELLA TIGRE

Il tema di questo monologo <sup>196</sup> del 1977 è la Lunga Marcia cinese al seguito di Mao Tze-Tung e Chu-Tè, costellata di morti e feriti ( tra cui il contadino protagonista della vicenda ) pronti a lottare fino all'ultimo per un fine più grande. L'allegoria della tigre, che cura e salva il soldato ferito, è indicata da Fo stesso nel prologo: *“Si dice che una donna, un uomo, un popolo possiedono la tigre quando, davanti alle grandi difficoltà, insistono a tener duro, resistono! (...) Possiede la tigre chi non delega mai niente a nessuno: possiede la tigre chi s'impone d'essere sempre dentro le situazioni, partecipare, controllare, verificare, essere presente e responsabile fino in fondo”*.

Abbiamo scelto questo brano perché mette alla prova tutta l'abilità e le tecniche attoriali di Fo, che si esibisce in una straordinaria recitazione della tigre umanizzata, con i suoi versi e con i suoi grugniti irresistibilmente comici. Fo non imita mai la tigre: sceglie ancora una volta la chiave della sintesi, evitando di essere descrittivo: *“Bisogna avere il coraggio e l'intelligenza di alludere piuttosto che descrivere per intero. Mettere a fuoco alcuni particolari e glissarne altri. Questo determina un certo stile e un ritmo più incalzante nel racconto della storia”*. <sup>197</sup>

<sup>196</sup> Il testo adottato come riferimento, da cui verranno tratte le citazioni, è “Dario Fo 1991: monologhi da “Storia della tigre” e “Mistero buffo”, produzione C.T.R.F.

<sup>197</sup> FO, *Manuale minimo dell'attore...*, pp. 204-205. Nello stesso testo, alla pagina 235, c'è un'altra interessante spiegazione di Fo, in riferimento a questo monologo: *“In un'opera famosa del teatro kabuki, l'attore che recita il personaggio della volpe mima l'animale – nella camminata, nell'appiattirsi al suolo, nell'agitare la coda -, il tutto senza accucciarsi mai a terra: non si pone mai carponi, mai piega manco la schiena... muove un braccio sventolandolo in un certo modo e tu vedi che quella è la coda. Gira la testa da un lato, d'un tratto la volge di là... muove gli occhi, li tiene fissi... e quello è esattamente lo sguardo della volpe. E leggi chiaro la scaltrezza, il suo agire subdolo. Parla, e la sua voce diventa proprio quella di un animale ipocrita e infido. Ma dietro a tutta questa esibizione c'è una scelta”*. Questo procedimento, questa medesima tecnica attoriale, è usata da Fo per

La situazione è, in breve, questa: un contadino cinese, improvvisatosi soldato per la Lunga Marcia, viene ferito; rimane solo, viene il temporale, si rifugia in una caverna dove entrano delle tigri; stringe amicizia con loro, che lo curano e lo aiutano a ristabilirsi; il soldato guarito scappa e raggiunge un villaggio, ma la gente fugge perché lo considera matto; sopraggiungono la tigre e il tigrotto che familiarizzano con gli abitanti del villaggio e vengono usati come arma contro i nemici; si decide di costruire tigri false per difesa del villaggio: così ogni giorno gli abitanti si esibiscono in ruggiti orchestrati dal soldato.

Nel solito prologo, Fo fa riferimento a una rappresentazione popolare cinese, a Colotti Pischel (ricercatrice di cultura e politica cinese), fornisce indicazioni storiche sulla lunga marcia, riassume il brano, spiega le allegorie. Contenute. Inoltre fa alcune battute che sfruttano la tecnica del comico di idea.

- La prima è giocata su un ossimoro concettuale, unito a un'iperbole, che ha un effetto paradossale, per cui definisce la lingua parlata a Shangai come *“una lingua parlata da una minoranza di ottantacinque milioni di persone”*.
- La seconda si riferisce alla lingua che eseguirà per recitare la narrazione: *“Io, siccome l'ho sentita prima in Cina, poi sono andato un'altra volta a sentirla, l'ho registrata e l'ho imparata, la eseguirò non in cinese, per carità, ma nel dialetto di Shangai!”*.

Fo, in altra sede, fornisce preziose indicazioni sull'uso che egli fa del linguaggio in teatro, che in questo monologo è veneto-lombardo-emiliano-piemontese, con inserti di *grammelot*:

---

rappresentare la tigre in questo monologo, così come per il lupo del suo ultimo monologo: *Lu santo jullare Francesco*.

*“Io credo di aver assimilato la lezione del Ruzzante. Lui ha costruito una lingua per il teatro. Si dice che il suo dialetto sia quello di Padova, ma io ho fatto delle ricerche, e non è vero. Nella sua lingua vi sono tutti i dialetti. Io ho fatto lo stesso lavoro per la Storia della tigre. Vi sono tutti i dialetti italiani, dal siciliano al provenzale; vi è una radice linguistica per ogni situazione, e ogni situazione detta la parola giusta in un dialetto o in un altro. La parola “mammella”, per esempio, nel mio spettacolo cambia almeno dieci volte: la “mammella”, la “zinna”, la “tetta”, ecc. – la parola cambia in continuazione perché tutto dipende dalla situazione nella quale è impiegata”.*<sup>198</sup>

Dopo un “Cominciamo senz’altro” e una breve pausa, Fo dà inizio al monologo, come sempre dando particolare forza alle prime battute, a sottolineare lo stacco con il carattere introduttivo ed esplicativo del prologo. Parte dunque con un tono acuto, il volume alto, la gestualità ampia, per proiettare meglio l’azione al pubblico. In particolare, l’attore fa grande uso delle braccia (lunghe) e delle mani (grandi), che sempre plasmano e definiscono lo spazio intorno.

Comincia la narrazione ironica e grottesca di eventi altrimenti drammatici occorsi durante la lunga marcia, che parte dalla Manciuuria. La sequenza si conclude con una ferita, commentata da uno scambio di battute che gioca sul paradosso e sulla tecnica del comico di idea:

- *(Un compagno che gli punta una pistola alle tempie) “Tropo te lamente, tropo veder soffregar no’ se pode, dame a trà... ’na bala soltanto e l’è finida!”.*

<sup>198</sup> FO, *Fabulazzo...*, pp. 357-358.

- *“Grasie par la solidarità e compresiùn, capisco la bona volontà, sarà per un'altra volta, no' te disturbà, me maso mi co l'è el tempo!”*.

Il soldato rimane solo ed è travolto da una tempesta straordinaria, che Fo riproduce con buffi suoni onomatopeici, fino a creare il rumore dell'acqua in cui il soldato è immerso, come fosse in una piscina.

Si rifugia in una grotta e – per comico di situazione – viene raggiunto dagli attuali “inquilini”, la tigre con il suo tigrotto: *“Boja la padrona de casa, che tigrà!”*.

L'incontro tra la tigre e il soldato è estremamente comico: la sequenza è strutturata sul comico di situazione, ben sostenuto e potenziato dalla gestualità dell'attore ( soprattutto nel riprodurre l'incedere maestoso della tigre ) e dalla sua abilità nel contrapporre la voce paurosa del soldato e il ruggito spaventoso dell'animale.

Fo segue una tecnica precisa nel dar voce alla tigre: innanzitutto poggia la voce bene sul diaframma, in modo che sia ben sostenuta e capace di toni estremamente gravi, secondariamente rende il timbro della voce rauco, probabilmente giocando sui bicordi. Questo gli consente di ottenere un effetto assolutamente animalesco.

Vediamo la sequenza dell'incontro. Il soldato è terrorizzato, ha gli occhi spalancati, il corpo irrigidito, la voce gli esce stridula e molto acuta:

- *Boja, la m'ha senti!”*.

A questo punto assistiamo all'incedere tremendo della tigre, in contrasto rispetto al volto terrificato del soldato. Fo accompagna il movimento della tigre con le braccia, che si allungano, si stendono in modo alternato. La tigre apre e solleva le narici, *“usma”* la presenza dell'uomo e gli si avvicina: *“La monta, la monta, la monta, la vegne in avanti”*.

Il soldato è immobilizzato dal terrore: Fo descrive ogni singolo pelo del corpo che gli si rizza, accompagnandolo con un onomatopeico *"tin!"*, più o meno acuto, a seconda della zona in cui è situato.

Con grande – e piacevole – sorpresa del soldato, la tigre non lo aggredisce, ma si allontana con un ruggito, che Fo commenta con una battuta giocata sul comico di idea: *"La va via quasi vomegando!"*.

Segue una buffa conversazione tra tigre e tigrotto, la prima con ruggito grave, il secondo più acuto. Il soldato commenta, ironicamente: *"Che scena de famiglia!"*.

La madre allatta il figlio, ma questo si stanca e la respinge. Allora la tigre decide di dare il proprio latte al soldato. La scena si sostiene sulla tecnica del comico di situazione, per cui l'uomo, più che sazio, è costretto a continuare a succhiare il latte dalle mammelle enormi dell'animale. Fo riproduce il suono onomatopeico del latte ingurgitato a stento, mentre il soldato cerca di mostrarsi contento e continua a sorridere, per non urtare i sentimenti della tigre. Alla fine quasi soffoca, è costretto a staccarsi e a respirare per riprendersi.

Fo sfrutta la tecnica della ripetizione ogni volta che la tigre cammina: rinnova il gesto delle braccia che avanzano, a significare l'incedere dell'animale, e l'accompagna con suoni onomatopeici, che indicano la regalità del portamento: *"Tun... tun... tun"*.

La tigre comincia a leccare la ferita del soldato, per estrarne tutto il marcio. Il soldato in un primo tempo è spaventato, ma poi ne trae sollievo. Intanto il tigrotto, come ogni bambino che si rispetti, vuole imitare la madre: si avvicina per leccare ma lo morde. Il soldato risponde con un pugno per cui l'animale scappa:

*“Subito farse respetare da le tigri fin che son piccole! E defatti, da questa volta, quando el pasava d’appreso, caro, mica andava de profilo, stava atento!”*

Qui Fo accompagna la battuta con la gestualità, in una sequenza che ripete ogni volta che il tigrotto si ripresenta: mima l’animale con la coda in mezzo alle gambe, che muove dei veloci passi laterali incrociati, tenendo il busto inclinato in avanti.

Intanto il soldato entra sempre più in confidenza con le tigri, al punto che si sente un membro della famiglia e si riserva anche di rimproverare la tigre, come fosse la donna di casa. In questa situazione, tutta basata sul paradosso, notiamo una battuta, giocata sul comico di idea, che è riferita alla tigre che torna tardi la notte con il tigrotto:

*“Ma, dico ! Da grande cosa diventa... un selvatico!”*

Intanto l’attore riproduce i ruggiti degli animali – impostati soprattutto sulle vocali *e* e *a*. Una tecnica che Fo utilizza di frequente, quando porta in scena animali ( o selvaggi ), è quella di tradurre il loro linguaggio in linguaggio umano ( o comprensibile ). Con questo metodo spiega e commenta i ruggiti della tigre, soprattutto nel momento in cui il soldato cucina la selvaggina che gli hanno procurato:

*“Che vuol dire: bono!...Che significa: schifus, te magni la roba brusada!... Come dire: ghe n’è pù?”.*

Ecco un’altra battuta giocata sul comico di idea:

*“Il tigroto gh’aveva le mani in sacòcia!”*

Il soldato, ormai guarito, è stanco della vita selvaggia, e scappa. Giunge in un villaggio, ma la gente pensa che sia un pazzo e lo allontana. Lui non capisce, finché si specchia e vede che è ridotto piuttosto male, quasi sembra un animale anche lui, o un diavolo con gli occhi rossi e spiritati. Così decide di andare incontro alla gente e assicura di essere umano e

innocuo. Un contadino coraggioso lo tocca e può constatare che, effettivamente, le cose stanno così.

Il soldato, confortato, decide di narrare tutte le sue avventure alla gente del villaggio. Fo usa qui la tecnica della ripetizione a ritmo accelerato, che ottiene un grande effetto comico: ripercorre le azioni salienti della sua narrazione, ruggiti compresi, ma a un ritmo raddoppiato, per cui, ovviamente, non si capisce una parola.

La gente del villaggio non crede al suo racconto paradossale e lo prende in giro, con delle battute che sfruttano il meccanismo del comico di idea:

*“No, normale! Tetar la tigre? Normale!”*

Intanto arriva la tigre, arrabbiata perché il soldato se n'è andato, abbandonando a tradimento la famiglia. Segue un'accesa discussione tra il soldato e l'animale, ognuno, ovviamente, nel suo linguaggio, con grande effetto comico dato dal contrasto tra la voce umana e i ruggiti, accostati nel ritmo indiavolato di un litigio.

Alla fine fanno pace e il soldato presenta l'animale alla gente del luogo. L'arrivo delle tigri si rivela poi una salvezza per il villaggio, perché lo salvano dall'assalto delle truppe nemiche. Infatti queste rimangono terrorizzate di fronte agli animali. Fo mima la loro reazione: occhi spalancati, si accasciano come per nascondersi, infine scappano.

Infine gli abitanti del villaggio, su suggerimento del soldato, decidono di adottare sempre questo metodo difensivo, e si specializzano nell'imitazione dei ruggiti degli animali, da usare per le finte tigri che costruiscono. Il soldato fa da maestro e direttore d'orchestra, che sente i diversi ruggiti (più o meno acuti, più o meno rauchi). Tra questi ce n'è uno estremamente stonato: *“Ma cos'è? L'è una rana con le adenoidi?!”*.

Il monologo si chiude con un coro di ruggiti e l'accenno a un episodio, che sfrutta la tecnica del comico di situazione: un vecchietto che si

avvicina al villaggio, sentiti questi ruggiti tremendi e continui, è colto da infarto con effetto immediato.

# JOHAN PADAN A LA DESCOVERTA DE LE

A  
M  
E  
R  
I  
C  
H  
E

Datore Luri - Fonso  
Gianni Grasso

Macchinista  
Corrado Pomillo

Direttore di scena  
Mario Pirovano

Amministratore  
Francesco Russo

Organizzazione  
Piero Sciotto



MARIO  
FO

### 4.3. JOHAN PADAN A LA DISCOVERY DE LE AMERICHE

Questo monologo <sup>199</sup> riprende il tema, già incontrato in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* della scoperta dell'America, ma protagonista non è più Cristoforo Colombo, bensì un anonimo Johan, che partecipa – per sbaglio – a una spedizione di marinai che prende l'avvio da Venezia, e si trova a vivere una serie di avventure tra indigeni americani e predoni europei. Il nucleo tematico centrale è costituito dal rapporto con il diverso, dal confronto con altre culture, in una prospettiva che nega l'eurocentrismo.

