

Coppia d'arte
Dario Fo e Franca Rame
con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite

a cura di
Concetta D'Angeli e Simone Soriani

EDIZIONI
plūs
pisa university
press

Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame : con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite / a cura di Concetta D'Angeli e Simone Soriani
(Atti e sipari ; 1)

792.092 (21.)

1. Fo, Dario 2. Rame, Franca I. D'Angeli, Concetta II. Soriani, Simone

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

© Copyright 2006 by Edizioni Plus - Pisa University Press

Lungarno Pacinotti, 43

56126 Pisa

Tel. 050 2212056 – Fax 050 2212945

info-plus@edizioniplus.it

www.edizioniplus.it

In copertina:

Dario Fo, *Senza titolo* (1983)

MEMBER OF



Redazione

Mariarita Boscarato

Grafica e impaginazione

Fabrizio Sodini

ISBN 88-8492-338-7

Salvo esplicite segnalazioni, le foto e i dipinti riportati nella presente pubblicazione sono di proprietà di Dario Fo e Franca Rame, che ringraziamo per la gentile concessione.

Un ringraziamento va anche a Giulio Cingoli, Progetto Immagine, Green Movie, Matteo De Martino, Sonia Lombardi.

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

Indice

Introduzione	pag.	5
Il gesto e la parola <i>Dario Fo</i>	»	9
Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 1 – A colloquio con Franca, un'operosa ape regina. <i>Silvia Varale</i>	»	11
Proprio una figlia d'arte <i>Concetta D'Angeli</i>	»	19
L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame <i>Luciana d'Arcangeli</i>	»	45
Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 2 – A colloquio con Dario, il pittore e il regista <i>Silvia Varale</i>	»	57
Dario Fo, l'attore plurale <i>Anna Barsotti</i>	»	81
<i>Mistero buffo</i> , dal Varietà al teatro di narrazione <i>Simone Soriani</i>	»	103
<i>Le cuit et le cru</i> : il simbolismo zoomorfico nelle giullarate di Dario Fo <i>Antonio Scuderi</i>	»	131
La rimozione della questione politica. Un caso esemplare: <i>L'operaio conosce 300 parole</i> <i>Tom Behan</i>	»	145
<i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i> : dal monologo al cartone animato <i>Christopher Cairns</i>	»	159
Figure anticlassiche della libertà: le immagini di Fo da Brera a Modena <i>Marcello Ciccutto</i>	»	181
Il <i>Decameron</i> , <i>La mandragola</i> e Dario Fo pittore <i>Bruno Ferraro</i>	»	187
Cronologia essenziale della vita e delle opere di Dario Fo e Franca Rame <i>a cura di Simone Soriani</i>	»	203

Introduzione

Ci piacerebbe, con questo volume, contribuire alla ripresa degli studi su Dario Fo, trascurato dalla critica nonostante la notorietà internazionale. La sua arte è stata spesso giudicata niente altro che talento da palcoscenico – perciò anche i più recenti contributi si sono orientati verso la dimensione attoriale della sua molteplice attività artistica: attore, autore, regista, scenografo, costumista, pittore, *songwriter*. Un talento che è stato assimilato, con disprezzo, a quello dei ciarlatani, dei saltimbanchi tra Medioevo e Rinascimento. Per ironia, proprio per essersi inserito nella tradizione giullaresca, e aver così dileggiato il potere e restituita dignità agli oppressi, gli è stato conferito il premio Nobel 1997 per la Letteratura. Un tale onore non lo ha reso però più attraente per gli studiosi. Anzi, dopo un promettente interessamento sul finire degli anni '70 – in seguito al clamore suscitato dal suo ritorno in TV dopo quasi 15 anni – lo hanno tralasciato, per quanto maggiori fossero i riconoscimenti che continuavano ad arrivarci da fonti straniere prestigiose. Questioni di snobismo, probabilmente.

Fo è stato penalizzato per ragioni politiche, senza dubbio. L'ostentato disinteresse verso la sua arte non vale per gli esordi. Le prime prove (*Gli arcangeli non giocano a flipper*, in particolare) vennero giudicate con favore anche dai moderati (Carlo Terron, Salvatore Quasimodo), che lo accostarono al teatro dell'assurdo – ed era un elogio. È dopo lo strappo con l'*establishment*, dopo l'abbandono del programma *Canzonissima '62*, che comincia a maturare un'avversione crescente nei confronti della sua iconoclasta satira. Non che la clamorosa rottura con il sistema culturale di maggioranza gli abbia fatto conquistare il ruolo di campione della parte progressista. Tutt'altro. Ci furono alcuni (pochi) anni di reciproca tolleranza, e collaborazione, intorno alla seconda metà dei Sessanta; poi l'insoddisfazione verso il moderatismo del Partito Comunista portò, nel 1970, a una spaccatura esplicita, che valse a Fo e Rame anche l'ostilità del mondo culturale legato alla sinistra istituzionale. Si ritrovarono così in una condizione di solitudine, emarginati dalla critica influente e autorevole, a qualsiasi schieramento politico appartenesse. Non a caso, solo con il ritorno dei due ai teatri istituzionali e alla televisione – nell'alveo della cultura ufficiale, insomma – rinascerà un qualche interesse per la loro opera. D'altra parte, l'entusiasmo degli ambienti extraparlamentari, che li circondò per tutti i Settanta, ha prodotto ben pochi contributi critici, per di più viziati da un'impostazione ideologica 'sessantottina', molto parziale e datata. Un entusiasmo ed un apprezzamento, dunque, che non contò molto in termini d'investitura e riconoscimento canonici.

Le omissioni della critica trovano un altro, e disparato, motivo nelle tendenze e mode contrapposte per le quali gli studi teatrali sono passati fra gli anni '60 e i '90. All'inizio

della carriera di Fo vi domina un orientamento tradizionalista e logocentrico: il teatro è visto come una disciplina connessa, perfino assoggettata, a parola e letteratura. Alla luce di un tale punto di vista, il suo lavoro risulta troppo compromesso con la dimensione scenica e performativa. Si aggiunga poi che si tratta di un attore: un'aggravante, secondo il tenace pregiudizio culturale che da sempre scredita l'attività dell'interprete rispetto a quella dello scrittore. A sperimentare la sorte della discriminazione, del resto, Fo non è solo (ammesso che sia una consolazione); la condivide con personaggi di rilievo non secondario, suoi antecedenti e suoi contemporanei: Petrolini, Eduardo, Viviani... Dagli anni '70 l'attitudine degli studi teatrali tende a cambiare, e radicalmente. L'avanguardia trionfa sui palcoscenici e nelle strade, gli studi critici professano avversione al *logos*, tollerato solo se utile a spettacolarità e immagine. Certo, Dario Fo è un bravo attore (per quanto lontano dai paradigmi della 'ricerca' che si stanno ormai imponendo come modelli di riferimento), ma è anche un autore. Molto fecondo, oltretutto. Stretto nelle maglie contraddittorie degli orientamenti critici, si è ritrovato di nuovo penalizzato, nonostante l'enorme successo di pubblico e l'apprezzamento di cui, in misura crescente, ha cominciato a godere all'estero. Per non dire di Franca Rame, alla quale viene riservato uno sguardo distratto, ammesso che sia presa in considerazione. Mai le si riconoscono doti attoriali, doti autonome, men che mai autoriali. Passa per essere nient'altro che la spalla della coppia comica, sia pure gradevole e capace.

