

Colloque international *L'Italie et les années quatre-vingt (1980-1994)*
26 – 27 novembre 2009
Université Stendhal Grenoble 3

Communication de Federica Tummillo
Doctorante en Etudes Italiennes
UFR de Langues, littératures et civilisations étrangères – Groupe d'études et de recherches sur la culture italienne (GERCI)

***La lotta tra immagine e immaginazione
Dario Fo recita (e dipinge) il Johan Padan***

(DIAPO 1)

Ciò di cui vorrei parlarvi è un aspetto meno noto al vasto pubblico della produzione artistica di Dario Fo, ossia la “creazione di immagini”.

Mi concentrerò in particolar modo su uno spettacolo del 1991, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, **(DIAPO 2)** un monologo in grammelot che è il risultato di un affinamento del linguaggio teatrale e di un percorso di regia avvenuto nel corso degli anni Ottanta, anni che vedono, a detta di Christopher Cairns, un'accentuarsi della “visione pittorica” nel teatro di Fo, ossia una modalità di concepire lo spazio e l'azione scenica propria di chi ha alle spalle un'esperienza artistica nel disegno e nella pittura.

Pochi forse sanno che Dario Fo nasce come pittore e aspirante architetto, prima di intraprendere la strada del teatro. Studiò infatti all'Accademia di Brera e, successivamente, al Politecnico (dove, per pochi esami, non si laureò). Ventenne, frequentò artisti e intellettuali nella Milano del secondo dopoguerra, e partecipò al fermento culturale di quegli anni.

Le immagini che vedete, e che vi mostro a titolo di esempio, sono disegni preparatori per la messa in scena (1-Storia del soldato di Stravinskij; 2-3 Il Barbiere di Siviglia) o veri e propri copioni (le immagini 4 e 5, che come vedete mostrano testo e immagine, fanno parte del copione del *Médécin volant e Le médecin malgré lui*, del quale riparlerò più avanti). **(DIAPO 3)**

“Ormai sono convinto – scrive Cairns - che chi fa teatro con l'esperienza del pittore alle spalle **guarderà la scena sempre da pittore**. La creazione di una scenografia, di un codice performativo nel teatro o del disegno di un costume è sempre un'**azione pittorica**, ma nella quale il pittore porta un'esperienza speciale, una visione dell'insieme, del mondo, che è del tutto particolare” (p. 13)

L'azione pittorica è in Fo parte integrante della genesi drammatica e spesso precede la stesura del testo. Marisa Pizza, stretta collaboratrice di Fo, parla delle diverse funzioni della pittura per Dario Fo e mette in evidenza quella di “allenamento degli occhi” (p. 327 Al

lavoro con Dario Fo e Franca Rame). L'azione del dipingere è quindi per Fo un approccio alla realtà.

Come dicevo, secondo Cairns, la "visoione pittorica" si accentua a partire dagli anni Ottanta. La svolta è preceduta da un evento significativo nella storia della televisione pubblica: nel 1977 Dario Fo e Franca Rame fanno ritorno in televisione, su Raidue, dopo quindici anni di assenza con un ciclo di sette spettacoli tra cui il celebre *Mistero buffo* (1969), *Ci ragiono e canto* (1965), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963).

Il filo conduttore delle opere selezionate sarebbe stato il carattere pittorico, la costruzione dello spettacolo come un susseguirsi di bei quadri che traggono la loro ispirazione dal repertorio iconografico caro a Fo e proprio di chiunque abbia fatto degli studi d'arte, come per esempio le evidenti citazioni di Bruegel il Vecchio o Goya in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (di cui purtroppo non posso mostrarvi le immagini).

Gli spettacoli non appartenevano al filone dell'*inchiesta*, ossia a quella tipologia di spettacoli che negli anni Settanta avevano visto la coppia Fo-Rame impegnata a fare controinformazione tramite il teatro, portando in scena l'attualità politica al ritmo di cronaca.

Il ciclo televisivo poteva essere visto, per usare le parole di Marina Cappa e Roberto Nepoti, come un "bilancio consuntivo" di Fo a testimonianza del "graduale venir meno degli impulsi innovativi del decennio precedente" e dell'impossibilità di mettere in scena "un susseguirsi di eventi drammatici che mal si presta[va]no alla deformazione satirica". L'incompiuto *Il Caso Moro* di Fo, scritto nel '79 e mai rappresentato, può essere emblematico della fine di un linguaggio "di parola", in cui il personaggio "Fo-Aldo Moro" non riusciva a portare a termine il suo discorso e si ritrovava vittima delle proprie parole: "Sono finiti i tempi in cui per fare *Morte accidentale di un anarchico* bastava capovolgere una situazione apparentemente oscura, e tutto era chiaro. – dice Fo in un'intervista su "L'Europeo" del novembre 1979 - Ora è interamente il potere a dettar legge su ciò che è chiaro e ciò che non lo è. E tu, se vuoi far del teatro, devi anche fare i conti con la loro **scienza della rappresentazione politica**, molto più veloce e paradossale del teatro. Con Moro, mi hanno dato una lezione di spettacolo".