Abbiamo scelto questo monologo perché, a differenza dei precedenti, costituisce da solo uno spettacolo: è più elaborato, più lungo, complesso e articolato. E' costruito secondo i ritmi incalzanti di sempre ma presenta delle aperture narrative da grande epopea, determinate anche dagli spazi immensi in cui è ambientata l'azione.

Nel prologo Fo spiega l'origine del termine Johan – Zanni ( ecco ancora una volta la maschera dello Zanni, cara all'attore ), le ragioni del testo (celebrazione del quinto centenario della scoperta dell'America ) ; riferisce le fonti ( testi di vari esploratori europei su naufragi e viaggi in India, che trattano storie simili al suo canovaccio ); chiarisce la costruzione della sua lingua scenica ( lingua onomatopeica costruita su dialetti diversi, con predominanza veneto – lombarda, contaminati con provenzale, catalano, castigliano, portoghese, e arricchiti da alcuni inserti in *grammelot* ); illustra l'arazzo, da lui dipinto all'epoca delle riprese per la televisione della commedia *Isabella, tre caravelle e un*

---

<sup>199</sup> La ripresa in video cui facciamo riferimento, e da cui sono prelevate le citazioni è : *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, produzione C.T.R.F. ( Milano, 24 aprile 1992 ).

*cacciaballe* ( 1974 ), usato come fondale scenico; mostra il libro illustrato che tiene su un leggio ( elemento scenografico e insieme promemoria per seguire la struttura della narrazione ), accenna al suo studio figurativo, propedeutico allo spettacolo: una specie di canovaccio a fumetti, in cui dipinge a tempera le scene salienti dello spettacolo.

La situazione, in breve, è questa: Johan, a Venezia, fugge dal tribunale dell'Inquisizione e, a questo scopo, si rifugia in una nave che sta salpando e che, suo malgrado e attraverso numerose peripezie, lo porterà in America. Qui rimane per il resto della sua vita, tra avventure e disavventure con gli Indios, gli Incas e gli Spagnoli.

Già nel prologo l'attore fa una battuta, improntata al comico di idea, in riferimento alla lingua che utilizzerà per il monologo: comincia uno sproloquio di cui non si capisce una parola e commenta *"Vorrei vedere che capiste il dialetto del '500 dei marinai veneti... che non capisco neanche io le parole che dico!"*.

Il monologo è innanzitutto impostato sul comico di situazione: il protagonista è costretto a fuggire da Venezia, nella speranza di non andare affatto lontano - *"Pensava di andare dietro al cantòn"* - e invece si ritrova prima a Tunisi, quindi a Siviglia ( dove, oltre tutto, trova ancora i roghi dell'Inquisizione ), infine in America. L'esito della sua azione lo porta dunque in direzione diametralmente opposta a quella che si era prefisso.

Quando è ancora a Venezia, descrive una terribile tempesta; la narrazione gioca sull'iperbole, sul paradosso e sul comico di situazione: una nave è trascinata dalla corrente e va a scaraventarsi direttamente dentro la chiesa di S. Marco, mentre il prete, tutto assorto e concentrato, stava dicendo messa. L'uomo alza gli occhi e si trova davanti una nave

che avanza a velocità incontrollata contro di lui, che dal transetto grida, in falsetto: “*Fermaaaa!*”.

Quando è a Siviglia, Johan mette in scena una festa in grande stile: l’attore riproduce, con suoni onomatopeici, tutti gli strumenti che compongono la musica, per terminare, con lo stesso metodo, nella descrizione dei fuochi d’artificio ( giocati soprattutto sul suono della *p* ), di cui si dichiara un grande esperto.

In un episodio successivo Johan discute con altri delle avventure di Colombo e ironizza sugli esploratori che percorrono la via per le Indie da Est. L’attore sfrutta la tecnica del comico gestuale nella descrizione di questi sventurati, costretti ad attraversare il deserto, prima su cammelli e poi su asini, e poi il mare in nave, quindi ancora cammelli, asini, navi...Fo costruisce un *climax* sui disagi di questo viaggio e conclude la narrazione con una battuta – “*Si riconoscevano quelli che tornavano!*” – accompagnata dal mimo divertito e divertente della loro camminata disarticolata.

Si inserisce in questo racconto una battuta su Colombo, basata sul comico di ragionamento e la tecnica dell’allusione in particolare:

*“L’è andà per le Indie dal de drio. Ma anche lui l’han preso dal de drio!”.*

Johan è perseguitato dall’Inquisizione anche a Siviglia, per cui si presenta alle navi della quarta spedizione di Colombo e cerca di mostrare tutte le sue abilità perché lo prendano con sé, nonostante le navi siano già al completo. Lui assicura di imparare le lingue straniere con una facilità e rapidità straordinarie:

*“Dopo una setemana parlo come lor: no’ capisco quel che diso...ma parlo!”.* ( Comico di ragionamento ).

Sulla nave Johan è costretto a stare per mesi tra vacche, porcelli, cavalli e asini ( ancora comico di situazione ): conclude la descrizione della sua esperienza di guardiano nella stiva della nave, con un comico gestuale (e di situazione ): il mare è in tempesta, tutti gli animali vomitano o si scaricano; lo sterco, il cui rumore è riprodotto dai suoni onomatopeici dell'attore, finisce da tutte le parti e, in particolare, come è logico aspettarsi ( nella logica paradossale cui è improntato tutto il racconto ), sul povero Johan. La nave affonda, ma il protagonista, con dei suoi amici, si salva con un espediente molto buffo: si posiziona su un maiale particolarmente grasso, si tiene stretto alla sua coda, che sembra fatta apposta per fungere da appiglio, e si salva. Infatti, oltre tutto, i maiali hanno un grande senso dell'orientamento e conducono i naufraghi in salvo sulla costa!

Fo descrive il luogo ameno in cui è capitato, dove tutto è bello, i frutti crescono spontanei, le donne si concedono senza fare troppe storie. Qui inserisce una battuta improntata al comico di ragionamento, in riferimento al fatto che gli indigeni si accoppiano non per terra, ma su grandi e confortevoli foglie:

*"Foje d'amore da una piazza, una piazza e mezza, due piazze!"*.

Johan si guarda intorno stupito per tutte le novità che lo circondano e comincia a narrare le sue incredibili scoperte: in verità si tratta di cose sconosciute per gli Europei del '500, non certo per il pubblico presente in sala. Si tratta dunque di comico di contrasto, basato sull'opposizione noto / sconosciuto:

- Spiega che cos'è un'amaca, a cosa serve e, soprattutto, come ci si sale, in una sequenza tanto complicata quanto comica, conclusa su un'osservazione tanto più divertente quanto meno faticoso e complesso sarebbe l'atto di salire su un'amaca ( per cui Johan

addirittura si allena all'insaputa dei compagni ): *“La forza de la dinamica!”*

- Presenta i tacchini: *“Galloni che si vantano come pavoni”*.
- Ecco un'iguana, cioè *“Un drago nano”*.
- *“Un leon senza peli”*, che sarebbe il giaguaro.

A questo punto Johan scopre il nome della favolosa terra in cui è giunto e lo svela, in una battuta giocata sul comico di parola:

*“L'era una tera tuta florita: l'era la Florida appunto!”*.

Ma la situazione si rivela non troppo favorevole al protagonista, nonostante le sue aspettative. Si tratta, evidentemente, di comico di situazione: Johan fa di tutto per ingraziarsi gli aborigeni, sorride sempre, li fa divertire, e loro lo vogliono mangiare proprio perché è simpatico. La scena è costruita su un *climax* in cui cresce l'attesa: gli Indios lo portano in una tenda, gli fanno delle treccine ai capelli e alla barba, che impreziosiscono con coralli, gli mettono degli orecchini, lo cospargono di olio e profumo, gli dipingono le varie parti del corpo con colori diversi. Lui è divertito da quello che pensa essere un gioco, ma capisce infine che lo vogliono solo mangiare. Allora diventa giallo per itterizia e – ancora seguendo la tecnica del comico di situazione – gli aborigeni pensano che sia stato merito del suo dio protettore, per cui decidono di risparmiarlo.

Oltre tutto lo vedono che si rivolge ( in verità disperato ) alla luna, e pensano che lui sia suo figlio, e che la luna lo ascolti.

Secondo il comico di ragionamento Fo afferma che gli Indios lo hanno risparmiato *“Par via di due meracolamenti che ho fatto... va bene: due colpi di fortuna che gh'ho avuto!”*.

Comincia qui un nuovo racconto paradossale. Johan afferma di poter parlare con la luna e di poterle chiedere qualsiasi cosa. Gli aborigeni, in

un primo momento, non gli credono. Lui, osservando la luna, sostiene che si sta avvicinando un tornado ( secondo le indicazioni che gli aveva fornito una ragazza a Venezia, che studiando la luna e le nuvole che le stanno intorno, poteva stabilire quando sarebbe venuta una tempesta, come infatti avvenne ). Gli aborigeni non gli credono. Ma il tornado viene davvero. Gli aborigeni, a questo punto, gli credono; anzi cominciano a venerarlo e a chiamarlo *"figlio del sole che nasce e de la luna"*.

Johan comincia a essere stanco della vita selvaggia; decide così di andare verso Ponente, per salire su una nave che lo riporti a casa. Ma gli aborigeni lo seguono in massa, poiché, ormai, lo considerano loro capo e salvatore.

Comincia la serie di incontri con altre tribù locali, che si lanciano messaggi di fumo tra di loro. Fo mima, con una gestualità molto divertente ( comico gestuale ), il fumo, che delinea con il movimento delle mani, e addirittura traduce il contenuto del dialogo in linguaggio scritto, con tanto di punteggiatura!

Tra le varie popolazioni, ce n'è una particolarmente violenta che Johan definisce ( utilizzando la tecnica del comico di parola ):

*"Incas, che l'è la rastremasiòn curta de Incasati"*.

Le tribù indigene sono spaventate dai cavalieri europei: infatti loro non conoscono i cavalli e pensano che siano una cosa sola con i cavalieri (contrasto noto / sconosciuto ). Johan spiega loro che non è così: per caso giunge lì un cavallo solo, che dev'essere scappato dal suo padrone. Fo si lancia nella pantomima del cavallo, di cui riproduce i vari movimenti ( comico gestuale ): si muove al passo, accenna un trotto, comincia a correre al galoppo, finisce con dei passi di danza.

Gli Incas pregano Johan di chiedere alla luna di far venire la pioggia, perché è un periodo di prolungata siccità. Lui, che evidentemente non può farlo, si giustifica con una battuta che gioca sul comico di parola:

*“A l’è lunateca la luna!”*

Ma ecco il secondo miracolo: finalmente si mette a piovere. Fo riproduce con suoni onomatopeici la pioggia, dalle prime gocce fino allo scroscio conclusivo, come fosse un concerto:

*“Tin... tin... tin... toc! Basta così? Te vedo un po’ stitica!*

*Ta, tatatà, ta, tatatà... pron... Bastaaa!”*

Intanto Johan giunge col suo seguito sul Pacifico e lì prepara gli indigeni all’incontro con gli Europei. A questo scopo insegna loro la dottrina cristiana, partendo da Adamo ed Eva, per proseguire con la spiegazione del concetto della Trinità, con la narrazione della storia di Isacco e Abramo, con la morte e resurrezione di Cristo. Gli aborigeni si appassionano, piangono per la morte di Gesù ed esultano per la sua resurrezione. Questi brani sulla storia della Bibbia appartengono al repertorio di Fo, che si ricollega alla linea di *Mistero buffo* ( *Testi della Passione* in particolare ) e alla *Storia della tigre e altre storie*, cui appartiene il brano *Sacrificio di Isacco*. Qui Fo dà una versione sintetica di questi brani, li accenna più che altro.

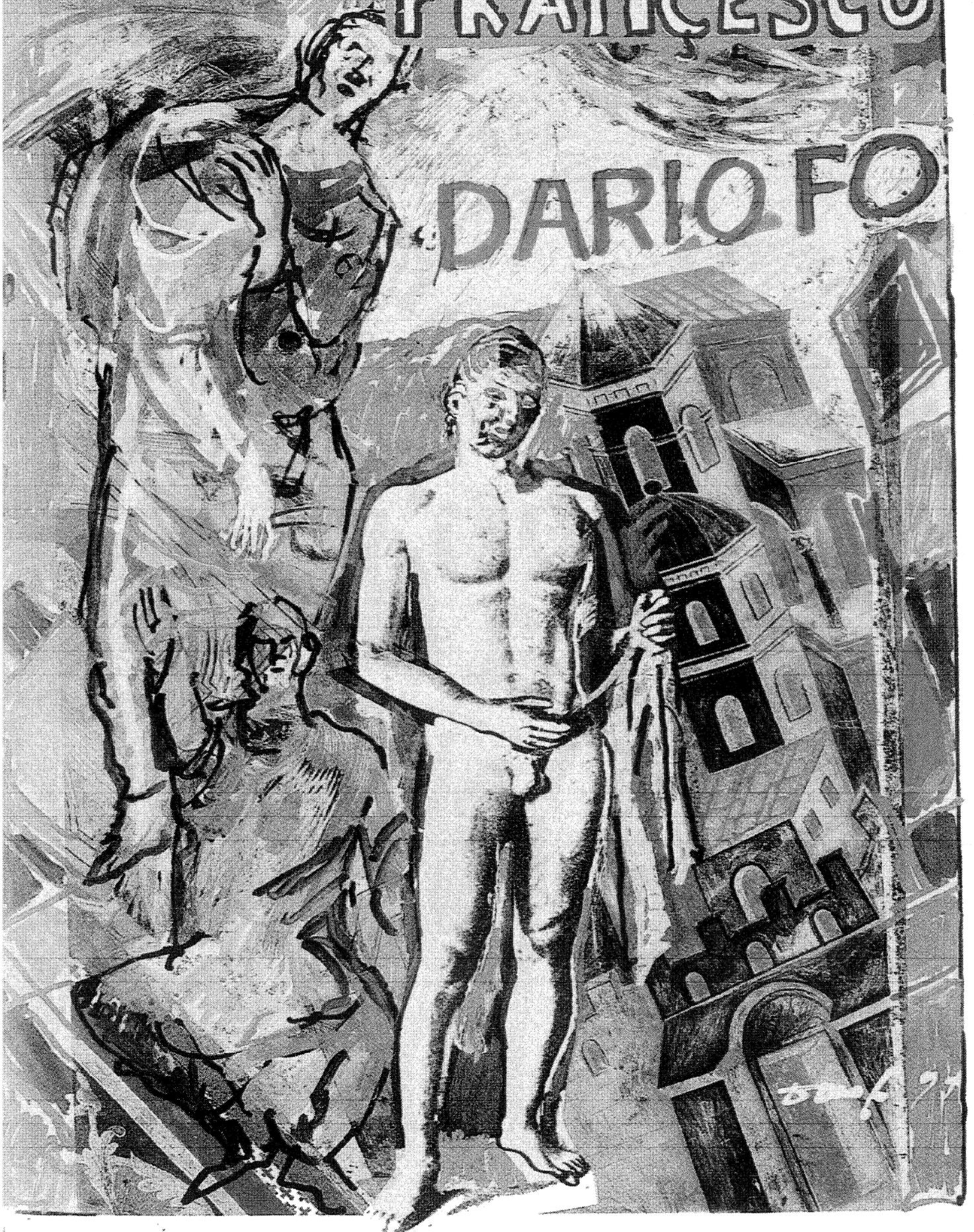
Johan insegna agli indigeni un dolcissimo canto di Pasqua, che però loro interpretano come fosse una canzone popolare su cui ballare ( comico di contrasto alto / basso ). Con questo canto si avvicinano agli Spagnoli, innalzando stendardi cristiani come al tempo delle crociate.