Ci siamo proposti di ripensare la produzione creativa e il lavoro di Fo e Rame senza alcun pregiudizio; abbiamo cercato di collocare la loro attività e la loro opera all'interno di una tradizione, che è soprattutto quella comica e popolare del primo '900, oltre che quella remota (e, almeno in parte, più indagata) della giullaria medievale e della Commedia dell'Arte. Inoltre, dacché all'interno della struttura drammaturgica i due artisti usano il monologo in modi inconsueti ed originali, li consideriamo i promotori di un'innovativa e feconda linea di cui il contemporaneo 'teatro di narrazione' è un fenomeno vistoso.

Né vogliamo trascurare la questione politica nella loro vita e soprattutto nella loro opera. Oggi domina la persuasione che la tematica rivoluzionaria, intorno alla quale si strutturano le loro *pièces*, sia il pesante fardello di una stagione sorpassata e sconfitta e pesi in modo deleterio sulla *vis* comica e la frizzante inventiva di commedie e monologhi. La nostra convinzione, al contrario, è che senza quel sostrato politico-ideologico l'opera dei due artisti risulti desolata e impoverita; in particolare, diventa incomprensibile la fase 'didascalica', tra gli anni '60 e '70, quando l'apparente superficialità manichea dei testi portati in scena derivava dalla volontà di provocare e stimolare un dibattito tra gli spettatori. Ciò avveniva durante il cosiddetto "terzo atto" nel quale – secondo la lezione brechtiana – era il pubblico a prendere la parola per commentare gli argomenti affrontati.

Infine, valorizziamo le altre attività artistiche con le quali Fo ha sempre accompagnato e affiancato il proprio lavoro di autore ed attore, soprattutto la pittura e le regie lirico-teatrali, affrontate di frequente e con passione, negli ultimi anni. Abbiamo analizzato

quadri, bozzetti, dipinti, stampe, sia in sé – cioè come opere d'arte autonome rispetto a qualsiasi 'funzionalità' scenografica – sia mostrando come la 'cultura dell'immagine' alimenti e sostenga, fin dagli esordi, la sua creazione drammaturgica.

Non solo un omaggio alla carriera dei due straordinari artisti, il nostro, ma un primo tentativo di colmare lacune critiche che ci sembrano nuocere alla comprensione del loro lungo lavoro; e inaugurare una ripresa degli studi su Dario Fo e Franca Rame, adeguati ai loro meriti. Almeno, questo è il nostro augurio.

CONCETTA D'ANGELI E SIMONE SORIANI

Ringraziamo i collaboratori tutti e, in particolare, Silvia Varale per averci messo a disposizione testimonianze, dichiarazioni ed interviste rilasciatele da Dario Fo e Franca Rame tra il 1998 ed il 2005. Ai due artisti va la nostra gratitudine per l'attenzione e l'apprezzamento dimostrati e per la generosità dei contributi inediti. E va loro la nostra stima.

Il gesto e la parola*

DARIO FO

Si può dire che il rivoluzionario, il nuovo, che sta alla base del nostro teatro abbia ragione soprattutto nel fatto che la rottura con la tradizione intimistico-naturalistico-letteraria di sapore ottocentesco che ancora oggi vive, anzi, prospera sulle scene italiane è avvenuta, si è determinata, fin dal momento in cui abbiamo pensato di far compagnia, cioè una rivoluzione di nascita, più che in divenire.

Ho cominciato a far teatro tredici anni fa insieme a Parenti, Durano e Lecoq, un mimo quest'ultimo di grande talento, che oggi, tornato in Francia, insegna nella propria scuola di Parigi. Tutti noi eravamo convinti dell'importanza che, nel teatro, poteva assumere il gesto e che esso dovesse essere considerato struttura base del discorso scenico. Avevamo dietro a noi (e davanti a noi) un teatro nel quale l'attore era arrivato a esasperare la preoccupazione del 'recitar musicale' fino a degenerare nella vera e propria 'cantata'. E come i tenori (quasi tutti) non sanno o meglio non si preoccupano di quel che gorgheggiano, così quegli attori cantavano, e ancora cantano, le parole del testo, preoccupandosi di emettere bei suoni, belle modulazioni più che concetti della cui logica si sentano chiarificatori coscienti. Ipocritamente affermavano: "La parola è il teatro" oppure "Il teatro è la parola" e per dimostrare gran venerazione ad essa, la vestivano di vocalizzi, di orpelli, come se fosse la Madonna di Pompei. E la parola scompariva sotto le gigionerie.

Del gesto, proprio perché costringe ad un rigore, perché condiziona, dentro ad una metopa, il valore dell'emissione vocale, si è sempre parlato quasi con fastidio (ancora oggi nelle scuole di recitazione compresa l'Accademia romana, non esiste un corso vero e proprio di mimo; l'unica scuola che fin dall'origine ne ha compresa l'importanza è quella del Piccolo di Milano dove hanno insegnato Lecoq, Decroux e dove oggi insegna Marine Flache).

Il gesto, si pensava e si diceva, è un fatto decorativo alla parola: è il contorno di verdura nel piatto di carne. Quasi da vegetariani, abbiamo voluto dimostrare che il gesto è qualcosa di assolutamente importante, altrettanto ricco di vitamine. E non intendiamo per 'gesto' il solo modo di atteggiarsi: gesto, in teatro, è movimento in senso lato, è la 'camminata', il modo di entrare in *déséquilibre*, lo spostare l'appoggio del tronco, la sospensione, la tensione di tutto il corpo nel tenere una pausa, un silenzio. Ora, il far teatro dentro questa nuova dimensione, tutta tesa alla rappresentazione della parola mi ha portato, quasi per sequenza logica, ad interessarmi a quel momento che è all'origine di tutto il teatro moderno: la Commedia dell'Arte e il teatro medievale. Studiando

* Testo inedito, senza titolo, scritto da Dario Fo nel 1965.

questi testi ho avuto la riprova della validità del discorso che abbiamo iniziato.