L'espressione "scienza della rappresentazione politica" viene a contrapporsi alla rappresentazione teatrale. Ci troviamo di fronte a due sistemi di immagini che in questa fase storica, secondo Fo, entrano in competizione, a discapito del secondo.

Forse il teatro non può più fare controinformazione ma può lavorare in profondità, andare a scardinare le rappresentazioni mentali che il pubblico ha di se stesso, della società e delle proprie origini.

Le rappresentazioni che una comunità crea di se stessa sono poi tanto più solide quanto più corroborate dalle immagini veicolate dai mass-media.

Si può ipotizzare che la nuova tendenza del teatro di Fo riveli la volontà dell'autore di trascendere il linguaggio delle parole e di puntare sempre di più sull'immagine e il gesto per parlare al pubblico della società dell'immagine.

A questo proposito vorrei citare un passaggio dell'Elogio di Dario Fo, scritto da Ferruccio Marotti in occasione dell'assegnazione della laurea honoris causa a Fo presso l'Università "La Sapienza" di Roma nel (1999):

"Dario Fo ritiene che il teatro oggi – **in un mondo in cui il cinema e la televisione costituiscono oramai l'intero universo dello spettacolo e ci incantano per ore e ore al giorno** – debba avere una funzione specifica e diversa: un luogo in cui riflettere su noi stessi, attivare la nostra intelligenza, il nostro senso critico, un luogo in cui riconoscerci come membri attivi di una società che tende a renderci passivi: insomma, un luogo in cui parlare dell'uomo di oggi".

La svolta degli anni Ottanta può essere quindi interpretata come la **volontà di Fo di continuare il dialogo con il suo pubblico**, ma corrispondeva, secondo Cairns, ad un "**riassunto o resoconto del linguaggio teatrale** di Dario Fo fino al punto del gran lancio nel mondo della **regia** con *Storia del soldato* [1978-79]" (p. 38).

Alla fine degli anni Settanta Fo si investì, infatti, come regista de *La storia del soldato* di Stravinskij dove, per la prima volta, non compariva in scena. Nell'81, poi, venne inaugurata al Teatro Marconi di Milano la mostra Il Teatro dell'Occhio, che, come indicava il sottotitolo, conteneva una rassegna di disegni, schizzi e bozzetti realizzati da Dario Fo negli ultimi trent'anni. "Ormai nella mia storia di teatrante tutto si confonde e si compenetra. – affermava Fo in un'intervista rilasciata in occasione della mostra - Non esiste l'artista "pubblico", l'attore, e l'artista "privato", il pittore che dipinge nel chiuso del suo studio" (cit. Dario Fo, *Il Teatro dell'Occhio*, La Casa Usher, 1984, pp.?? – in Cairns p. 86).

Nel 1982 Fo si cimentò nella regia de *L'Opera dello sghignazzo*, libera reinterpretazione dell'*Opera da tre soldi* di Brecht che, nel 1985 con *l'Arlecchino*, riprende e reinventa i codici della Commedia dell'Arte, che continueranno ad essere sviluppati ne *Il Barbiere di Siviglia* del 1987 e nella regia delle due pièces di Molière rappresentate nel 1990-91 alla

Comédie Française, *Le médecin volant* e *Le médecin malgré lui*, di cui abbiamo già visto alcune parti del copione e che vi mostro nuovamente. (DIAPO 4)

I copioni di quest'ultime pièces, che si avvicinano cronologicamente a quella che prenderò ora in considerazione, sono particolarmente significativi in quanto i disegni sono complementari al testo e colmano le sue lacune:

“Più che parlare bisogna dimostrare. – dichiarò Fo in un'intervista su L'Espresso del 10 giugno 1990 – E sono arrivato in Francia con una specie di fumetto gigante, due album spessi con tutto l'andamento delle pièces raccontate a fumetti, segnalando soprattutto i buchi, i vuoti, le cose non espresse. Per esempio ci sono dei lazzi indicati da Molière con degli 'et coetera'. E quell'eccetera vuol dire svolgete pure il tema voi”.

Fo svolge in questo caso i temi proposti da Molière, e il disegno ha un valore prevalentemente descrittivo.