Qui l’atmosfera gioiosa e ironica viene un po’ meno: l’intenzione ludica viene man mano scemando. Il tono si fa più elegiaco, più grave: gli Spagnoli accettano i preziosi doni degli indigeni, ma il giorno dopo li vogliono fare prigionieri, perché lavorino nelle miniere.

Johan scappa, torna verso la Florida ma decide di rimanere nel Nuovo Continente: è rimasto deluso dalla “civiltà” europea, anche se a volte è colto da un’atroce nostalgia delle sue vallate. Il monologo si conclude sul canto pasquale che Johan aveva insegnato agli indigeni, e che gli ricorda le terre che ha abbandonato, ormai quaranta anni prima.

# LU SANTO JULLARE FRANCESCO

## DARIO FO



#### 4.4. LU SANTO JULLARE FRANCESCO

Il tema del monologo <sup>200</sup> è la storia di S. Francesco, non però visto secondo il ritratto tradizionale, un po' idealizzato, del santo irraggiungibile, inimitabile, ma secondo una visione totalmente umanizzata, che non trascura i difetti e i trascorsi riprovevoli dell'uomo, anche se poi mette ancora più in rilievo le virtù di Fede e soprattutto Carità, unite al voto di povertà, che caratterizzano Francesco.

Nello spettacolo sono narrati alcuni episodi della vita del santo, che corrispondono, in linea generale ( pur con ulteriori articolazioni al suo interno ) ad altrettante situazioni:

- *La concione di Francesco a Bologna;*
- *Della cacciata de li Maggiori e del tremmamòto delle quaranta torri scarrecàte abbàscio;*
- *El santo jullare e lo luvo de Gubbio;*
- *Francesco va da lu Papa a Roma;*
- *Francesco sen' va a morire.*

Fo si presenta per il prologo ( semplicemente abbigliato, come al solito ), e subito comincia a interagire con il pubblico. Per la lunga narrazione si appoggia a Franca Rame, come rammentatrice, a Spoleto, mentre usa dei cartelli colorati, appoggiati sul pavimento del palcoscenico, a Pisa.

Spiega che, come afferma anche la dottoressa Frugoni, studiosa di storia medioevale, fu Francesco stesso a definirsi giullare, in quanto era ben

---

<sup>200</sup> Utilizziamo come testo di riferimento il supporto in video: *Lu santo jullare Francesco*, Einaudi, 1999, che ha ripreso lo spettacolo a Spoleto ( luglio 1999) e che è accompagnato da un testo scritto, da cui abbiamo tratto la maggior parte delle citazioni, a causa della difficoltà incontrata nella scrittura del dialetto. Inoltre facciamo riferimento allo spettacolo personalmente visto a Pisa, il 12 febbraio 2000.

visto dalla povera gente, mentre era temuto e odiato dai potenti; sostiene che il santo fosse un grande fabulatore, capace di adoperare il proprio corpo per parlare, dotato di una vocalità straordinaria (anche nel canto), abile nell'invenzione di una lingua *passee-partout*, con cui comunicare a tutte le popolazioni d'Italia. Fo utilizza questa stessa lingua: dopo un tentativo di dialetto umbro antico (che però risulta troppo incomprensibile per gli stessi umbri contemporanei!), si risolve ad usare il solito impasto di dialetti, questa volta, però, con un uso più esteso di termini prelevati dai dialetti meridionali, (soprattutto nel primo episodio) anche se la struttura sintattica è quella lombarda.

Fo introduce il primo episodio, quello della *concione* a Bologna, in occasione della loro cruenta guerra contro Imola. Parte subito con un comico di situazione: Francesco pensa di trovarsi a Napoli, per cui parla in una lingua che riprende le cadenze del napoletano. Invece si ritrova a Bologna, di cui non conosce il dialetto, ed è costretto a improvvisare, adattando il suo già storpiato napoletano alla situazione:

*“Non siete napoletani? ... Ah, siete bolugnesi... E chista non è Napoli? ... ma Bulogna... Site sicuri? Ecco pecchè no' scurzève lu Visuvio!”*

Francesco si lancia in una predica impostata sul ribaltamento (comico ibrido: contrasto tra quello che si dice e quello che si pensa, accompagnato da paradosso): esalta la guerra; dice che fanno bene a vendicarsi sulle donne imolesi perché i loro uomini hanno violentato, in quattro, una donna bolognese.

Segue un comico gestuale all'interno della *concione*, per cui Francesco esalta quelli che erano tornati dalla guerra con impeto, ma, per contrasto, si rende conto che non erano affatto tornato a testa alta e fieri, ma piuttosto malconci, con una mano monca, o un piede mozzo, o una

gamba di meno. Quindi Fo mima la camminata completamente disarticolata di che aveva partecipato alla guerra:

*“C’è chi vegniva avante co’ la soa giamba mòzza...braccio troncato...chillo co’ l’uòcchio ‘cecato, chillo lu pède, chillo la mano...ma co’ quanto orgoglio!*

*E allora marciavano con il petto in fuori, ma un poco sbiroli... così”.*

Il secondo episodio ha luogo due giorni dopo la *concione* e vede Francesco protagonista di un evidente comico di situazione. Infatti il ragazzo, che ha solo diciassette anni, partecipa a una rivolta popolare ad Assisi, in cui si decide di approfittare della morte dell’imperatore Enrico VI per abbattere le torri della città, simbolo del potere. Bisogna tener conto del fatto che Francesco è figlio di uno tra gli uomini più ricchi di Assisi.

Francesco si rivela piuttosto imbranato, infatti, nel tentativo di tirare le funi ( con cui vogliono abbattere le torri ), gli cade un pezzo di torre dritto sul piede ( comico gestuale ). Si susseguono alcune scene giocate tutte su gag, che mettono in luce le scarse capacità manuali del giovane: infatti rimane appeso alla fune, dondola in aria compiendo giri in un verso e poi nell’altro, ondeggia finché si schianta contro la torre campanaria, e poi lì direttamente contro la campana grande, di cui riproduce il rumore con suoni onomatopeici, che partono acuti e si fanno sempre più gravi:

*“VRUHOM! S’infilza tuto entrègo derèntro l’arcon de le campane, va dentro ol campanòn! BLUM! El batàcio en man, ol fa BLIUM! BLIUM! DON DON DON DON!”*

Intanto i compagni che lo osservano, lo scherzano:

*“A te piase andà in giostra, eh?!”*

Francesco si rialza piuttosto malconco, con una gamba dietro al collo, un braccio conficcato in mezzo alle gambe. Gli amici gli sistemano i “pezzi”, mentre lui cammina come un ubriaco, che percorre le scale cadendo e rimbalzando lungo tutti i gradini ( comico gestuale ).

Lo portano dalla madre che subito si mette a gridare spaventata, ma il figlio risponde con una battuta che gioca sul comico di ragionamento:

- *“Ohooo!... El me fiòl l'è morto! Ihiiiiii!”*
- *“Mama... no' criàre... gh'ho dodese campane in dòl servelo che me sònenò a festa!”*

Nei giorni successivi, mentre il ragazzo pian piano si rimette, i compagni lo scherzano, e lui ride, condividendo l'ironia:

- *“Oh Francesco! Hai già suonato le ore? Suonaci il mattutino!”*

Qui Fo inserisce una battuta che gioca sul comico di parola ( ma anche di idea ), in riferimento alla reazione del ragazzo di fronte alle provocazioni degli amici:

- *“L'è proprio spiritoso... e anche spirituale!”*

Ora segue una serie di battute che hanno un grande effetto comico: Fo immagina che dei maligni attribuiscono a questo incidente con le campane la svolta del santo ( comico di contrasto tra nobile, sottinteso, alludendo all'immagine tradizionale del santo, e triviale, corrispondente alla versione meno ortodossa che è qui narrata ):

- *“Andava intorno tuto sbirolo, con la faccia in su come un incantà... Tuto preso con lo sguardo al zielo, seguiva gli usèi e puntava a la luna... a la luna diseva: “Ciao sorella!”. Poi anche a le stelle: “Sorelline!” ... al sol: “Fratello!”, a la tera: “Madre Tera” ... Tuta una famègia!... Poi parlava co' i animali, con i usèi... e gli dava anche la benedisiùn!”*

Nell'episodio successivo vediamo Francesco in guerra contro Perugia. Viene fatto prigioniero e rimane in carcere per un anno. Quando torna ad Assisi, come pena, lo obbligano a ricostruire le torri che aveva contribuito ad abbattere: gli si spaccano subito le mani ( comico gestuale). Poi però, con la pratica e l'insegnamento degli altri muratori, diventa abilissimo.

Espiata la sua pena, se ne parte per una vacanza tra i lussi: ma, per contrasto, gli viene una crisi religiosa, per cui decide di abbandonare tutti i suoi averi e si spoglia in chiesa, davanti al Vescovo, restituendo perfino gli abiti a suo padre.

Ecco uno scambio di battute molto divertente, giocato sul contrasto comico tra figurato e letterale, e sul comico di parola:

- Dio: *"Francesco! Va' e ricostruisci la mia Chiesa!"*
- Francesco: *"Chi gliel'ha detto a lui che sono muratore? Ah già, le notizie corrono! D'accordo, verrò a rimettere in sesto 'sta chiesa!"*

Così Francesco si dedica alla ricostruzione della Porziuncola e di S. Damiano.

L'episodio successivo è quello del divertente incontro con il lupo di Gubbio.

Fo gioca all'inizio sul comico di ragionamento, basato su una metafora prolungata che identifica il lupo prima con il leone e poi con il cocodrillo:

- *"L'è ol luvo de Gubbio, urèndo... un leon!"*
- *"Ooeh, un leon! Esagerat!"*
- *"Mi no' cognosso i leon, ma boja, quel gh' ha 'na facia che pare un crocodril...el dèrve 'na ganasa empiegnida de denci...co' na sgagnada l' ha fripà un agnel, poe come gh'ha brancàt ol can, l'ha*

*tuto smorsegà a tritacàrna. L'è 'na roba con 'sti ugiassi tremendi, 'me ol te vardà ol te manda ol sangu in lace!"*

- *"Ohi! Vego che no' te cognossi i leon, ma con i crocodril te s'èt de famegia!"*

Finalmente Francesco si trova faccia a faccia con il lupo. L'incontro ripercorre un po' le fasi dell'incontro tra il soldato e la tigre nel monologo *La storia della tigre*, con lo stesso gioco gestuale ( l'animale che avanza, l'uomo spaventato ) e vocale ( i versi dell'animale opposti al linguaggio umano ).

Il lupo si accuccia e comincia la narrazione di una serie di situazioni paradossali. Ad esempio, la prima volta che il lupo emette i suoi suoni gutturali da ruggito, Francesco gli dice:

- *"Parla ciaro!"*

Gli altri, che assistono alla scena come a una rappresentazione teatrale (comico di contrasto alto / basso ), gridano a Francesco:

- *"Voce, che no' se capisce un 'ostrega!"*

E lui risponde con una battuta alla Totò:

- *"Un momento!...A l'è un descorso intimo!"*

Poi Fo inserisce nella voce grave, roca e poggiata sul diaframma, del lupo, parole umane, creando un contrasto comico irresistibile.

Francesco rimprovera il lupo per la sua violenza e, alla fine, l'animale ammette sconsolato ( seguendo la tecnica del comico di ragionamento ):

- *"L'è una vita un po' da cani!"*

I due diventano amici e le loro conversazioni, giocate sul contrasto voce umana / verso animalesco, ottengono sempre il medesimo effetto comico.

Francesco cerca delle pietre per ricostruire le sue chiese, ma la cava di pietre è entrata in possesso dei celestini. Fo narra che i celestini avevano

fatto domanda al Papa per ottenere il permesso di gestire la cava per due mesi. Il Papa aveva approvato ma, nel frattempo, era morto, per cui la cava era rimasta in loro possesso a tempo indeterminato. Questo è il commento ironico (giocato sull'allusione), riguardo l'accaduto:

*“Perché el Papa l'è morto? Orco can te frega anca da morto”.*

Francesco decide di andare dai celestini per chiedere il permesso di utilizzare la cava, ma gli altri cercano di dissuaderlo, prospettandogli la minaccia dei loro cani:

*“Cosa mi fanno i cani a mi? Sono abituato a parlar coi luvi!”*

Invece, giocando sul comico gestuale e di situazione, i cani aggrediranno Francesco, e sarà solo l'intervento del lupo, che passa casualmente di lì, a salvarlo. Dopo che il santo è stato massacrato dai celestini – e si è anche fracassato la mano nel portone, secondo la tecnica del comico gestuale – Francesco, abbattuto, commenta (comico di parola e di idea):

*“Insegnare al luvo a fare il cristian? Dovevo insegnare ai Cristiani a fare le buone bestie!”*

Lupo e Francesco si accompagnano lungo il cammino per tornare a casa, e l'uomo insegna all'animale una canzone. Qui si inseriscono delle battute che sfruttano il comico di ragionamento:

- *“Fàite bon, cantame 'na canzòn!”*
- *“Volentère, te fago 'na balàda che parla propi de un luvo”:*
- *“Ah, sì? Che bel!”*
- *“Ma l'è in franzoso. Te capìset, ti, el franzoso?”*
- *“Voraria veder! Sono franzoso par parte de madre!”*

La canzone narra di un lupo innamorato di una vitella: tanto la ama che alla fine, per comico di situazione – se la mangia.