In più ho scoperto il valore che ha l'invenzione, l'anarchia nel senso primario della parola: costruttivo, non disgregativo nel teatro. La coscienza di libertà assoluta che deve muovere l'autore, il regista, l'attore, nel momento in cui si costruisce un 'testo', lo si porta in scena, lo si recita davanti ad un pubblico.

Ma la più importante delle scoperte credo sia quella concernente lo svilupparsi del testo, il suo progredire grazie alle repliche dello spettacolo. Gli antichi usavano il pubblico non solo come verificatore, ma principalmente come sollecitatore di spinte e nuove invenzioni, a soluzioni più efficaci e possibilmente più chiare, più stringate. L'autore, che spesso era anche attore o imprenditore e quindi viveva continuamente la rappresentazione nelle sue repliche, frui di questa fortunata occasione di dialogo fino a ricomporre talvolta per intero il proprio testo; e tornava a misurare le variazioni davanti alla platea, quasi fosse quest'ultima una specie di sezione aurea su cui valutare l'esattezza delle progressioni drammatiche della sua opera. Si potrà obiettare che questa è una strada molto pericolosa in quanto l'autore può essere indotto a far concessioni al gusto volgare del pubblico. Beh, a questo punto, tutto dipende dall'educazione e dalla civiltà di chi sta in palcoscenico. Se un certo pubblico reagisce negativamente ad un discorso positivo, ebbene, anche in questo caso quella reazione può essere la riprova che la provocazione è costruita in modo teatralmente esatto. Jouvett diceva che il pubblico è come una trota appesa all'amo; la forza del testo corrisponde alla forza della lenza, l'attore è colui che tiene la canna: da lui dipende che il pesce non spacchi il filo. Lasciar correre la trota è una buona tecnica, ma ogni tanto bisogna dare stratonni ben dosati, secchi e mai in controtempo.

Addirittura sorprendente è stato per me scoprire quanto fosse violenta la provocazione insita nel teatro antico, non solo come discorso o come critica del costume o ancora come dibattito di problemi politici e sociali, ma anche o soltanto come provocazione di una meccanica di situazioni drammatiche entro le quali prendono corpo e colore i personaggi. In questo senso mi sono appunto sforzato di ristrutturare e di dare una dimensione al mio teatro, un teatro che non nasce affatto dal cabaret come qualcuno potrebbe essere portato a credere, ma che caso mai presta al cabaret certe esperienze, certe innovazioni di forma e di stile. Poiché il modulo del nostro teatro è sempre legato alle dimensioni 'originali' del palcoscenico, alle sue leggi, alle sue misure. Sono certo che se dovessi scrivere per un cabaret o al contrario per una arena scriverei in una dimensione assolutamente diversa.

Per quanto riguarda poi i pericoli di fare della satira in un paese di estrazione prevalentemente borghese, debbo sottolineare che questi stessi pericoli seppure con motivazioni diverse, esistono in molti paesi cosiddetti democratici. Non a caso uso questo aggettivo 'democratico' per alcuni paesi dell'est (in fatto di cultura e più specificatamente in fatto di esercitare una libera critica mediante la rappresentazione teatrale) fintantoché la satira sarà mal sopportata da quei residui apparati burocratici che tradiscono con la loro grettezza e ottusità i principi fondamentali di una rivoluzione sociale nella quale deve trovare posto la più ampia libertà di espressione.

Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame.

1 – A colloquio con Franca, un'operosa ape regina

SILVIA VARALE*

Fin da ragazzina non ho mai voluto fare l'attrice. Il mio sogno era quello di fare l'infermiera... ho frequentato anche un corso a Milano, alla clinica Principessa Jolanda, e ho fatto anche qualche piccola esperienza come infermiera, beh diciamo pure che ho dovuto improvvisare un po', visto che ero un'allieva alle prime armi... lo racconto persino in un mio spettacolo (cfr. *Sesso? Grazie, tanto per gradire*). Anche i miei genitori mi hanno incoraggiato a studiare per fare questo mestiere, perché prometteva un avvenire meno incerto di quello del mondo dello spettacolo. No, io questo lavoro non l'ho scelto per vocazione o perché sentivo in me ardere il sacro fuoco dell'arte e dell'ambizione di diventare famosa. Mi ci sono ritrovata in mezzo, fin da quando ero bambina. La prima volta che mi sono trovata in palcoscenico avevo solo otto giorni, ero in braccio a mia madre che recitava nella compagnia di famiglia, io avevo il ruolo della figlia di Genoveffa nella *Genoveffa* del Brabante appunto. E da allora non ho mai smesso. Mi sento a mio agio in teatro, su un palco... è proprio come se fosse casa mia.

Franca Rame proviene da una famiglia di attori girovaghi, le cui antiche tradizioni risalgono al '600. Con l'avvento del cinema ed il mutamento dei gusti del pubblico, Domenico e Tommaso Rame – il padre e lo zio di Franca – decidono di abbandonare la tradizione familiare del 'teatro di figura' con marionette e burattini e decidono di passare al 'teatro di persona'. Costruiscono un vero e proprio teatro itinerante: una struttura in legno perfettamente smontabile ed in grado di ospitare fino ad ottocento spettatori. Il teatro viaggiante dei Rame è fornito di tutto il necessario per realizzare *show* di altissimo livello scenografico e spettacolare:

I costumi di scena li compravamo in blocco dal Teatro alla Scala quando venivano "smontate" le opere della stagione appena conclusa. Erano bellissimi. Anche le scene provenivano dallo stesso teatro; c'era poi un pittore, un certo Luarli, sempre della Scala, che le riadattava per noi. Passava l'estate presso la mia famiglia lavorando come un matto e spesso realizzava anche dei nuovi fondali. Utilizzavamo anche dei piccoli trucchi per creare degli effetti scenografici che piacevano sempre moltissimo al pubblico: dei botti, dei lampi di luce... erano di semplicissima fattura, quasi ingenui, ma riuscivano sempre a stupire gli spettatori

* Assistente personale di Dario Fo tra il 1998 ed il 2003; si occupa attualmente dell'archivio Fo-Rame.

in sala. Mi ricordo che nei *Figli di nessuno*, un'opera che la mia famiglia rappresentava dal 1800 sempre con soddisfazione, c'era in scena una montagna che addirittura "saltava" con gli scoppi, il fumo, la polvere... era un trionfo tutte le volte!