Nell'agosto 1991 va in scena a Perugia il monologo in due atti *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*. Come ai tempi di *Mistero buffo*, Dario Fo, si muove vestito di scuro su un palco vuoto, alle spalle l'arazzo utilizzato per Isabella, tre caravelle e un cacciaballe. Unico oggetto di scena: un voluminoso copione posto su un leggio, un “suggeritore muto” (come lo definisce Marisa Pizza) che l'autore/attore sfoglia di tanto in tanto.

Quel suggeritore non raccoglie altro che dei disegni. Cercherò quindi di raccontarvi i punti salienti del Johan Padan mostrandovi i disegni corrispondenti nel copione (disegni reperibili sull'archivio in linea: www.archivio.francarame.it).

Johan Padan (nome la cui origine non è difficilmente intuibile) è un uomo senza arte né parte che si innamora di una strega dalla quale impara a leggere le stelle e la luna (DIAPO 7). Siamo all'inizio del Cinquecento e Johan, per sfuggire al tribunale dell'Inquisizione (DIAPO 8), si ritrova a Siviglia come mozzo a bordo di una nave della quarta spedizione di Colombo verso le Americhe (DIAPO 9). Una volta sbarcato a Santo Domingo (DIAPO 10), assiste con indignazione al massacro degli indios da parte dei suoi compagni cristiani (DIAPO 11). Sarà lui l'unico ad avere un rapporto autentico con gli indigeni, ad apprezzare la loro gioia di vivere e ad imparare la loro lingua.

Al momento di tornare in Europa, Johan Padan viene destinato alla stiva come guardiano dei maiali e degli indios fatti prigionieri. Durante il viaggio, una tempesta fa affondare la nave. Johan e alcuni altri marinai si salvano in groppa a dei maiali (DIAPO 12) e, una volta raggiunta la costa, vengono accolti da una tribù di selvaggi. Le cure che ricevono non sono però fine a se stesse, perché gli indigeni sono simpatici, ma anche cannibali. E

siccome “carne di uno che ride è carne buona”, Johan viene designato, proprio per questa sua qualità, quale vittima sacrificale **(DIAPO 12)**.

Il tentativo di fuga di Johan Padan dà inizio ad una serie di situazioni rocambolesche che culminano con il ribaltamento della posizione del protagonista: da vittima sacrificale a sciamano guaritore. Johan Padan mette al servizio degli indigeni tutte le sue conoscenze teoriche ed empiriche, considerate dagli indios come poteri soprannaturali: Johan sa cucire vele di navi, pance di animali e di uomini, e sa prevedere l'imminenza di un terribile uragano osservando la luna (**(DIAPO 14 – fai confronto con prima diapo)**). Ed è proprio grazie a quest'ultima dote che egli salva la tribù da una terribile inondazione che spazza via l'intero villaggio.

Ha inizio l'esodo **(DIAPO 15)**. Johan Padan, stremato, comincia a sognare di far ritorno a casa, e conduce gli indios verso la costa orientale sperando di trovare dei cristiani che lo possano ospitare su una nave diretta in Europa.

L'esodo inaugura una nuova evoluzione del protagonista, che da sciamano diventa santo / buffone.

Le sue doti istrioniche riescono a mantenere coeso “il popolo migrante” e ad incoraggiarlo nei momenti di sconforto mentre i suoi “miracoli”, che altro non sono se non l'applicazione della saggezza popolare di uno zanni padano, lo riconfermano costantemente nel suo ruolo di guida. Dopo vari mesi di cammino la popolazione giunge nei pressi di Cacioche, un villaggio occupato dagli spagnoli. Johan Padan teme che il “suo popolo” venga reso schiavo dai cristiani e lo conduce a due giorni di cammino da lì, insegna ai selvaggi a utilizzare la polvere da sparo per difendersi da un eventuale scontro con i cristiani e spiega loro che l'unica maniera per salvarsi dalla schiavitù è abbracciare la loro religione. Così decide di raccontare loro gli episodi salienti dell'Antico Testamento e del Vangelo in chiave, chiaramente, popolare (**(DIAPO 16-17)**).

Una volta preparato il suo popolo all'incontro con i cristiani, Johan decide di recarsi dal governatore con un gruppo di mille indigeni, lasciando gli altri ventiquattromila nella foresta a pochi giorni di cammino (**(DIAPO 18)**). Non riesce però a negoziare col governatore, il quale decide di rendere schiavi i selvaggi e di mettere a morte Johan Padan **(DIAPO 19)**. Nella notte però vengono chiamati i rinforzi dalla foresta e presto tutti i selvaggi prendono d'assalto Cacioche e, grazie alle tecniche apprese da Johan Padan, la mettono a ferro e fuoco **(DIAPO 20)** e mettono in fuga gli spagnoli i quali, una volta in mare, vengono sorpresi da una tremenda tempesta e dispersi in mare. A varie riprese altre spedizioni di spagnoli proveranno a conquistare questo territorio, ma invano. Dopo quattro tentativi

conclusi con la regolare uccisione dei soldati europei, Carlo V dichiara quella terra, la Florida, inespugnabile (DIAPO 21). Johan Padan passerà il resto dei suoi giorni lì, in un clima di pace e di amore (DIAPO 22).