Francesco è aggredito dai briganti, ma il lupo lo salva ancora. A questo punto l'animale, colto da un dubbio, chiede consiglio: lui vorrebbe

essere buono, ha provato a rinunciare ad aggredire gli uomini e gli altri animali. Si è nutrito solo di erbe ma, per comico di situazione, è stato male per la dissenteria. Il problema è che ogni tanto gli prende una voglia irresistibile di carne e non riesce a trattenersi. Allora Francesco – giocando sul comico di contrasto nobile / triviale ( con allusione alla tradizione cristiana ) – gli consiglia di fare come Abele: immolare un capretto a Dio che, inebriato dal profumo della carne arrostita, gli mostrerà simpatia, con le positive conseguenze che tutti conosciamo. E poi gli consiglia di rubare il capretto e mangiarselo, naturalmente quando Dio non lo osserva!

Nell'episodio *Francesco va da lu Papa a Roma*, il protagonista partecipa a un matrimonio, dove racconta l'episodio delle *Nozze di Cana*, tratto da *Mistero Buffo*. Gesù propone di usare le bacinelle, che si usano per lavare i piedi, per farne vino, ma gli altri sono schifati. Allora Gesù pronuncia una battuta, giocata sul comico di ragionamento:

- "Te fè el vin con l'acqua dei piè?!"

- "Piè prima, piè dopo: l'è la stesa roba!"

Segue un altro esempio di comico di idea, in cui Gesù compie il miracolo facendo il segno della croce:

"Fa doe segni con le crosti che nisùn capisce... a l'era tropo avanti con i tempi!"

L'episodio si conclude con la degustazione dell'ottimo vino, con un commento che sfrutta il comico di parola e il comico di idea:

"Che vino, Jesus! A 't se divino!"

Intanto Francesco vuole andare a Roma per ottenere il permesso di parlare del Vangelo in pubblico e di formare una comunità.

Da questo punto in poi il monologo si fa molto meno comico, per concludersi poi in modo drammatico.

Il personaggio del Papa è improntato al comico di carattere, in cui Fo stigmatizza l'ipocrisia, soprattutto nel momento in cui consiglia a Francesco di andare a predicare su povertà e umiltà ai porci. Poi, però, c'è un'evoluzione anche in questo personaggio: infatti ha un sogno in cui Francesco gli appare come il nuovo salvatore della Chiesa. Però, al fondo, lo slancio religioso del Papa è di gran lunga inferiore rispetto a quello di Francesco.

Dopo che il santo si è tutto sporcato nel porcile, torna entusiasta dal Papa per riferirgli di aver compiuto la missione. Allora il Papa, un po' pentito, un po' consigliato dal cardinal Colonna, abbraccia Francesco, sempre però mantenendo un certo contrasto comico tra ciò che vorrebbe e ciò che è costretto a fare:

*"Abbrassarlo? ... Così smerdao?"*

Francesco va poi tra i mercanti di Roma, ma questi gli tirano pietre, per cui il santo, ironico ma anche amareggiato, commenta:

*"Incoe non è propri giornata!"*

Infine, esausto, si riposa sotto una pianta e si lamenta con gli uccelli. Tutti intorno cominciano a questo punto ad ascoltarlo, quindi Francesco dice ( comico di situazione e di idea ):

*"Per farsi ascoltar da i òmeni con attensiùn, bisogna parlarghe co i usèli!"*

L'ultimo episodio è il più drammatico, avendo come protagonista un Francesco vecchio e malato. Egli va a Gubbio per essere curato; il medico gli dice che bisogna cauterizzarlo.

Tutte le città vogliono che il santo si rechi da loro, nella speranza che possa morire lì, per costruirci intorno una bella cattedrale. Qui, più che di ironia, si potrebbe parlare di amaro sarcasmo.

Ormai l'intenzione ludica è venuta meno: Fo mette in scena, commosso, la morte del santo, disteso alla Porziuncola, con i pochi fedeli amici, che sono rimasti a cantare per lui:

*“Laudate sii mi Signore...*

*per sorèla nostra Morte corporale*

*che nisciùno pòl scampare*

*e Morte seconda, male no' ce pòle fare*

*'sì preparàti simo in ne la pace spirituale*

*e laudate sie me Signore!”*

**CONCLUSIONE**

---

Nella nostra analisi del teatro di Dario Fo abbiamo assunto la prospettiva del comico, che ci è stata molto utile nell'indagare il percorso umano e artistico che l'attore – autore ha compiuto nel periodo della sua formazione prima, e in quello della sua carriera teatrale poi.

L'approfondimento sulle tecniche specifiche del comico, infatti, ci ha fornito una grammatica di base, che ci ha consentito di analizzare le *performances* di Fo da un punto di vista preciso e originale. Gli studi su Fo, infatti, si sono soprattutto rivolti alla sua drammaturgia, o all'aspetto politico del suo teatro. Noi abbiamo concentrato la nostra attenzione su un aspetto specifico, la recitazione, e lo abbiamo analizzato da un punto di vista preciso, le tecniche del comico.

Abbiamo notato come Fo parta sempre da un comico di situazione, nella costruzione di spettacoli in cui ironia e paradosso svolgono un ruolo fondamentale. L'ampio uso del comico di parola è, per lo più, funzionale al comico di idea e di ragionamento, in quanto è motivato da una concezione del mondo che tende a rovesciare il punto di vista "ufficiale", per pervenire all'acquisizione di una prospettiva originale, che osserva e conosce la realtà "alla rovescia". Abbiamo visto che il comico di carattere è sfruttato da Fo nella misura in cui si consideri il suo stesso corpo come una maschera, su cui costruisce i suoi spettacoli e in cui stigmatizza gli errori umani; nello stesso tempo, però, egli accenna costantemente a dei caratteri, nel senso proprio del termine, quando, ad esempio, interpreta Bonifacio VIII<sup>201</sup> e condanna in lui l'ipocrisia e la corruzione, o quando si rivolge alla categoria delle professioni – in particolare avvocati, giudici, tecnocrati<sup>202</sup> – per riprenderne i vizi e le

<sup>201</sup> *Bonifacio VIII*, in *Mistero Buffo*, op. cit.

<sup>202</sup> Cfr., ad esempio, *Grammelot di Scapino*, *Grammelot del tecnocrate americano*, *Grammelot dell'avvocato inglese*.

manie. Infine abbiamo visto che il comico gestuale è fondamentale nel teatro di Fo, visto che la sua gestualità riveste un'importanza notevole nella sua recitazione, caratterizzandola in modo originale.

Dopo aver inserito il teatro di Fo all'interno di una tradizione teatrale, si è potuto notare che ciò che più lo rende originale è la sua capacità di contaminare tradizioni diverse: in particolare l'attore innesta in una tradizione bassa, popolare, ancora estremamente vitale e per lui molto significativa, una tradizione più illustre, che va dalle arti figurative alla raffinatezza del mimo. Questo gli consente di operare un'innovazione totale, sia all'interno del teatro popolare, sia all'interno del teatro colto, proprio in virtù di questa efficace fusione.

Se si ritiene, come noi facciamo, che le innovazioni – soprattutto in campo artistico – siano in sostanza frutto di contaminazioni originali e di prospettive nuove applicate a conoscenze già acquisite, allora si può sostenere che le invenzioni di Fo, uomo di teatro, siano molteplici e riguardino, in particolare, i seguenti aspetti: la rivalutazione della narrazione come modello di spettacolo, la proposta di una lingua scenica originale e di una gestualità prorompente, il ritorno a un rapporto diretto con il pubblico, la motivazione etica alla base del proprio modo di fare teatro.

Come abbiamo visto, Fo inizia la sua carriera di attore, a livello professionale, come narratore di storie paradossali in radio, con *Poer nano*. Quest'esperienza radiofonica lo condiziona poi nel corso della sua carriera teatrale, nel senso che egli tiene sempre presente l'opzione del monologo in forma di narrazione: questa modalità comunicativa, per lo più abbandonata dal teatro ufficiale, gli deriva in primo luogo, come abbiamo visto, dai fabulatori del lago. L'attore se ne appropria e la

---

interpreta in modo originale, contaminandola con una tradizione più elevata, che, soprattutto grazie allo studio prolungato dei testi di Molière, Shakespeare e Ruzzante, apporta un notevole contributo, non solo a livello di scrittura, ma anche di impostazione dello spettacolo. Fo non si limita alla tecnica dell'improvvisazione, come i fabulatori del lago, la commedia dell'arte e il varietà: egli struttura i suoi spettacoli in modo rigoroso, definendo ritmi e tempi precisi, sui quali si riserva di apportare delle variazioni, motivate dal contatto diretto con il pubblico. Per mantenere questa opzione aperta, il monologo è senz'altro più funzionale del dialogo: infatti l'attore può agire in modo molto più libero nella narrazione, dal momento che tutto lo spettacolo poggia sulla sua recitazione; è solo lui che stabilisce le variazioni del ritmo, in modo consapevole ed opportuno. In una commedia, invece, Fo deve tener conto delle spalle, dei loro ritmi personali, della loro energia, della loro tecnica di recitazione, che può essere di qualità di gran lunga inferiore rispetto alla sua; deve tenere presente che il ritmo è dato dal montaggio precisamente calcolato dello spettacolo, che non può permettersi di variare troppo rispetto ai tempi che si erano stabiliti, altrimenti rischierebbe di perdere in efficacia.

La ricerca di una lingua che sia in grado di comunicare efficacemente in scena, come abbiamo visto, è costante in Fo: egli si ricollega, nella scelta che compie, alla tradizione popolare del teatro dialettale e a quella - dottamente giustificata, a posteriori - del *grammelot*, non trascurando la possibilità di usare la lingua italiana di livello medio-basso ( soprattutto nei prologhi e nelle commedie ), strutturata sulla sintassi dialettale lombarda e infarcita di espressioni e modi di dire popolari. Così egli inventa una lingua duttile, versatile, capace di modificarsi a seconda delle esigenze del momento e di improntare il tono dell'intero spettacolo,

con sfumature vernacolari che variano con estrema facilità - a seconda che Fo voglia dare un'impronta settentrionale, o meridionale, o straniera al testo - fino a ridursi a suono puro, in cui non è più protagonista la parola, ma l'intonazione specifica del brano, recitato in un preciso modo, in un momento e luogo stabiliti.

L'uso di una gestualità insistita e amplificata è di grande efficacia a livello di comunicazione: infatti sostiene la parola in modo straordinario - arrivando anche a sostituirla - e ne moltiplica l'effetto al punto che la parola, privata del gesto, ne risulterebbe mutilata.

La ricerca di un rapporto diretto con il pubblico, non mediato dalla quarta parete, è costante nel teatro di Fo: questa modalità comunicativa gli deriva, ancora una volta, dai fabulatori del lago, ma anche dalla tradizione dei guitti italiani, dalla commedia dell'arte, dal varietà. Il tentativo di stabilire un contatto con gli spettatori, di coinvolgerli, è anche motivato dall'intento etico del suo teatro, per cui tende a mettere in discussione il pubblico, a non lasciarlo nelle sue certezze, ma a stimolarlo e a muoverlo al confronto, anche alla critica: il suo è un teatro dichiaratamente di parte che chiede anche agli spettatori di prendere una posizione chiara, di non abbandonarsi all'indifferenza di chi assiste a uno spettacolo considerandolo solo puro intrattenimento.

Considerando l'evoluzione nel tempo delle tecniche attoriali di Fo, possiamo affermare che l'attore è pervenuto a una certa sintesi, nel senso che ha cercato di "asciugare" tutto ciò che era superfluo, eccessivamente caricato nella sua gestualità, così come ha ridotto quanto vi era di esasperato nei suoi movimenti acrobatici in scena. Pur non essendo questo un argomento specifico della nostra analisi, possiamo notare che nel corso degli anni Fo, pur rimanendo coerente alla sua poetica e alla sua presa di posizione iniziale, si è un po' scostato dalla militanza

politica attiva nel suo modo di fare teatro, privilegiando un'istanza etica rispetto ad una politica. L'attore – autore, pur rimanendo fedele al suo credo politico, non lo ha costretto entro una prospettiva semplicemente di parte, che poteva risultare riduttiva, ma lo ha illustrato nel suo significato più alto, utilizzando il teatro come strumento privilegiato di insegnamento di un vivere civile, eticamente rilevante. In questo senso notiamo che gli ultimi spettacoli non trattano più temi di scottante attualità, come ad esempio ai tempi di *Morte accidentale di un anarchico* ( 1970 ), ma temi che hanno sempre un risvolto morale, se non spirituale, come nell'ultimo spettacolo, *Lo santo jullare Francesco*. In questo spettacolo torna a essere protagonista una visione non tradizionale, ma non per questo blasfema, della storia della Chiesa, osservata dal punto di vista della tradizione popolare, e quindi totalmente umanizzata, depurata di qualsiasi idealizzazione, come già in *Mistero Buffo*. Noi riteniamo che Fo non sia affatto irreligioso nella sua rappresentazione teatrale di Cristo, degli apostoli e dei santi, anzi, egli mostra una profonda tensione spirituale nella sua denuncia di una Chiesa corrotta e non fedele al suo altissimo compito, mentre è pronto a lodare e a prendere come modello chi, come il suo Cristo o il suo San Francesco, si prodiga generosamente per gli altri, senza alcun doppio fine. Fo stigmatizza l'ipocrisia, la corruzione, la violenza, la prevaricazione, ma propone allo stesso tempo dei valori etici fondamentali, che sono fundamentalmente ereditati dalla tradizione cattolica, elemento imprescindibile della sua formazione: l'amore-Carità, la speranza, la ricerca della verità, la fratellanza. L'attore, pur non dichiarandosi cattolico, ha ricevuto una educazione cattolica, con cui non cessa di confrontarsi nei suoi spettacoli: Fo è tra i pochi uomini di teatro contemporanei che non rinnega le sue origini e la sua formazione cristiana, ma sceglie di metterla in discussione, mettendo

in discussione anche se stesso. Egli, a motivo di questa scelta, dà automaticamente rilievo e importanza alla tradizione - anche letteraria e artistica - e alla storia della Chiesa. In questo senso, secondo noi, vanno letti i numerosi tentativi di confronto con questa cultura, a partire dalla rappresentazione di *Bonifacio VIII*, di Gesù, della Madonna e degli apostoli in *Mistero Buffo*, fino a quella di S. Francesco, visto come un umanissimo - ma non per questo meno intenso e pregno di spiritualità, rispetto alla visione tradizionale del Santo - *jullare*, capace di ammaliare le masse e ammansire le belve grazie alle sue abilità oratorie, memori delle ciceroniane *elocutio* e soprattutto *actio*. Torniamo ad affermare che nel teatro di Fo sono chiaramente presenti un intento etico e una tensione spirituale notevoli, che si accentuano soprattutto negli ultimi anni, in cui l'attore-autore si interroga più profondamente e più seriamente sul problema del male, del bene, della giustizia e della prevaricazione.