È in questo ambiente che Franca cresce e impara a recitare:

Per un lungo periodo i miei genitori mi mandarono a studiare in un collegio a Varese, al Sant'Ambrogio. Io ero la minore, con due sorelle e un fratello, e i miei volevano che potessi studiare in un clima sereno. La compagnia della mia famiglia recitava trecentosessantatré giorni all'anno, praticamente quasi tutto l'anno... e poi si viaggiava di continuo. Si tornava a casa dopo mezzanotte. Mi addormentavo, seduta sulla tazza del bagno, con il viso sul lavello e la mattina quando mi svegliavo avevo ancora il segno sulla fronte. Era una vita pesante, molto stressante per dei bambini, così mamma e papà pensarono che era meglio per noi farci studiare e darci una "dimora fissa", almeno per la durata della scuola. Mia madre era maestra e per un certo periodo ha provveduto lei stessa a darci un'istruzione... poi però decisero di iscrivermi a questo istituto. Io studiavo volentieri: mi piaceva, ma pensavo sempre al momento in cui sarei tornata a casa a recitare... recitavamo tutti in famiglia. Mai studiato un copione, nessuno di noi bambini: né io, né le mie sorelle, né mio fratello. Nostra madre ci ha insegnato a recitare ancor prima di leggere e scrivere. Ma noi eravamo abituati a recitare a soggetto, spesso improvvisando le battute. Quando si doveva metter su un nuovo spettacolo nostro zio Tommaso leggeva un romanzo o riadattava le storie del paese dove si stava recitando e ce le raccontava, poi metteva in quinta la scaletta delle scene essenziali... toccava quindi a noi attori sul palco improvvisare, inventare le battute... non erano mai fisse, in pratica ogni sera erano sempre diverse... non si sapeva mai quando una battuta finiva e ne cominciava un'altra. Era davvero un disastro per gli attori scritturati che ogni tanto lavoravano con noi in compagnia: diventavano pazzi perché all'inizio non riuscivano mai a seguirci! Il teatro che mettevamo in scena era un teatro che ricalcava la vita quotidiana della gente semplice e umile ed era come se quella stessa gente che veniva ad assistere ai nostri spettacoli si vedesse catapultata protagonista sul palco. Non abbiamo mai voluto "scimmiettare" le compagnie primarie, quelle dei grandi teatri cittadini, con spettacoli di prim'ordine e attori impostati, provenienti da altisonanti Accademie d'Arte. La semplicità: proprio in questo stava il segreto della nostra popolarità. Eravamo molto conosciuti e spesso altre piccole compagnie a conduzione familiare come la nostra ci chiamavano come ospiti ad intervenire nei loro spettacoli per attirare il maggior numero di spettatori possibile, come si dice in gergo rappresentavamo "la chiamata": era un modo per aiutarle così a superare qualche difficoltà economica.

La Famiglia Rame è sempre stata attenta ai bisogni degli altri, alla solidarietà e alle denunce sociali:

Ho molti documenti in cui si legge di spettacoli messi in scena dalla compagnia della mia famiglia per sostenere "cause sociali": incassi devoluti alla cittadinanza in difficoltà,

serate organizzate in filande occupate dalle maestranze. Questo mi ha insegnato che il mio lavoro può senza dubbio essere utile a raggiungere la gente, a mobilitare l'opinione pubblica, ad utilizzare la mia popolarità, la mia "fama" per dire le cose che mi stanno a cuore e per ottenere dei risultati laddove il cittadino comune non riesce... portare a conoscenza, magari denunciare situazioni, problematiche, disagi. In fondo io non sono un'attrice, ma una persona che fa teatro e lo fa perché le permette di portare avanti un discorso di solidarietà e di impegno sociale... l'ho sempre fatto, fin dai primi spettacoli messi in scena con la mia famiglia, magari all'inizio in modo inconsapevole proprio perché ero una bambina, e poi con Dario. Quando nel 1968 mio marito mi propose di fare teatro nelle fabbriche occupate in giro per tutta l'Italia, io gli dissi che per me non era affatto una novità!

In particolare, l'adesione al movimento sessantottino offre a Franca la possibilità di un più diretto impegno politico e sociale con l'attività di 'Soccorso Rosso' a partire dai primi anni Settanta. È il figlio Jacopo Fo a riassumere l'attività dell'organizzazione in un breve scritto inedito del 2001:

Il 12 dicembre 1969 scoppiò una bomba alla Banca Dell'Agricoltura. Ci furono 16 morti e 82 feriti. Subito vennero accusati gli anarchici. Si creò così un clima di caccia alla streghe e si scatenò un'ondata incredibile di arresti contro il movimento di contestazione. Furono migliaia i sindacalisti, gli operai e gli studenti arrestati, migliaia quelli denunciati.

La situazione delle carceri italiane era terribile: torture e pestaggi erano all'ordine del giorno, il vitto immangiabile, mancavano coperte, vestiti, avvocati, assistenza alle famiglie che si trovavano improvvisamente sconvolte dagli arresti, spesso in condizioni economiche tragiche. La gente non sapeva dove sbattere la testa e via via che le carceri si riempivano, Franca e Dario iniziarono a fare collette alla fine degli spettacoli per far fronte alle esigenze più immediate. Ben presto Franca si rese conto che il lavoro da fare era spaventoso e che servivano centinaia di persone se si volevano aiutare tutti. I sindacati e i partiti di sinistra erano completamente latitanti. I gruppi della sinistra extraparlamentare brillavano per la loro disorganizzazione.

Così Franca decise di organizzare direttamente una rete di solidarietà per i detenuti politici e le loro famiglie. Alla fine di ogni spettacolo spiegava cosa stesse succedendo e oltre a raccogliere denaro chiedeva aiuto pratico. In questo modo migliaia di persone entrarono a far parte dell'organizzazione che venne battezzata "Soccorso Rosso". I volontari erano divisi in piccoli gruppi di poche persone che seguivano ognuno un detenuto e la sua famiglia, tassandosi mensilmente. Ogni gruppo segnalava poi alla centrale organizzativa le attività che faceva e le eventuali emergenze. Agli inizi degli anni Settanta non esistevano computer e la centrale organizzativa era composta da Franca che insieme a tre o quattro compagni registrava su enormi fogli l'attività di solidarietà per ogni singolo detenuto, dove veniva trasferito e se c'erano particolari problemi per la famiglia e gli avvocati. Un lavoro assolutamente enorme se si calcola che Soccorso Rosso nel momento di massima attività seguì migliaia di detenuti.