Ho volutamente semplificato la trama della storia perché in questa sede non sono interessata ad approfondire il contenuto del racconto, quanto la forma.

La forte carica evocativa delle immagini del copione ricrea nella mente dell'autore/attore il contesto nel quale collocare l'azione in una scena che è completamente vuota.

Cairns parla di "immagine ricreata nella mente del pubblico":

"In *Johan Padan...*, il disegno acquista un significato ben oltre quello che c'era per le regie di Molière e Rossini: *ricostruisce l'immagine recitata nella mente del pubblico (piante, alberi, navi, montagne, indigeni nudi, conquistadores) che l'attore dà in scena con altri mezzi*" (p. 188)

Alessandro Scuderi chiama giustamente "canovaccio" il copione utilizzato da Fo in scena. Il disegno è infatti un punto di partenza per l'improvvisazione e l'attore può giungere a diversi esiti rappresentativi. Mentre nel copione di Molière, il disegno serviva a delineare un codice recitativo, nel *Johan Padan* esso costituisce uno spunto, una base che viene poi completata con l'azione scenica e che non potrebbe essere evocata con il semplice testo. Scuderi porta ad esempio la "storia del mango". Quando Johan Padan spiega agli indios l'episodio della tentazione di Eva da parte del serpente, sostituisce l'immagine della mela con quella del mango, affinché i selvaggi, sentendo parlare di un frutto di loro conoscenza, possano comprendere il significato della storia.

Il testo recita:

"gh'ho doüt mèterghe in bóca al serpentón ün mango...gröss 'me 'n'angürìa...cusì, con 'sta povera bèstia del serpentón con tüta la fàcia sgaracàda" (p. 105)

(Trad. "e allora ho dovuto mettere in bocca al serpente un mango....grosso come un'anguria...così, con 'sta povera bestia del serpente con tutta la faccia stortata").

Il copione contiene l'immagine di Eva di fronte al serpente con in bocca il frutto proibito che, in conformità con lo spirito grottesco dell'opera, è di dimensioni enormi (DIAPO 23).

Per Scuderi questa immagine è un'icona dalla quale si sviluppa un codice performativo.

Come si può notare dalla fotografia, l'attore spalanca la bocca come il serpente e la posizione della mano ha, a mio avviso, una doppia efficacia: evoca le grandi dimensioni del mango ma anche l'atto di afferrarlo.

Un altro esempio è quello dell'angelo guerriero che caccia Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre

(DIAPO 24). Si tratta in questo caso di un'icona già nota al vasto pubblico e alla quale Fo dà vita in scena.

Come abbiamo potuto osservare i disegni non sono curati tutti allo stesso modo. Si alternano tavole costruite con uno studio accurato delle proporzioni, una gamma cromatica varia e un'abbondanza di dettagli ad altre contenenti disegni abbozzati, che fungono quasi da promemoria.

Le tavole più elaborate, come ho potuto poi osservare anche in disegni realizzati per spettacoli successivi a questo, hanno un impatto visivo talmente forte che viene da chiedersi se l'autore/attore non trovi l'impulso all'azione anche dalla loro carica suggestiva. Il rosso delle immagini che raccontano la morte di Gesù su uno sfondo azzurro cupo, evocano un'atmosfera di sangue e di morte. Il testo recita:

“Tremendo è stato quando ho raccontato di Gesù Figlio di Dio inchiodato sulla croce, con tutto il sangue che gli colava giù, che moriva, moriva, rantolava...la Madonna sotto la croce che piangeva...la Maddalena che si strappava i capelli...” (pp. 106-108).

(DIAPO 25)

L'analisi comparata di immagine, testo e gesto rivela la completezza di un linguaggio teatrale che si è affinato con gli anni. L'attenzione crescente verso l'immagine nella genesi drammatica è confermata e sottolineata dalla pubblicazione (in italiano e in francese) di un testo del Johan Padan corredato di disegni.

Mentre negli anni Ottanta Fo aveva mostrato il “bilancio consuntivo” della propria opera attraverso il mezzo televisivo, sembra che all'inizio degli anni Novanta, in controtendenza al dilagare dell'immagine mediatica e spettacolarizzata, egli abbia voluto affidato alla carta l'immagine pittorica, come a ricordare che, per vedere, ci vuole immaginazione.