Un altro aspetto che non è stato oggetto della nostra analisi, ma che sarebbe interessante approfondire, è quello che concerne la ricezione del teatro di Fo all'estero, dove si assiste a quel peculiare fenomeno della doppia risata, che accompagna la gestualità dell'attore e le sue *performances* vocali in primo luogo, e il significato delle sue parole in secondo luogo, a seguito della traduzione dell'interprete. Sarebbe anche utile indagare i motivi del grande successo dell'attore all'estero, dal momento che in Italia lo si è spesso ridotto a semplice interprete delle vicende particolari del nostro Paese, ritenendo che le situazioni specifiche messe in scena nei suoi spettacoli non potessero avere valore universale.

**TEATROGRAFIA DI DARIO FO**

Ai fini della raccolta del materiale di ricerca utilizzato per la ricostruzione della teatrografia di Dario Fo, è risultata molto utile la consultazione dell'archivio C.T.R.F. ( Centro Teatrale Rame Fo ) a Milano, dove ci hanno gentilmente offerto la possibilità di accedere alla rassegna stampa e alla raccolta di locandine e di copioni di scena.

Notiamo qui che a volte non ci è stato possibile ricostruire la data precisa della prima rappresentazione di alcuni spettacoli, poiché gli articoli e le recensioni che abbiamo trovato si riferivano a delle repliche, senza far riferimento alle rappresentazioni precedenti. In questi casi abbiamo indicato una data più generica, oppure il *terminus ad quem*, o ancora il *terminus post quem*, o ci siamo limitati all'indicazione della stagione teatrale.

❖ Titolo dell'opera: ***IL DITO NELL'OCCHIO***

( RIVISTA IN DUE TEMPI )

**Autori:** DARIO FO, FRANCO PARENTI, GIUSTINO DURANO.

**Stagione teatrale:** 1953/54.

**Luogo del debutto:** MILANO, PICCOLO TEATRO.

**Regia:** DARIO FO, FRANCO PARENTI, GIUSTINO DURANO.

**Interpreti:** DARIO FO, FRANCO PARENTI, GIUSTINO DURANO,

CARLO BAGNO, ANTONIO CANNAS, CAMILLO

MILLI, IGNAZIO COLNAGHI, ANDRE' JEAN MOIGN,

WANDA BENEDETTI, AURORA TRAMPUS,

MARISA CAIRANTI, FLORENCE LUCHAIRE,

FRANCA RAME.

Scene e costumi: DARIO FO.

Musiche composte da: VITTORIO PALTRINIERI E GIUSTINO

DURANO.

eseguite da: QUARTETTO RITMICO DI VITTORIO

PALTRINIERI, SANDRO BAGALINI,

FRANCESCO RAPISARDA, GIORDANO

FONTANA.

Composizioni mimiche:

JACQUES LECOQ E ELIANE GUYON.

❖ Titolo dell'opera: *SANI DA LEGARE*

( RIVISTA- PANTOMIMA ACCOMPAGNATA

DA PARLATO E CANTATO )

Autori: DARIO FO, FRANCO PARENTI, GIUSTINO DURANO.

Data della prima: 20 GIUGNO 1954.

Stagione teatrale: 1953/54.

Luogo: MILANO, PICCOLO TEATRO.

Regia: DARIO FO, FRANCO PARENTI, GIUSTINO DURANO

Interpreti: DARIO FO, FRANCO PARENTI, GIUSTINO DURANO,

EDO CACCIARI, CARLO MAZZONI, COBELLI,

CAMILLO MILLI, JOLE FIERRO, LUISA ROSSI,  
GALVANI, PIERACCI, SORA, FRANCA RAME.

Musiche e direttore d'orchestra: FIORENZO CARPI.

Scene e costumi: DARIO FO.

Composizioni mimiche: JACQUES LECOQ.

❖ Titolo dell'opera: *LADRI, MANICHINI E DONNE NUDE*

SPETTACOLO COMPOSTO DI QUATTRO FARSE:

- *L'UOMO NUDO E L'UOMO IN FRACK;*
- *NON TUTTI I LADRI VENGONO PER NUOCERE;*
- *GLI IMBIANCHINI NON HANNO RICORDI;*
- *I CADAVERI SI SPEDISCONO E LE DONNE SI SPOGLIANO.*

Autore delle prime tre farse: DARIO FO.

Autore dell'ultima farsa: GEORGES FEYDEAU.

Data della rappresentazione: APRE LA STAGIONE ESTIVA DI

PROSA DEL 1958.

Luogo: MILANO, PICCOLO TEATRO.

Regia: DARIO FO.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, MARINA BONFIGLI,

SILVANA BUZZANCA, ANTONIO CANNAS, ANNY

CELLI, MIMMO CRAIG, QUINTO PARMEGGIANI,

ALFREDA ZANENGA .

Musiche: FIORENZO CARPI.

Scene: DARIO FO E PAOLO TILICHE.

❖ Titolo dell'opera: **COMICA FINALE**

QUATTRO ATTI UNICI FARSESCHI TRATTI

DAL REPERTORIO DELLA FAMIGLIA RAME:

- *QUANDO SARAI POVERO SARAI RE;*
- *LA MARCOLFA;*
- *UN MORTO DA VENDERE;*
- *I TRE BRAVI.*

Autore: DARIO FO.

Data: APRE LA STAGIONE TEATRALE 1958/59.

Luogo della prima: TORINO, TEATRO STABILE.

Regia: DARIO FO.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, ANTONIO CANNAS,

GIOVANNI BOSSO, MIMMO CRAIG, MADDALENA

SCHIRO', LISETTA LANDONI, ROSELLA SPINELLI.

Scene e costumi. DARIO FO.

Musiche: FIORENZO CARPI.

❖ Titolo dell'opera: **GLI ARCANGELI NON GIOCANO**

**AL FLIPPER**

( COMMEDIA )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 2 SETTEMBRE 1959.

Stagione teatrale: 1959/60.

Luogo: MILANO, TEATRO ODEON.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, ANTONIO CANNAS,

GIANNI COPPI, PIERO NUTI, CRISTIANO CENSI,

GIULIO BROGI, GIORGIO VILLA, LANDONI,

PEDRONI, DE CHIRICO.

Regia: DARIO FO.

Scene: DARIO FO.

Nota: CON QUESTO SPETTACOLO DARIO FO DEBUTTA

ALL'ESTERO.

❖ Titolo dell'opera: **AVEVA DUE PISTOLE CON GLI OCCHI**

**BIANCHI E NERI**

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 2 SETTEMBRE 1960.

Stagione teatrale: 1960/61.

**Luogo:** MILANO, TEATRO ODEON.

**Interpreti:** DARIO FO, FRANCA RAME, ANTONIO CANNAS,  
MIMMO CRAIG, SILVIA MONELLI, MARCHESIE  
MASSASSO, GIULIO BROGI, PIERO NUTI, AMBESI.

**Regia:** DARIO FO.

**Scene e costumi:** DARIO FO.

**Musiche:** CORI E CANZONI SCRITTE DA FIORENZO CARPI,  
MODULATE DA MILVIO CALUSIO CHE SI  
ACCOMPAGNA CON CHITARRA.

**Nota:** DARIO FO INTERPRETA DUE RUOLI: UN TERRIBILE  
BANDITO E UNO SMEMORATO CHE, PER SUA  
SVENTURA, GLI SOMIGLIA MOLTO.

❖ **Titolo dell'opera:** *LA STORIA VERA DI PIERO D'ANGERA  
CHE ALLA CROCIATA NON C'ERA*

**Autore:** DARIO FO

**Nota:** IL TESTO, CHE ERA STATO ANNUNCIATO PER LA  
STAGIONE TEATRALE 1961/62, NON VIENE MESSO  
IN SCENA PER LA DIFFICOLTA' DI REALIZZAZIONE:  
MOLTI PERSONAGGI, COSTUMI E SCENOGRAFIA  
ASSAI COMPLESSI.

- ❖ Titolo dell'opera: ***CHI RUBA UN PIEDE E' FORTUNATO***

***IN AMORE***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 8 SETTEMBRE 1961.

Stagione teatrale: 1961/62.

Luogo: MILANO, TEATRO ODEON.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, ANTONIO CANNAS,

VALERIO RUGGERI, GIGI PISTILLI, LILIANA

ZOBOLI, PIERO NUTI, ADALBERTO ANDREANI.

Regia: DARIO FO.

Scenografia: DARIO FO.

Musiche: FIORENZO CARPI.

- ❖ Titolo dell'opera: ***ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN***

***CACCIABALLE***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 6 SETTEMBRE 1963.

Stagione teatrale: 1963/64.

Luogo: MILANO, TEATRO ODEON

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, GRAZIA BON, CARLO

MONTINI, ANTONIO CANNAS, ETTORE CONTI,

ARTURO CORSO, GUIDO GAGLIARDI, PIERO  
NUTI, PIA RAME, VALERIO RUGGERI, RINO  
SILVERI, LUISA VENIER

Regia: DARIO FO.

Scenografia: DARIO FO.

Costumi: CHINO BERT.

Musiche: FIORENZO CARPI.

❖ Titolo dell'opera: ***SETTIMO: RUBA UN PO' MENO***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 4 SETTEMBRE 1964.

Stagione teatrale: 1964/65.

Luogo: MILANO, TEATRO ODEON.

Interpreti: FRANCA RAME, DARIO FO, GABRIELLA FORNO,

MARIANGELA MELATO, ETTORE CONTI, CARLO

CASTELLANI, PIA RAME, FRANCO NUTI, LUIGI

IRATO, VALERIO RUGGERI.

Regia: DARIO FO.

Costumi e scene: DARIO FO.

Musiche: FIORENZO CARPI.

Nota: LE PAROLE DELLE CANZONI SONO SCRITTE DA

DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***LA COLPA E' SEMPRE DEL DIAVOLO***

Autore: DARIO FO.

Stagione teatrale: 1965/66.

Luogo: MILANO, TEATRO ODEON.

❖ Titolo dell'opera: ***CI RAGIONO E CANTO***

Autore: DARIO FO, RIELABORA MATERIALI SUL CANTO E  
LA TRADIZIONE POPOLARE RACCOLTI E CURATI  
DA GIANNI BOSIO.

Regia: DARIO FO.

Musiche: IL NUOVO CANZONIERE ITALIANO.

❖ Titolo dell'opera: ***GRANDE PANTOMIMA CON PUPAZZI***

***PICCOLI E MEDI***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 26 GENNAIO 1969.

Luogo: HANGAR A S. ILARIO D'ENZA, TRA REGGIO  
EMILIA E PARMA.. LE REPLICHE SI TERRANNO  
IN CIRCOLI POPOLARI E CULTURALI DELLA  
ITALIA SETTENTRIONALE E CENTRALE.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, GRUPPO TEATRO  
E STUDIO DI REGGIO EMILIA

Regia: DARIO FO

Scenografia: DARIO FO

Pupazzi: MARIA PEREGO

Nota: SOTTO L'INCALZARE DEGLI EVENTI POLITICI DEL  
'68-'69, LA DITTA DARIO FO E FRANCA RAME SI  
SCIoglie E NASCE LA "ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA",  
UN COLLETTIVO TEATRALE CHE SI ESIBISCE IN UN  
CIRCUITO ALTERNATIVO, DI FRONTE A UN PUBBLICO  
POPOLARE E OPERAIO.  
GLI SPETTACOLI SONO SEGUITI DA DIBATTITI.

❖ Titolo dell'opera: *CI RAGIONO E CANTO N.2*

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 16 GIUGNO 1969.

Luogo: MILANO, SALONE "DI VITTORIO" DELLA CAMERA  
DEL LAVORO. PER LE REPLICHE TEATRI  
IMPROVVISATI.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME E GLI ATTORI DI  
NUOVA SCENA

Nota: DI VOLTA IN VOLTA LO SPETTACOLO CAMBIA,  
CERCANDO DI ADATTARSI AGLI EVENTI PRESSANTI  
DELL'ATTUALITA' POLITICA.

❖ Titolo dell'opera: **MISTERO BUFFO**

( GIULLARATA POPOLARE IN LINGUA  
PADANA DEL '400 )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 3 OTTOBRE 1969.

( GIA' IL 30 MAGGIO 1969 SI ERA SVOLTA  
UNA PROVA APERTA ALL' UNIVERSITA'  
STATALE DI MILANO )

Stagione teatrale: 1969/70.

Luogo: SESTRI LEVANTE, CINEMA ARISTON.

( MILANO, UNIVERSITA' STATALE, AULA MAGNA).

Interprete unico: DARIO FO.

Regia e scene: DARIO FO.

Nota: LO SPETTACOLO E' COSTITUITO DA UN MONTAGGIO  
DI BRANI CHE DERIVANO DA UN' ANTICA  
TRADIZIONE POPOLARE MEDIOEVALE.  
L'ATTORE SVOLGE ANCHE IL RUOLO DI

“PRESENTATORE” E “COMMENTATORE”, MENTRE  
 LA NARRAZIONE E’ ACCOMPAGNATA DALLA  
 PROIEZIONE DI DIAPOSITIVE CON ILLUSTRAZIONI  
 DI CODICI E INCISIONI ANTICHE.  
 NEL 1974 CON QUESTO SPETTACOLO CI SARA’  
 IL DEBUTTO TEATRALE DI FO IN FRANCIA, AL  
 THEATRE NATIONAL DI PARIGI: SARA’ UN TRIONFO.