Ma l'attività non finiva qui. Alcuni detenuti erano tenuti in isolamento, legati al "letto di contenzione", un tavolaccio con un buco per gli escrementi, altri venivano picchiati, sevizati, altri ancora subivano le ingiustizie più disparate. E Franca interveniva direttamente mobilitando giornalisti, parlamentari, sindacalisti, arrivando a volte a ottenere l'interessamento stesso del Ministro di Grazia e Giustizia. I risultati furono talmente buoni che molti detenuti per reati comuni iniziarono a rivolgersi a Soccorso Rosso. Così l'attività si allargò e l'organizzazione diventò un gruppo a difesa dei diritti umani nelle carceri. Franca si attivò, ad esempio, contro il Manicomio Criminale di Aversa, un vero e proprio *lager*, dove i malati di mente erano sottoposti a privazioni disumane, maltrattamenti e vere torture. Dopo una forte campagna di opinione si riuscì ad ottenere la chiusura di questa vergogna. Franca intervenne anche sul carcere di massima sicurezza dell'Asinara dove un direttore (poi inquisito per corruzione) agiva come un dittatore spietato, e anche qui si ottenne un radicale miglioramento della situazione.

Questo impegno per la difesa dei diritti civili provocò una propaganda isterica anti-Soccorso Rosso e contro Franca in particolare. A causa dell'impegno politico portato avanti con Dario attraverso gli spettacoli e gli interventi si scatenò una campagna di intimidazione fatta di bombe, tentativi di incendio della loro abitazione e dei teatri dove recitavano. Questa aggressione culminò con il sequestro e la violenza contro Franca l'11 marzo 1973. Ma l'attività di Soccorso Rosso non si fermò. Poi quando iniziarono le azioni dei gruppi terroristici e molti terroristi finirono in prigione (insieme a molti compagni che non avevano commesso alcun reato) si cercò di accusare Franca di essere una complice delle Brigate Rosse, solo perché non accettava che venissero violati i diritti umani fondamentali dei detenuti. Con la fine del movimento degli anni Settanta, l'attività di Soccorso Rosso si è esaurita, ma Franca ha continuato a intervenire in decine di casi tragici di violazione dei diritti umani fuori e dentro le carceri e a collaborare con le cooperative e gli operatori che lavorano nei carceri italiani.

L'impresa e l'organizzazione di Soccorso Rosso è stata messa in piedi e gestita direttamente da Franca, non senza l'aiuto di molti amici, compagni e collaboratori:

Fu un gran lavoro per me, ma devo dire che ho spesso trovato l'appoggio di giornalisti, senatori, deputati... quante campagne, quante lettere e telegrammi spediti non solo in Italia, ma in ogni parte del mondo, e riunioni, e denunce per le violenze, nei carceri, nei manicomi. E poi persino uno spettacolo con 10 *fedayin* che ho ospitato personalmente a casa mia, e quello sul Cile. Con quello spettacolo siamo riusciti a far scarcerare dieci attori cileni!

L'attività di Soccorso Rosso si conclude nel 1978 a causa dei gravi problemi di salute causati alla Rame da un incidente. Tuttavia Franca non ha mai smesso di interessarsi alla situazione delle carceri italiane: basti ricordare il testo da lei curato, *Non parlarmi degli archi parlami delle tue galere* (1984), che raccoglie le pagine del diario della madre del detenuto Alberto Buonoconto, morto suicida in carcere. In appendice Franca inserisce alcune testimonianze sulla tragica vita nelle carceri italiane dei detenuti politici e comuni,

raccolte proprio negli anni di attività di Soccorso Rosso: “Non ho mai smesso di lavorare e non mi sono mai tirata indietro, neppure dopo il sequestro e la violenza subita nel 1973. C'è chi mi critica? Perché? Perché non sto alla finestra a guardare? Perché mi occupo degli altri? Non ho assolutamente nulla di cui rimproverarmi. Ho sempre lavorato onestamente, alla luce del sole”.

Ancora oggi Franca si occupa di disagio sociale: dai malati di AIDS agli extracomunitari, dai tossicodipendenti ai ragazzi delle comunità di Don Rigoldi e Don Gallo, ecc. Per non parlare del Comitato ‘Il Nobel per i disabili’ pensato, fondato e seguito personalmente da Franca e Dario e finanziato con il denaro del Premio Nobel per la Letteratura (1997) e con gli incassi di decine e decine di loro spettacoli: ad oggi il Comitato ha comprato più di trenta pulmini attrezzati per il trasporto di disabili, senza contare gli innumerevoli arti artificiali, le carrozzine ed i contributi elargiti a famiglie bisognose.

Sono numerosissimi gli episodi, i ricordi e gli aneddoti che mi ha raccontato nelle pause di lavoro o in qualche momento di *relax*. Per esempio, dice che in passato sbagliava sempre abbigliamento: “Andavo alle manifestazioni di piazza con tacchi e tubini mozzafiato, poi quando la polizia ci caricava e a noi toccava correre io ero sempre l'ultima del gruppo... quante volte Dario o qualche compagno mi hanno dovuto dare una mano a scavalcare transenne o a superare ostacoli!”. Oppure mi ha narrato, sempre in tema di abbigliamento, della visita per il rinnovo della patente, quando si spogliò e rimase “con addosso solo un bellissimo pagliaccetto, tutto pizzi e merletti. A quella vista il medico ha esclamato: ‘Ma Signora cosa fa? Le devo fare solo un controllo della vista!’”.

Ricordo quando Franca e Dario improvvisarono un ‘siparietto’ solo per me, per rinfanciarmi da una delusione d'amore. Eravamo a pranzo, e Franca si mise a raccontare di quando lei e Dario erano fidanzati: “C'era un ragazzo, alto, bello, atletico... era campione mondiale di canottaggio che mi faceva una corte serratissima”. Dario la interruppe infastidito: “Non era campione mondiale... era campione... nazionale!”. Franca e io scoppiammo a ridere: “No, no caro ti sbagli, era proprio campione mondiale. Ma com'è che proprio tu, che non dai mai peso ai particolari, sei così sicuro di questo dettaglio? Non è che per caso sei un po' geloso?!”. E poi continuò il suo racconto con, in sottofondo, un serrato borbottio di Dario.

O di quella volta negli Stati Uniti che “sono diventata come matta nei Casinò di Las Vegas, con tutte quelle macchinette, le *slot machines*, con cui ho giocato ipnotizzata per ore e ore come una bambina impazzita con il suo nuovo giocattolo!”.