❖ Titolo dell’opera: ***LEGAMI PURE CHE TANTO SPACCO TUTTO***

***LO STESSO***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 17 NOVEMBRE 1969.

Stagione teatrale: 1969/70 - PROMOSSA DALL’A.R.C.I. DI  
 ALESSANDRIA.

Luogo: TEATRINO DI VIA VESCOVADO.

Interprete: FRANCA RAME.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell’opera: ***L’OPERAIO CONOSCE 300 PAROLE,***

***IL PADRONE 1000: PER QUESTO LUI***

***E’ IL PADRONE***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 18 NOVEMBRE 1969.

Stagione teatrale: 1969/70 -PROMOSSA DALL'A.R.C.I. DI

ALESSANDRIA.

Luogo: TEATRINO DI VIA VESCOVADO.

Interprete: FRANCA RAME.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: *VORREI MORIRE ANCHE STASERA SE*

*DOVESSI SAPERE CHE NON E' SERVITO*

*A NIENTE*

( SPETTACOLO LETTURA DEDICATO

ALLA RESISTENZA )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 27 OTTOBRE 1970.

Stagione teatrale: 1970/71.

Luogo: MILANO, TEATRO IN UN CAPANNONE INDUSTRIALE

SEDE DEL CIRCOLO LA COMUNE NUOVA SCENA,

VIA COLLETTA, 24/A.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME.

❖ Titolo dell'opera: **MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO**

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 10 DICEMBRE 1970.

Stagione teatrale: 1970/71.

Luogo: MILAMO, SEDE DELLA COMUNE IN VIA COLLETTA

Interpreti: DARIO FO, MARIO BAJO, ENRICO BERTORELLI,

SILVANA DE SANTIS, RENZO LOVISOLO,

IRENEO PETRUZZI, PINO TAMAGNI.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: **TUTTI UNITI, TUTTI INSIEME...**

**MA SCUSA, QUELLO NON E' IL PADRONE?**

( SOTTOTITOLATO: *LOTTE OPERAIE 1911-22*)

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 30 MARZO 1971.

Stagione teatrale: 1970/71.

Luogo: MILANO, SEDE DELLA COMUNE IN VIA

COLLETTA.

Interpreti: FRANCA RAME, IRENEO PETRUZZI, GIORGIO

NEDDI, ENRICO BERTORELLI, SILVANA

DE SANCTIS.

Regia: DARIO FO.

Musiche: FRANCO CIARCHI.

❖ Titolo dello spettacolo: *MORTE E RESURREZIONE*

*DI UN PUPAZZO*

Autore: DARIO FO.

Data: GENNAIO 1972.

Stagione teatrale: 1971/72.

Luogo: MILANO, SEDE DELLA COMUNE IN VIA COLLETTA.

Interpreti: DARIO FO, FLAVIO BONACCI, ISABELLA

CIARCHI, PAOLO CIARCHI, SECONDO DE

GIORGI, SILVANA DE SANTIS, RENATO GARI,

LORENZO LOVISOLO, CARPO LANZI, GIORGIO

NADDI, IRENEO PETRUZZI, SILVANO PICCARDI,

ORESTE TAMAGNI, DONATELLA CECCARELLO.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Musiche: PAOLO CIARCHI.

❖ Titolo dell'opera: **MISTERO BUFFO N. 2**

( AMPLIATO E ARRICCHITO SULLA BASE DI  
UNA NUOVA DOCUMENTAZIONE )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: CIRCA 10 APRILE 1971.

Stagione teatrale: 1970/71.

Luogo: LODI, PALESTRA COMUNALE.

SUCCESSIVAMENTE ALTRI TEATRI IMPROVVISATI  
COME, A BIELLA, IL BOCCIODROMO COPERTO DEL  
VANDORNO.

Interprete: DARIO FO.

Regia, scene: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: **FEDDAYN**

Autore: DARIO FO.

Data: FINE GENNAIO 1972.

Stagione teatrale: 1971/72.

Luogo: MILANO, SEDE DELLA COMUNE DI VIA COLLETTA.

Interpreti: GRUPPO DI COMPAGNI DEL *FRONTE*

*DEMOCRATICO POPOLARE PALESTINESE E*  
FRANCA RAME.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***ORDINE PER DIO.000.000!!!***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 8 NOVEMBRE 1972.

Stagione teatrale: 1972/73.

Luogo: LIVORNO, PALAZZETTO DELLO SPORT.

Interpreti: FRANCA RAME E IL COLLETTIVO TEATRALE

DELLA COMUNE DI MILANO.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***PUM, PUM! CHI E'? LA POLIZIA!***

Autore: DARIO FO

Data della prima: 7 ( FORSE 8 ) DICEMBRE 1972.

Stagione teatrale: 1972/73.

Luogo: ROMA, CINEMA TEATRO CORALLO DEL

QUARTICCIOLO.

Interpreti: DARIO FO, ISABELLA GAGNARDI, IRENEO

PETRUZZI, SILVANA DE SANTIS, PINO TAMAGNI,

SILVANO PICCARDI, CHICCO MAGGI, LORENZO

LOVISOLO.

Musiche: PAOLO CIARCHI, CANTA E SUONA IN SCENA.

Nota: IL TESTO E' STATO SCRITTO IN UNA SETTIMANA,  
LE PROVE SONO DURATE UNA SETTIMANA E GLI  
ATTORI RECITAVANO CON IL COPIONE IN MANO.

❖ Titolo dell'opera: ***CI RAGIONO E CANTO N.3***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 27 FEBBRAIO 1973.

( 25 FEBBRAIO PROVA GENERALE  
PUBBLICA ).

Stagione teatrale: 1972/73.

Luogo: GENOVA, TEATRO DELLA GIOVENTU'.

( MILANO PER LA PROVA GENERALE, AL CIRCOLO  
LA COMUNE DI VIA MAMBRETTI ).

Interpreti: CICCIU BUSACCA, CHICCA, CARPO LANZI,  
PIERO SCIOTTO.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***BASTA CON I FASCISTI***

Autore: DARIO FO E IL CIRCOLO LA COMUNE.

Data della prima: 18 maggio 1973.

Stagione teatrale: 1972/73.

Luogo: SUSA.

Interprete: FRANCA RAME.

Nota: LE PROVE SI SONO SVOLTE NEL MAGGIO 1973

ALL'UNIVERSITA' DI TORINO.

❖ Titolo dell'opera: ***GUERRA DI POPOLO IN CILE***

( SPETTACOLO IN DUE TEMPI )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 28 OTTOBRE 1973.

Stagione teatrale: 1973/74.

Luogo: TORINO, PALASPORT.

Recitano e cantano: DARIO FO, FRANCA RAME, PIERO

SCIOLTO, CICCIU BUSACCA, CARPO

LANZI.

Regia: DARIO FO.

Nota: SI TRATTA DI OTTO ORE DI SPETTACOLO, UNA

MANIFESTAZIONE A FAVORE DELLA RESISTENZA

CILENA: TESTIMONIANZE, BALLATE, CANTI

POPOLARI, FILMATI, APPELLI, RECITAL.

❖ Titolo dell'opera: ***PORTA E BELLI CONTRO IL POTERE***

( GIULLARATA )

Autore: DARIO FO

Data della prima: 24 MAGGIO 1974.

Stagione teatrale: 1973/74.

Luogo: MILANO, PALAZZINA LIBERTY.

Interprete: DARIO FO.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***NON SI PAGA, NON SI PAGA!***

( FARSA IN DUE PARTI )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 2 OTTOBRE 1974.

Stagione teatrale: 1974/75.

Luogo: MILANO, PALAZZINA LIBERTY.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, PIERO SCIOLTO E

IL COLLETTIVO TEATRALE *LA COMUNE*.

Regia: DARIO FO.

Nota: IL TITOLO ORIGINALE ERA: *NON PAGO, NON PAGO!*

❖ Titolo dell'opera: ***IL FANFANI RAPITO***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 5 GIUGNO 1975.

STAGIONE TEATRALE: 1974/75.

Luogo: MILANO, PALAZZINA LIBERTY.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, ARTURO CORSO,  
CICCIO BUSACCA E ALTRI ATTORI DEL  
COLLETTIVO TEATRALE *LA COMUNE*.

Regia : DARIO FO.

Nota: DARIO FO RECITA IN UNA SPECIE DI TRINCEA,  
INFILA LE MANI IN UN PAIO DI SCARPE E CON LE  
BRACCIA INVENTA LE GAMBETTE DEL  
PERSONAGGIO. ARTURO CORSO GLI PRESTA  
BRACCIA E MANI. SI TRATTA DI UN TRUCCO  
DELLA COMMEDIA DELL'ARTE.

❖ Titolo dell'opera: *LA MARIJUANA DELLA MAMMA E' LA PIU'*  
*BELLA*

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 28 FEBBRAIO 1976 ( PROVA APERTA ).

2 MARZO 1976.

Stagione teatrale. 1975/76

Luogo: MILANO, PALAZZINA LIBERTY ( ANCHE PER LA  
PROVA GENERALE APERTA AL PUBBLICO ).

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, CLAUDIO BIGAGLI,  
PIERO SCIOTTO, ANNA BERGAMIN, NICOLA

DE BUONO, ENNIO FANTASTCHINI.

Regia: DARIO FO.

Scenografia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***TUTTA CASA, LETTO E CHIESA***

Autori: DARIO FO E FRANCA RAME.

Data della prima: 1 DICEMBRE 1977 ( PROVA APERTA ).

6 DICEMBRE 1977.

Stagione teatrale: 1977/78.

Luogo: MILANO, PALAZZINA LIBERTY

( ANCHE PER LA PROVA ).

Interprete : FRANCA RAME.

Musiche: FIORENZO CARPI.

❖ Titolo dell'opera: ***IL CASO MORO***

Anno di composizione: 1978

Nota: IL TESTO NON FU MESSO IN SCENA

❖ Titolo dell'opera: ***LA STORIA DEL SOLDATO***

Autori: DARIO FO PER L'AZIONE SCENICA,

IGOR STRAVINSKIJ PER LA MUSICA.

Data della prima: 18 NOVEMBRE 1978.

Stagione teatrale: 1978/79.

Luogo: CREMONA, TEATRO PONCHIELLI.

Interpreti: TRENTADUE GIOVANI ATTORI E STRUMENTISTI  
DELLA SCALA DI MILANO.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Direttore d'orchestra: DONATO RENZETTI.

Produzione: TEATRO ALLA SCALA E PICCOLO TEATRO DI  
MILANO.

❖ Titolo dell'opera: ***STORIA DELLA TIGRE E ALTRE STORIE***

Autore: DARIO FO.

Elaborazione dell'opera: FEBBRAIO 1979.

Luogo: MILANO, PALAZZINA LIBERTY.

Interprete: DARIO FO.

Regia: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***CLACSON, TROMBETTE E PERNACCHI***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 9 GENNAIO 1981 ( PROVA APERTA ).

14 GENNAIO 1981.

Stagione teatrale: 1980/81.

Luogo: MILANO, TEATRO CRISTALLO ( ANCHE PER LA

PROVA APERTA ).

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, NICOLA DE BUONO,  
GIORGIO BIAVATI, LUISA GIARDINI, RAFFAELE  
ARENA, FABIO MAZZARI, GIANNI FRANO,  
FLAVIO COVA, IGNAZIO CAMBONI.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Musiche: FIORENZO CARPI.

❖ Titolo dell'opera: ***L'OPERA DELLO SGHIGNAZZO***

( ELABORAZIONE DI *THE BEGGAR'S*

*OPERA* DI JOHN GAY )

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 1 DICEMBRE 1981.

Stagione teatrale: 1981/82.

Luogo: PRATO, FABBRICONE.

Interpreti: GRAZIANO GIUSTI, NADA MALANIMA, MAURIZIO  
MICHELI, CESARE GELLI, MARIA MONTI, CARLA  
CASSOLA, VIOLETTA CHIARINI.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Musiche: FIORENZO CARPI.

Produzione: TEATRO STABILE DI TORINO.

❖ Titolo dell'opera: **FABULAZZO OSCENO**

SPETTACOLO DIVISO IN QUATTRO PARTI:

- *UN RISPETTO TOSCANO*, RECITATO DA FRANCA RAME;
- *STORIA DEL CAPRAIO GIAVAN PIETRO*, RECITATO DA DARIO FO;
- *SINTESI SCENICA DI ALCUNI EPISODI DA "LE METAMORFOSI" DI APULEIO*, RECITATO DA DARIO FO;
- *LETTURA DI ULRIKE MEINHOF*, RECITATO DA FRANCA RAME.

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 25 FEBBRAIO 1982.

Stagione teatrale: 1981/82.

Luogo: FIRENZE, TEATRO APOLLO.

Interpreti: DARIO FO E FRANCA RAME.

Musiche: FIORENZO CARPI.

❖ Titolo dell'opera: **COPPIA APERTA**

SPETTACOLO STRUTTURATO IN TRE PARTI:

- *RIENTRO A CASA*;
- *COPPIA APERTA, QUASI SPALANCATA*;
- *STUPRO*, IN STILE DRAMMATICO.

Autori: DARIO FO E FRANCA RAME.

Data della prima: 27 NOVEMBRE 1983 ( PROVA APERTA ).

28 NOVEMBRE 1983.

Stagione teatrale: 1983/84.

Luogo: MONFALCONE, TEATRO COMUNALE.

Interpreti: FRANCA RAME, NICOLA DE BUONO.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Musiche: PAOLO CIARCHI.

❖ Titolo dell'opera: ***QUASI PER CASO UNA DONNA,***

***ELISABETTA***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 7 DICEMBRE 1984.

Stagione teatrale: 1984/85.

Luogo: RICCIONE, TEATRO TURISMO.

Interpreti: FRANCA RAME, DARIO FO, ANNAMARIA LISI,

GIORGIO BIAVATI, UBOLDO LO PRESTI,

GIULIANO BISON, RAFFAELE ARENA, MARIO

PIROVANO.

Regia e scenografia: DARIO FO.

Nota: LO SPETTACOLO GIUNGE ALLA PRIMA NON FINITO:

FRANCA RAME RECITA A TRATTI CON OCCHIALI

MODERNI, MENTRE I COSTUMI SONO D'EPOCA; AD

UN CERTO PUNTO ADDIRITTURA RICORRE AD UN

## REGISTRATORE PORTATILE COME SUGGERITORE.

❖ Titolo dell'opera: *HELLEQUIN, HARLEKIN, ARLECCHINO*

Autore: DARIO FO, CON LA COLLABORAZIONE DI DELIA GAMBELLI E DI FERRUCCIO MAROTTI PER LA RICERCA DRAMMATURGICA.

Data della prima: 18 OTTOBRE 1985.

Stagione teatrale: 1985/86.

Luogo: VENEZIA, PALAZZO DEL CINEMA DEL LIDO.

Interpreti: DARIO FO, TOMMASO BIANCO, GIUSEPPE

PASCULLI, ACHILLE ROSSELLOTTI, EUGENIO

FACCHIN, LANFRANCO LANZA, FRANCA RAME,

GIORGIO BIAVATI, GIULIANO BISSON, MAURO

PAGAN, MARIO PIROVANO, LEONARDO SPINA..

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Nota: SI TRATTA DI UN PROGETTO- LABORATORIO

CURATO DA DARIO FO CON IL CENTRO ATENEO

DELL'UNIVERSITA' DI ROMA "LA SAPIENZA" E

LA COLLABORAZIONE DEL TEATRO GOLDONI,

DEL COMUNE DI MIRANO, DEL CIRCOLO TRE OCI,

DELLA COOPERATIVA TEATRO LAVORO.

DARIO FO INTERPRETA UNO ZANNI E UNA SERIE  
DI ARLECCHINI IN CHIAVE DIVERSA, TRAENDO  
SPUNTO DALLE RICERCHE DRAMMATURGICHE  
SULLE ORIGINI DELLA MASCHERA DI ARLECCHINO.

❖ Titolo dell'opera: ***DIARIO DI EVA***

( TESTO NON RAPPRESENTATO )

Anno della stesura: 1985.

❖ Titolo dell'opera: ***LA FINE DEL MONDO II***

( TESTO NON RAPPRESENTATO )

Anno della stesura: 1985.

❖ Titolo dell'opera: ***IL RATTO DELLA FRANCESCA***

Autore: DARIO FO

Data della prima: 30 NOVEMBRE 1986 ( PROVA ).

3 DICEMBRE 1986.

Stagione teatrale: 1986/87.

Luogo: NOVARA, TEATRO FARAGGIANA (PROVA )

TRIESTE, SEDE DEL TEATRO SLOVENO

DI VIA PETRONIO "KULTURNI DOM".

Interpreti: FRANCA RAME, NARCISA BONATI, NICOLA DE

BUONO, GIORGIO BIAVATI, UBALDO LO PRESTI,  
GIORGIO GIORGI, MARIO PIROVANO, ALESSANDRO  
BALDUCCI, FEDERICO GRASSI.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: *PARTI FEMMINILI*

SPETTACOLO COSTITUITO DI DUE ATTI

UNICI:

- *UNA GIORNATA QUALUNQUE*
- *COPPIA APERTA* – NUOVA EDIZIONE

Autori: DARIO FO E FRANCA RAME.

Data della prima: 9 OTTOBRE 1986.

Stagione teatrale: 1986/87.

Luogo: MILANO, TEATRO NUOVO.

Interpreti: FRANCA RAME, GIORGIO BIAVATI,

ALESSANDRO BALDUCCI.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: *LA RAVA E LA FAVA*

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 18 SETTEMBRE 1987.

Stagione teatrale: 1987/88.

Luogo: BOLOGNA, ARENA CENTRALE , IN OCCASIONE DEL  
FESTIVAL NAZIONALE DELL'UNITA'.

Interprete: DARIO FO.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Nota: SI TRATTA DI UNA FABULAZIONE IN LINEA CON  
*MISTERO BUFFO*.

❖ Titolo dell'opera: *IL PAPA E LA STREGA*

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 31 OTTOBRE 1989.

Data dell'aggiornamento: 20 GENNAIO 1990.

Stagione teatrale: 1989/90.

Luogo della prima: NOVARA, TEATRO FARAGGIANA.

Luogo dell'aggiornamento: MILANO, TEATRO LIRICO.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, IRENEO PETRUZZI,  
ELIO VELLER, MAURIZIO TROMBINI, MAURIZIO  
ACCATTATO, ELISABETTA CESONE, DAVIDE  
ROTA, ALESSANDRA FAIELLA, ENZO GIRALDO,  
MARIO PIROVANO, SUZANNA MARION.

Regia: DARIO FO.

Regista assistente: ARTURO CORSO.

Assistente alla regia, orchestrazione ed esecuzione delle musiche:

DAVIDE ROTA

Nota: LA MUSICA *DI POI CHE DIO SAPEVA E'* DI FIORENZO

CARPI.

Costumi: SARTORIA TEATRALE PIA RAME

❖ Titolo dell'opera: ***ZITTI! STIAMO PRECIPITANDO!***

Autore: DARIO FO.

Data della prova generale: 21 NOVEMBRE 1990.

Data della prima: 27 NOVEMBRE 1990.

Stagione teatrale: 1990/91.

Luogo della prova generale: LA SPEZIA, TEATRO ASTRA.

Luogo della prima: MILANO, TEATRO NUOVO.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, ELIO VELLER, NICOLA

DE BUONO, EMILIANA PERINA, NINO BIGNAMINI,

MAURIZIO ACCATTATO, ENZO GIRALDI, MURIEL

MOSCATELLI, ALESSANDRO BALDUCCI, MARIO

PIROVANO, DAVIDE ROTA, ROSITA VOLANI.

Regia: DARIO FO.

Regista assistente: ARTURO CORSO.

Assistente regia, orchestrazione ed esecuzione delle musiche:

DAVIDE ROTA

Scene e pupazzi: MANAUS

Costumi: SARTORIA TEATRALE PIA RAME,  
GIANNI VERSACE.

❖ Titolo dell'opera: *PARLIAMO DI DONNE*

SPETTACOLO DI DUE ATTI UNICI:

- *GRASSA E' BELLO;*
- *L'EROINA*

Autori: DARIO FO E FRANCA RAME.

Data della prima: 26 NOVEMBRE 1991.

Stagione teatrale: 1991/92.

Luogo: RAVENNA.

Interpreti: FRANCA RAME, GIORGIO BIAVATI, ELENA  
ANDREOLI, YAN CHIZZINI, MARIO ZANNI,  
FABRIZIO DE GIOVANNI, MARINA DE JULI,  
ANTONIO RUCCO.

Regia e scenografia: DARIO FO.

Regista assistente: CAROLINE VAN GASTEL.

Costumi: SARTORIA TEATRALE PIA RAME.

❖ Titolo dell'opera: *JOHAN PADAN A LA DISCOVERTA*

*DE LE AMERICHE*

Autore: DARIO FO.

Data della prima: AGOSTO 1991.

Luogo: PERUGIA, CASA DEL DIAVOLO.

Interprete: DARIO FO.

Nota: LO SPETTACOLO, NELLO STILE DI *MISTERO BUFFO*,  
E' REALIZZATO IN PREVISIONE DELL'EXPO'92 DI  
SIVIGLIA, CUI PARTECIPERA' NELL'OTTOBRE 1992.

❖ Titolo dell'opera: *DISCORSI SUL RUZANTE*

Autore: DARIO FO

Data della prima: INCERTA, COMUNQUE ENTRO LUGLIO 1993

Luogo : MILANO, TEATRO NUOVO.

Prima data certa: 8 LUGLIO 1993.

Luogo: SPOLETO, FESTIVAL DEI DUE MONDI.

Interprete: DARIO FO.

Nota: IL MONOLOGO VIENE RIELABORATO NEL 1995 E  
DEBUTTA A FIRENZE NEL 1995 CON IL TITOLO  
*DARIO FO RECITA RUZZANTE.*

❖ Titolo dell'opera: ***MAMMA! I SANCULOTTI!***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 6 NOVEMBRE 1993.

Stagione teatrale: 1993/94.

Luogo: CARRARA, TEATRO ANIMOSI.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, RUGGERO DONDI,

MARINA DE JULI, FRANCESCA CORSO, MARIO

PIROVANO, FABIO MASSIMO AMOROSO, MATTEO

ZANOTTI, MAURIZIO TROMBINI, ELDA OLIVERI,

DANIELE MILANI.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Costumi realizzati da: SARTORIA TEATRALE PIA RAME;

GENNY- BYBLOS.

Regista assistente: ARTURO CORSO.

Musiche: FIORENZO CARPI.

❖ Titolo dell'opera: ***SESSO? GRAZIE, TANTO PER GRADIRE!***

( TRATTO DA *LO ZEN E L'ARTE DI SCOPARE*

DI JACOPO FO )

Autori: FRANCA, DARIO E JACOPO FO.

Data della prima: 18 NOVEMBRE 1994.

Stagione teatrale: 1994/95.

Luogo: CERVIA, TEATRO COMUNALE.

Interprete: FRANCA RAME.

Regia e scenografia: DARIO FO.

Assistente alla regia: MARINA DE JULI.

Costumi: SARTORIA TEATRALE PIA RAME.

❖ Titolo dell'opera: ***LA BIBBIA DEI VILLANI***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 6 SETTEMBRE 1996.

Stagione teatrale: 1996/97.

Luogo: BENEVENTO, IN OCCASIONE DEL *FESTIVAL*  
*BENEVENTO CITTA' SPETTACOLO.*

❖ Titolo dell'opera: ***IL DIAVOLO CON LE ZINNE***

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 7 AGOSTO 1997.

Stagione teatrale: 1997/98.

Luogo: MESSINA, TEATRO VITTORIO EMANUELE,  
IN OCCASIONE DI *TAORMINA ARTE* , SEZIONE PROSA.

Interpreti: FRANCA RAME, GIORGIO ALBERTAZZI, DAVID  
COCO, NICOLA DE BUONO, MARINA DE JULI,

ALCESTE FERRARI, ALESSIA INNOCENTI, MARIO  
 PIROVANO, GAETANO LIZZIO, NELLO SPINELLA,  
 SIMONA LOBEFARO, MAURIZIO MARCHETTI,  
 GIUSI ZACCAGNINI.

Regia, scene e costumi: DARIO FO.

Costumi realizzati da: SARTORIA TEATRALE PIA RAME.

Regista assistente: ARTURO CORSO.

Musiche: DARIO FO, FIORENZO CARPI, ALEJANDRO JARAJ.

Arrangiamenti musicali: DINO SCUDERI.

❖ Titolo dell'opera: *LU SANTU JULLARE FRANCESCO*

Autore: DARIO FO.

Data della prima: 6 LUGLIO 1999.

Luogo: ROCCA ALBORNOZIANA A SPOLETO, IN OCCASIONE  
 DEL 42° FESTIVAL DI SPOLETO.

Interprete: DARIO FO.

Regia e affresco per il fondale di scena: DARIO FO.

Nota: LE FONTI DEL COPIONE SONO UNA CINQUANTINA DI  
 TESTI: FIORETTI APOCRIFI, TESTI MEDIEVALI A VOLTE  
 GROTTESCHI, MITI POPOLARI E I DOCUMENTI  
 RACCOLTI NEI VOLUMI DI CHIARA FRUGONI.

INIZIALMENTE FRANCA RAME DOVEVA  
INTERPRETARE SANTA CHIARA MA LA SUA PARTE E'  
STATA IN SEGUITO ANNULLATA, ANCHE SE  
L'ATTRICE COMPARE IN SCENA COME  
"SUGGERITRICE".

## **TEATROGRAFIA DI DARIO FO IN ORDINE ALFABETICO**

Riportiamo qui un elenco conciso degli spettacoli di Fo, ma non più in ordine cronologico, bensì alfabetico, ai fini di una rapida consultazione da parte del lettore, con riferimento alle pagine, nel corpo del testo, che trattano in modo più approfondito gli spettacoli.

- ❖ ***AVEVA DUE PISTOLE CON GLI OCCHI BIANCHI E NERI***  
Pag. 231
- ❖ ***BASTA CON I FASCISTI!***  
Pag. 244
- ❖ ***CHI RUBA UN PIEDE E' FORTUNATO IN AMORE***  
Pag. 233
- ❖ ***CI RAGIONO E CANTO***  
Pag. 235
- ❖ ***CI RAGIONO E CANTO N. 2***  
Pag. 236
- ❖ ***CI RAGIONO E CANTO N. 3***  
Pag. 244
- ❖ ***CLACSON, TROMBETTE E PERNACCHI***  
Pag. 249
- ❖ ***COMICA FINALE***  
Pag. 230
- ❖ ***COPPIA APERTA***  
Pag. 251
- ❖ ***DIARIO DI EVA***  
Pag. 254

- ❖ **DISCORSI SUL RUZANTE**  
Pag. 259
- ❖ **FABULAZZO OSCENO**  
Pag. 251
- ❖ **FEDDAYN**  
Pag. 242
- ❖ **GLI ARCANGELI NON GIOCANO AL FLIPPER**  
Pag. 231
- ❖ **GRANDE PANTOMIMA CON PUPAZZI PICCOLI E MEDI**  
Pag. 235
- ❖ **GUERRA DI POPOLO IN CILE**  
Pag. 245
- ❖ **HELLEQUIN, HARLEKIN, ARLECCHINO**  
Pag. 253
- ❖ **IL CASO MORO**  
Pag. 248
- ❖ **IL DIAVOLO CON LE ZINNE**  
Pag. 261
- ❖ **IL DITO NELL'OCCHIO**  
Pag. 227
- ❖ **IL FANFANI RAPITO**  
Pag. 246
- ❖ **IL PAPA E LA STREGA**  
Pag. 256
- ❖ **IL RATTO DELLA FRANCESCA**  
Pag. 254
- ❖ **ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE**  
Pag. 233