Mi ha raccontato anche di momenti difficili, come l'incidente subito a Genova nel 1978, che le ha causato per lungo tempo dolori atroci al braccio sinistro, tanto da dover prendere per anni fortissime dosi di antidolorifici, diventandone quasi schiava: “Non riuscivo a fare niente, non dormivo... ho dovuto usare anche la morfina. Ho fatto più di mille iniezioni di *Talwin* (morfina sintetica appunto)... si può dire che fossi diventata una tossicodipendente, e se ne sono uscita lo devo soprattutto all'amore e alla pazienza di

Dario che mi è sempre stato accanto”. O della paura, meglio dire terrore, che l’assale ogni volta che qualcuno le si avvicina silenziosamente da dietro le spalle: “Mi hanno proprio aggredita così quando sono stata sequestrata!”.

Ho spesso chiesto a Franca come mai non abbia mai scritto un’autobiografia: “Non ho tempo, cara”, mi ha sempre risposto. Eppure scartabellando nell’oceanico Archivio Fo-Rame – che lei ha messo in piedi da sola – ho scoperto che nel 1993 Franca aveva firmato un contratto con la Casa Editrice Kaos proprio per la pubblicazione della sua storia. Il titolo era già pronto: *Memoria crudele*. Poi, però, il progetto non è stato realizzato. Peccato: in quel testo sarebbero dovuti confluire i ricordi degli anni di piombo e delle utopie infrante, il rapporto con il marito, quello con il teatro, la militanza. Tuttavia, qualche pagina di questo suo lavoro è conservata nell’archivio *on-line* e quindi è oggi consultabile: si tratta di pensieri molto intimi, di auto-analisi e auto-critica, riflessioni di una donna che si mette in discussione in prima persona e, così facendo, denuda debolezze e fragilità di tutto l’universo femminile. Pagine molto dirette, obbiettive e senza falsa retorica:

Su ogni individuo vengono commessi degli omicidi, ai quali siamo impreparati.

Molta gente è già morta pur continuando a parlare e ridere.

Io ne conosco. Specialmente donne.

Strepitiamo per le scortesie, le volgarità, le ingiustizie che subiamo, ma non ci accorgiamo di quello che facciamo subire agli altri.

Cerco sempre di riflettere prima di muovermi, non mi basta più contare fino a dieci... a volte conto fino a cento, perché so con certezza che “gli altri” sono molto importanti. Tutti.

L’errore di base nella vita di molti (di noi donne, specialmente) è di non saperci difendere dai sentimenti, dal farci travolgere, dallo “sbattere dentro tutto”, in quello che si ritiene essenziale per vivere: l’amore. L’amore ci vuole, ma a dosi ragionevoli. Controllabili.

Ho vissuto momenti di infelicità profonda, totale.

So cosa significhi il “non voler più vivere” (contributo non indifferente l’ho ricevuto dal dolore fisico continuo per anni e anni). Mi sono molto criticata per questo. Ora è passato.

È lì nei ricordi.

[F. Rame, *Libera associazione di idee*, inedito, 1993]

Come noto, l’attività di Franca come autrice si esplica anche soprattutto nella scrittura di testi drammaturgici insieme col marito:

Dario dice che ho come un terzo occhio, un fiuto speciale per il teatro. Forse dipende dal fatto che ho cominciato a recitare fin da quando ero piccolissima. Ho dentro di me, proprio come un sesto senso, il ritmo, il tempo del teatro, delle pause e della recitazione. Mi rendo immediatamente conto se un pezzo, una battuta regge, sta in piedi. Sono in un certo senso la peggior critica dei lavori di mio marito perché, implacabile e severa, sono la prima a leggerli e a evidenziare le parti deboli, quelle da eliminare, le lungaggini o a chiedergli di dare una svolta al testo, di riprenderne lo svolgimento con un’altra chiave, con un’altra

prospettiva. Solo l'unica persona che può dirgli onestamente quello che pensa, che sente. Qualche volta lo mando in crisi, qualche volta facciamo delle litigate tremende, ma poi Dario accetta le mie critiche anche perché sono fatte onestamente, con coscienza e alla fine, 99 volte su cento, ho ragione!

Il lavoro di Franca però non si arresta qui. È lei la curatrice di ogni pubblicazione firmata dal marito; oltre al lavoro di stesura e di revisione, Franca si trasforma in abile corretrice di bozze. È sempre lei che si occupa di preparare i cosiddetti 'rulli', veri e propri papiri che vengono svolti su una lavagna luminosa quando si recita all'estero, con la presenza, sul palcoscenico, di un traduttore. La versione è simultanea e inoltre su una lavagna luminosa compare parte del testo scritto (lo trascrive sempre la Rame), bilingue, per facilitare la comprensione del pubblico straniero.

L'impressione che mi sono fatta di Franca, dopo tanti anni di collaborazione, è quella di una 'grande lavoratrice', una seria professionista che si impegna sempre in ciò che fa: dal risotto per la cena al testo che recita in teatro, dall'impegno sociale alle 'parole crociate' che crea per la nipotina Jaele. Credo che la sua forza risieda nell'amore e nella passione:

La donna invecchiando (e ragazze, succede a tutte d'invecchiare) si acquieta... (è vero che qualcuna in menopausa dà via di testa, ma è abbastanza insolito).

Il segreto è camminare dignitosamente con i propri anni, rispettandosi. Non rincorrere le illusioni... non perdere mai il senso del ridicolo... e anche "comprendere".

Molte cose se ne vanno.

Quello che rimane, prepotente è il bisogno d'amore da parte di tutti quelli a cui vuoi bene: i figli... l'attenzione di chi ti sta vicino, bisogno di carezze, di dormire abbracciati, di svegliarsi la mattina e dirsi "ciao". Di tenersi per mano, di ridere insieme o di stare in silenzio, insieme. Di lavorare insieme.

E tutto questo ce l'ho. E giuro, non è poco!

Rimpianti? Certo.

Struggenti? Un po', ma chi non ce li ha?!

Se guardo indietro e do una sguardata a questo mare di vita... con Dario... se penso alle tante persone che ho conosciuto... a mio figlio, a Gaia ed Enrica... ai loro figli... al piacere di essere nonna... mi sento nello stomaco un qualcosa che mi fa venire il magone dall'emozione.

Quante cose ho fatto!

Quanta simpatia ho sentito intorno a me e, sì, anche rispetto e amore, l'amore di Dario e di tanta gente.

Ho avuto molto.

Si può ritentare... in una altra vita.

Ci stai Dario?