- ❖ **JOHAN PADAN A LA DISCOVERTA DE LE AMERICHE**  
Pag. 259
- ❖ **LA BIBBIA DEI VILLANI**  
Pag. 261
- ❖ **LA COLPA E' SEMPRE DEL DIAVOLO**  
Pag. 235
- ❖ **LADRI, MANICHINI E DONNE NUDE**  
Pag. 229
- ❖ **LA FINE DEL MONDO II**  
Pag. 254
- ❖ **LA MARIJUANA DELLA MAMMA E' LA PIU' BELLA**  
Pag. 247
- ❖ **LA RAVA E LA FAVA**  
Pag. 255
- ❖ **LA STORIA DEL SOLDATO**  
Pag. 248
- ❖ **LA STORIA VERA DI PIETRO D'ANGERA CHE ALLA  
CROCIATA NON C'ERA**  
Pag. 232
- ❖ **LEGAMI PURE CHE TANTO SPACCO TUTTO LO STESSO**  
Pag. 238
- ❖ **L'OPERA DELLO SGHIGNAZZO**  
Pag. 250
- ❖ **L'OPERAIO CONOSCE 300 PAROLE, IL PADRONE 1000:  
PER QUESTO LUI E' IL PADRONE**  
Pag. 238
- ❖ **LU SANTO JULLARE FRANCESCO**  
Pag. 262

- ❖ **MAMMA! I SANCULOTTI!**  
Pag. 260
- ❖ **MISTERO BUFFO**  
Pag. 237
- ❖ **MISTERO BUFFO N. 2**  
Pag. 242
- ❖ **MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO**  
Pag. 240
- ❖ **MORTE E RESURREZIONE DI UN PUPAZZO**  
Pag. 241
- ❖ **NON SI PAGA, NON SI PAGA!**  
Pag. 246
- ❖ **ORDINE PER DIO.000.000!**  
Pag. 243
- ❖ **PARLIAMO DI DONNE**  
Pag. 258
- ❖ **PARTI FEMMINILI**  
Pag. 255
- ❖ **PORTA E BELLI CONTRO IL POTERE**  
Pag. 245
- ❖ **PUM, PUM! CHI E'? LA POLIZIA!**  
Pag. 243
- ❖ **QUASI PER CASO UNA DONNA, ELISABETTA**  
Pag. 252
- ❖ **SANI DA LEGARE**  
Pag. 228
- ❖ **SESSO? GRAZIE, TANTO PER GRADIRE!**  
Pag. 260

- ❖ ***SETTIMO: RUBA UN PO' MENO!***  
Pag. 234
- ❖ ***STORIA DELLA TIGRE E ALTRE STORIE***  
Pag. 249
- ❖ ***TUTTA CASA, LETTO E CHIESA***  
Pag. 248
- ❖ ***TUTTI UNITI, TUTTI INSIEME...MA SCUSA, QUELLO  
NON E' IL PADRONE?***  
Pag. 240
- ❖ ***VORREI MORIRE ANCHE STASERA SE DOVESSI SAPERE  
CHE NON E' SERVITO A NIENTE***  
Pag. 239
- ❖ ***ZITTI! STIAMO PRECIPITANDO!***  
Pag. 257

**PRODUZIONI RADIOFONICHE, CINEMATOGRAFICHE E**  
**TELEVISIVE**

Elenchiamo ora le partecipazioni più significative a produzioni non strettamente teatrali, ma significative dal punto di vista attoriale.

❖ Titolo dell'opera: ***POER NANO***

( MONOLOGHI PER LA RADIO )

Anno della trasmissione radiofonica: 1951.

Autore: DARIO FO.

Interprete: DARIO FO.

❖ Titolo dell'opera: ***LO SVITATO***

( FILM )

Periodo delle riprese: DAL 10 OTTOBRE 1955.

Luogo delle riprese: MILANO.

Debutto nelle sale cinematografiche: MARZO 1956.

Regia: CARLO LIZZANI.

Aiuto – regia: DARIO FO, MASSIMO MIDA.

Soggetto e sceneggiatura: DARIO E FULVIO FO, CARLO  
LIZZANI, MASSIMO MIDA, BRUNO  
VAILATI, AUGUSTO FRASSINETI.

Interpreti: DARIO FO, FRANCA RAME, GIORGIA MOLL.

❖ Titolo della trasmissione televisiva: ***CANZONISSIMA***

Autore dei testi: DARIO FO.

Periodo delle riprese: AUTUNNO 1963.

Presentato da: DARIO FO E FRANCA RAME.

Nota: ABBANDONANO LA TRASMISSIONE PER PROTESTA,  
A SEGUITO DELLA CENSURA PER IL CONTENUTO  
POLITICO DI ALCUNI *SKETCHES*.

**BIBLIOGRAFIA - EMEROGRAFIA - VIDEOGRAFIA**

## **BIBLIOGRAFIA GENERALE**

- ◆ ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano , 1980:
- ◆ AUBOUIN, Elie, *Technique et psychologie du comique*, Ofep, Marseille, 1948.
- ◆ BACHTIN, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979; tit. or. *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo "Chudozestvennaja Literatura", Moskva, 1965.
- ◆ BERGSON, Henri, *Il riso*, BUR Rizzoli, Milano 1991; tit. or. *Le rire*, opera composta da tre articoli pubblicati su "Revue de Paris", Paris, 1 febbraio, 15 febbraio, 1 marzo 1899; la traduzione italiana cui ci riferiamo è compiuta sulla ottantaduesima edizione francese di *Le rire: essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires, Paris, 1947.
- ◆ CIVITA, A., *Teorie del comico*, Unicopli, Milano, 1984.
- ◆ COLOMBA, Sergio, *Italia II*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 75-85.
- ◆ DE MARINIS, Marco, *Mimo*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 449-454.
- ◆ DE MATTEIS, Stefano, *I De Filippo*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 197-201.

- ◆ DE MATTEIS, Stefano, *Attore comico e attore borghese*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 347-356.
- ◆ DE MATTEIS, Stefano, *Comico*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 388-393.
- ◆ DUPREEL, Eugène, *Le problème sociologique du rire*, in *Essais pluralites*, Puf, Paris, 1949.
- ◆ ESCOBAR, Roberto, *Totò*, Mulino, Bologna, 1998.
- ◆ FERRONI, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974.
- ◆ FOFI, Goffredo, *Totò*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 312-313.
- ◆ FOLENA, Gianfranco, *Il linguaggio del caos. Studio sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- ◆ FREUD, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Newton Compton Editori, Roma, 1976; tit. or. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien, 1905.
- ◆ GALLINI, Clara, *Teatro popolare*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 520-524.
- ◆ GRECO, Franco Carmelo, *Burattini*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 370-371.

- ◆ GRECO, Franco Carmelo, *Marionette*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 441-445.
- ◆ GREGORI, Maria Grazia, *Il signore della scena: regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- ◆ LEABHART, Thomas, *Modern and Postmodern Mime*, St. Martin's Press, New York, 1997.
- ◆ LEONARDO DA VINCI, a cura di Scarpati, Claudio, *Il paragone delle arti*, Vita e Pensiero, Milano, 1993.
- ◆ LEVI, Augusto Giulio, *Il comico*, Formaggini, Genova, 1913.
- ◆ LEVI, Eugenio, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Einaudi, Novara , 1959.
- ◆ LEVINE, Jacob, *Approaches to Humor Appreccion*, in AA. VV., *Motivation in Humor*, Atherton, New York, 1969.
- ◆ LIPPS, Theodor, *Komik und Humor, eine Psychologisch-Aesthetische-Untersuchung*, Leopold Foss, Hamburg-Leipzig, 1898.
- ◆ MARCONI, Emo, *Problematica generale del comico a teatro*, Vita e Pensiero, Milano, 1975.
- ◆ MARS, Francois, *Le gag*, Ed. Du Cerf, Paris, 1964.
- ◆ MELDOLESI, Claudio, *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma , 1987.
- ◆ MOLINARI, Cesare, *Storia del teatro*, Laterza, Roma – Bari, 1997.
- ◆ OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Le comique du discours*, Ed. de l'Université de Bruxelles; tr. it. *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977.

- ◆ PASCAL, Blaise, *Pensieri*, Mondadori, Milano, 1976; tit. or. *Pensées*, Desprez, Paris, 1669; la traduzione che abbiamo adottato si riferisce all'edizione curata da BRUNSCHVICG, L., 1904.
- ◆ PIRANDELLO, Luigi, *L'Umorismo*, prima pubblicazione per Carrabba, Lanciano, 1908, riproposta da Battistelli, Firenze, 1920; il testo che adottiamo è *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze, 1994.
- ◆ SANTARCANGELI, Paolo, *Homo ridens ( Estetica, filologia, psicologia, storia del comico )*, Olschki, Firenze, 1989.
- ◆ SENISE, Tommaso, *Il riso in psicologia ( la gioia, il comico, l'umorismo )*, Biblioteca de "Il cervello", Napoli, 1950.
- ◆ TAVIANI, Ferdinando, *Commedia dell'arte ( influenza della )*, in ATTISANI, Antonio, *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 393-400.
- ◆ TESSARI, Roberto, *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Mursia, Milano, 1989.
- ◆ TESSARI, Roberto, *Italia I*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 71-75.
- ◆ VOLKER, Klaus, *Bertolt Brecht*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di ), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 182-187.

## EMEROGRAFIA GENERALE

- ◆ ANCONA, Leonardo, *Il comico nello spettacolo*, "Ikon", n° 63, ottobre - dicembre 1962.
- ◆ CROCE, Benedetto, *La teoria del comico*, "La Critica", Bari, 1934.
- ◆ ECO, Umberto, *Il nemico dei filosofi*, "L'Espresso", 13 agosto 1967.
- ◆ ECO, Umberto, *Il comico e la regola*, "Alfabeta", 21 febbraio 1981.
- ◆ FUMAGALLI, Armando, SIMONELLI, Giorgio, ( a cura di ), *Risate senza fine: costanti e tendenze della comicità nello spettacolo*, "Comunicazioni sociali", n° 1, Anno XV, gennaio - marzo 1993.
- ◆ FUMAGALLI, Armando, *Il comico nello spettacolo* in FUMAGALLI, Armando, SIMONELLI, Giorgio, ( a cura di ), *Risate senza fine: costanti e tendenze della comicità nello spettacolo*, "Comunicazioni sociali", n° 1, Anno XV, gennaio - marzo 1993, pp. 7-35.
- ◆ MOLINARI, Renata, *Il comico a teatro*, in FUMAGALLI, Armando, SIMONELLI, Giorgio, ( a cura di ), *Risate senza fine: costanti e tendenze della comicità nello spettacolo*, "Comunicazioni sociali", n° 1, Anno XV, gennaio - marzo 1993, pp. 61-69.
- ◆ MOMIGLIANO, Attilio, *L'origine del comico*, "La cultura filosofica", III, n° 4, Firenze, 1909.

## **BIBLIOGRAFIA SU DARIO FO**

- ◆ ALLEGRI., Luigi, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari, 1990.
- ◆ ARTESE, Erminia, ( a cura di ), *Dario Fo parla di Dario Fo*, Lerici, Milano, 1977.
- ◆ BINNI, Lanfranco, *Attento a te! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975.
- ◆ BRUSATI, Carlo, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, Cu, Milano, 1977.
- ◆ CHESNAUX, Jean, *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano, 1977.
- ◆ DE PASQUALE, Elena, *Il segreto del giullare: la dimensione testuale nel teatro di Fo*, Liguori, Napoli, 1999.
- ◆ MELDOLESI, Claudio, *Su un comico in rivolta: Dario Fo, il bufalo e il bambino*, Bulzoni, Roma, 1978.
- ◆ PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola e l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma, 1996.
- ◆ PUPPA, Paolo, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Lerici, Cosenza, 1977; ristampa per Marsilio, Bologna, 1978.
- ◆ QUADRI, Franco, "Nota introduttiva" a FO, Dario, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I°, Einaudi, Torino, 1974.
- ◆ VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, 1997 II, edizione riveduta e ampliata.

- ◆ VALENTINI, Chiara, *Dario Fo*, in ATTISANI, Antonio, ( a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 204-207.

### **EMEROGRAFIA SU DARIO FO**

- ◆ BINNI, Lanfranco, *Dario Fo*, "Il Castoro", n° 123, Firenze, marzo 1977.
- ◆ GALLUCCI, Carlo, intervista a Dario Fo, "L'Espresso", agosto 1985.
- ◆ MAGRI', Enzo, intervista a Dario Fo, "L'Europeo", ottobre 1973.

### **TESTI DI DARIO FO**

- ◆ FO, Dario, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I°, Einaudi, Torino, 1966, 1974 II .
- ◆ FO, Dario, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, Mazzotta, Milano, 1970.
- ◆ FO, Dario, *Mistero Buffo*, Einaudi, Torino, 1977.
- ◆ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987, 1997 II.
- ◆ FO, Dario *Totò. Manuale dell'attor comico*, Aleph, Torino, 1991.
- ◆ FO, Dario, *Fabulazzo*, Kaos, Milano, 1992.

- ◆ FO, Dario, *Lu santo jullare Francesco*, Einaudi, Torino, 1999

## VIDEOGRAFIA

- ◆ *Mistero Buffo di Dario Fo: tutti i brani recitati dal 1969 al 1977*, produzione C.T.R.F. ( Compagnia Teatrale Rame Fo ); regia televisiva GUIDO TOSI ( due videocassette ).
- ◆ *Mistero Buffo*, Einaudi, 1997; regia televisiva ARTURO CORSO (due videocassette ).
- ◆ *Il meglio di Mistero Buffo*, produzione C.T.R.F.; dagli spettacoli registrati al Teatro Lirico di Milano, 1991; regia televisiva ARTURO CORSO.
- ◆ *Dario Fo 1991: monologhi da "Fabulazzo osceno" e "Mistero Buffo"*, produzione C.T.R.F., 1991; regia televisiva ARTURO CORSO.
- ◆ *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, produzione La compagnia Dario Fo – Franca Rame, distribuito come allegato a "L'Unità", 1974; regia televisiva GUIDO TOSI.
- ◆ *Dario Fo 1991: monologhi da "Storia della tigre" e "Mistero Buffo"*, produzione C.T.R.F., 1991; regia televisiva ARTURO CORSO.
- ◆ *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, produzione C.T.R.F., registrazione dello spettacolo tenuto a Milano il 24 aprile 1992; regia televisiva NUCCIO AMBROSINO.
- ◆ *Lu santo jullare Francesco*, Einaudi, produzione C.T.F.R., dallo spettacolo registrato al Festival dei Due Mondi di Spoleto, luglio

1999; operatori di ripresa: Davide Adamo, Marco Dardari, Gianpaolo Pauselli, Romano Natali, Claudio Venturelli.