[F. Rame, *Libera associazione di idee*, inedito, 1993]

Proprio una figlia d'arte

CONCETTA D'ANGELI

Università di Pisa

Non è stata trattata con giustizia Franca Rame. È stata snobbata dagli studiosi di teatro, soprattutto italiani, monopolizzati dalla personalità esuberante di Dario Fo, occupati a interpretarne le proposte scardinanti, dare un senso al ribaltamento che compie delle norme attoriali e drammaturgiche, giudicarne le provocazioni politiche, valutare i risultati artistici... E poi in Italia (sarà ormai il caso di ammetterlo) la critica mantiene, ben saldi, pregiudizi maschilisti atavici che rendono difficile il riconoscimento delle qualità autonome di una donna. Franca Rame è stata liquidata come la metà femminile di una formidabile coppia di teatranti, e quindi subordinata, non autosufficiente. Una pesante 'ipoteca sessista', come lei stessa la definisce in un intervento ricco di spunti confessionari e riflessioni, che utilizzerò a piene mani:

In questi anni io ho capito fino in fondo cosa significa la condizione della donna e della moglie. D'accordo: Dario è quello che è: un monumento, stupendo, bravo, meraviglioso, tutto bellissimo! Ma, casualmente, faccio l'attrice anch'io; casualmente, sono in questi testi; casualmente, *Canzonissima* l'abbiamo fatta e lasciata insieme; casualmente le scelte più grosse della nostra vita, non sempre pensate solo da Dario, le abbiamo decise insieme. Ma mai che a nessuno venga in mente di dire "hanno lasciato la televisione", no, è Dario Fo che "ha abbandonato", perché è lui la testa. Questo dopo che avevamo trascorso notti in bianco per decidere insieme, perché una cosa simile non la decide uno da solo.

[Fo 1977, p. 141]

Non che l'importanza della Rame sia stata negata, questo no. Si riconosce, anzi, da tutte le parti, che senza le sue capacità amministrative la compagnia avrebbe avuto, e avrebbe vita assai difficile (è l'organizzatrice fin dalla fondazione, 1958). A lei si devono i rapporti con la stampa e l'editoria, tutt'altro che trascurabili per la visibilità dell'associazione. E poi comprimaria in scena. Aiuto regista. Coautrice di molti testi... Preziosa e intelligente collaboratrice, insomma. Come artista però è stata messa all'ombra di Fo, le sue qualità specifiche sono state minimizzate.

Propongo allora di compiere l'operazione che spetta a chiunque meriti un posto di rilievo nel mondo dell'arte, dove l'autonomia e la libertà sono valori, l'atomismo una debolezza che si paga con la dimenticanza – e inoltre è una bugia. Dove il riconoscimento

circoscritto al singolo equivale all'ostracismo nell'antica Atene: pena severa per chi ritiene che il senso dell'individuo tragga alimento essenziale dal rapporto col γένος, come per chi crede che la cultura sia un fatto collettivo e condiviso. Un patrimonio tramandato, col quale ogni singolo interagisce. Perciò quando la critica vuole valorizzare un talento, ne illumina opere e attività, propone argomenti per interpretarne e approfondirne temi, modi espressivi, ne studia lo stile e – questo è il vero atto d'accoglimento – lo aggancia al contesto cui appartiene, ne rintraccia il rapporto col passato e il lascito verso il futuro. Lo colloca nel *continuum* della tradizione culturale.

E con la tradizione del teatro Franca Rame ha legami di nascita: figlia d'arte, come lei stessa si definisce.

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'estraneazione.

[Fo 2001, pp. 292-293]

È anzi la sua origine a suggerire e motivare il ruolo svolto poi a fianco di Dario Fo; lo stesso richiesto alle attrici girovaghe, ricoperto con la spontaneità degli atti necessari, istintivi dell'esistenza:

Noi femmine di compagnia si recitava, ci si occupava dei costumi, si stava alla cassa, si aiutava materialmente ad allestire lo spettacolo, ci si preoccupava accidentalmente della casa e di cucinare.

[*Ibid.*, pp. 293-294]

Proviene dal medesimo ceppo anche la naturalezza nel modo di recitare:

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 a 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.

[*Ibid.*, p. 293]

Sono fonte di ricchezza, dunque, i legami che lei eredita dalla storia familiare e da quella, grande e ricca, del teatro popolare, a cui i Rame appartengono da “almeno tre secoli” (Fig. 1). Ma sono anche condizionanti:

Eravamo naturalmente epici, si rappresentavano i personaggi... non ci si rivestiva dei personaggi. Ma solo mio padre, che era il capocomico e direttore della compagnia, sapeva

rivolgersi direttamente al pubblico, intrattenere, scherzare, provocarlo nei prologhi che lui solo eseguiva [...] Noi femmine di compagnia [...] sul palcoscenico non affacciavamo mai a dialogare col pubblico. E così continuai a rivestire i panni e la logica della recitante non proiettata nella provocazione e nell'intrattenimento anche dopo, quando formai compagnia con Dario.
[*Ibid.*, pp. 293-294]

Le donne svolgono in teatro una parte rilevante, però subordinata: una delle conseguenze, tra le altre, del lungo divieto che per secoli le ha estromesse dalla scena occidentale. Silenzi e assenze, così protratti, si pagano. In questo caso sembra che l'esclusione abbia generato una specie di ritrosia, la difficoltà, davanti al pubblico, ad assumere una soggettività completa: non solo d'attrice che recita, ma di donna che esprime il suo pensiero e con quello istiga le reazioni degli spettatori. Che ha l'ardire di dire io. Nel percorso di Franca Rame, il momento di tale affermazione segnerà una svolta definitiva, e l'adozione di un modello nuovo d'interprete: le sue persuasioni ideologiche e culturali vengono messe alla

base del mestiere di attrice, la sua militanza politica si coniuga con l'arte, l'esperienza autobiografica diventa punto di riferimento delle *performance*, autorizza forme giocose di autoironia a proposito dei rapporti con gli altri, del proprio modo di pensare, della propria vita... Sono gli anni Settanta, ormai. Lontani sia gli esordi nella compagnia familiare, sia l'immagine della subrettona svampita che la Rame rivestì negli spettacoli di Varietà (Figg. 2, 3). Eppure in quel ruolo divenne quasi famosa – la Rita Hayworth italiana. Poi incontrò Dario, nel '51; si sposarono nel '54; per qualche anno vissero a Roma, gravitando negli ambienti cinematografici. Quando tornarono a Milano, e al teatro, inaugurarono la collaborazione artistica che non si è ancora interrotta (Figg. 4, 5).

Sto raccontando un percorso di crescita, per certi aspetti parallelo a quello di Fo, per altri autonomo. Del fiancheggiamento fa parte il recupero della figura del giullare, che Dario realizza nelle forme clamorose e smaglianti approdate a *Mistero buffo*, consacrate



Fig. 1. Locandina di uno spettacolo della Famiglia Rame.

dall'attribuzione del premio Nobel. Franca declina al femminile i caratteri del cantastorie epico, diventa moderna giullaressa [D'Arcangeli 2000]. Sebbene una svolta radicale avvenga già con *Settimo: ruba un po' meno* (1964), che non a caso Dario dedica a sua moglie e dove protagonista è un personaggio femminile, l'autentico, definitivo cambiamento della Rame si ha negli anni Settanta: le sue capacità di interprete si affinano e si palesano su differenti piani stilistici, mentre cominciano a emergere, non senza conflitti ambiguità resistenze, i suoi bisogni di espressione creativa autonoma, svincolata dal magistero e dalla preminenza del marito. Vero è che una qualche forma di collaborazione alla scrittura dei testi, nella coppia, s'è data di frequente in passato, per quanto sia difficile quantificarla e circoscriverla; solo i monologhi e gli atti unici di questo periodo, però, a quel che garantiscono entrambi gli artisti, sono scritti a quattro mani, in senso stretto. Come tematiche centrali, i testi assumono le rivendicazioni politiche e sociali del femminismo, che negli stessi anni si diffonde in Italia producendo tensioni scontri crisi, nella vita associata e in quella privata.

Franca va in scena da sola: mostra svariati modelli di donne, soggetti a forme differenti di oppressione, rappresentati per lo più in chiave comica, anche se non mancano aperture serie, talvolta tragiche. Le sue interpretazioni, costruite su un ritmo indiolato, illuminano il lato grottesco della vita quotidiana e lavorativa. La velocità dei suoi gesti in scena, infatti, non è fine a se stessa né serve soltanto a far ridere il pubblico, sebbene abbia di mira anche questo scopo. Vuole soprattutto esprimere un nitido giudizio di condanna su rapporti e modi di vita e di lavoro e gestione delle risorse e imposizioni culturali che inducono alienazione e trasformano in macchine gli esseri umani. Un esempio è *La maestra di ballo* (1968, estrapolato da *Grande pantomima* e poi inserito nella versione TV di *La signora è da buttare*, nel '77; dopodiché diviene *sketch* autonomo): una danzatrice professionista viene ingaggiata da un'azienda nostrana, "come già da tempo avviene in Giappone", per imprimere ai movimenti delle operaie alla catena di montaggio quel sincronismo e quell'armonia che dovrebbero rendere il loro lavoro semplice, poco fatico-

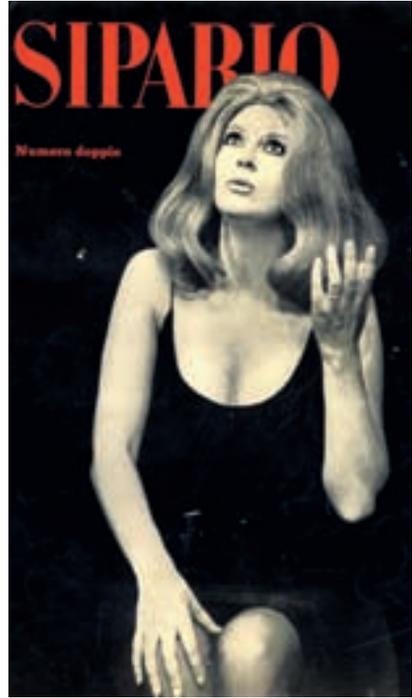


Fig. 2. Copertina della rivista "Sipario" che, sul numero di Agosto-Settembre 1964, pubblicò il testo di *Settimo: ruba un po' meno*.



Fig. 3. D. Fo, *Ritratto di Franca* (non datato).



Fig. 4. Copertina della rivista "Sipario" che, nel settembre del 1959, pubblicò il testo de *Gli arcangeli non giocano al flipper*.

so, perfino elegante e divertente. La successione dei 24 atti diversi, necessari per concludere il ciclo, si rivela una forsennata sarabanda, che mostra la crudeltà e l'insensatezza della produzione meccanica, mentre una voce fuori scena fornisce informazioni sulle malattie contratte dalle operaie della Siemens, per le azioni ripetitive e frenetiche a cui le costringe il ritmo lavorativo.

Più interessanti per il mio discorso sono le forme del comico legato al linguaggio e alla costruzione drammaturgica dei testi. Anche le figure di donne, dalla metà dei Settanta, diventano capaci di esprimere, attraverso il riso, la denuncia dei dissesti, degli scandali, degli imbrogli, la condanna delle ingiustizie sociali, delle corruzioni... È quanto le commedie di Fo hanno fatto quasi dagli esordi, affidando tuttavia il ruolo accusatorio ai personaggi maschili; solo a partire da *Settimo* cambia, oltre all'importanza drammaturgica e alla tipologia,

la consapevolezza di quelli femminili. La protagonista di questa commedia, Enea, è anche dal punto di vista fisico una novità: tutt'altro che bella, semialcolizzata, tarda di cervello, viene presa di mira dagli altri dipendenti del camposanto dove fa la becchina. Strampalata com'è, e pura di cuore, presta fede alle fandonie che quelli le raccontano a proposito di lottizzazioni del cimitero per trasformarlo in una zona residenziale di ricchi, trasferimento velocissimo dei morti in periferia attraverso un cadaverodotto che funziona come una rampa di lancio per siluri o navette spaziali. Favole surreali all'apparenza, inventate per ridere alle spalle di una semplicità. A distanza di qualche anno si riveleranno vere oltre ogni immaginazione e diventeranno note come l'*affaire* del Pio Albergo Trivulzio (detto la "Bagina", sulla strada di Baggio) di Milano, da cui presero avvio le indagini di Tangentopoli. Tanto che, nel riproporre, dopo quasi un trentennio, con il monologo *Settimo: ruba un po' meno II*, l'argomento della speculazione e della corruzione, Fo giustificherà con una risata acre le novità introdotte per adeguarsi ai nuovi scandali e al nuovo clima politico: "Un esercito di assessori e imprenditori ci ha bellamente scippato il copione. E abbiamo deciso di vendicarci".



Fig. 5. Franca Rame e Dario Fo alla consegna della Honorary Fellowship dell'Università di Wolverhampton (UK, 1999).

Attraversare la corruzione non indurisce il cuore di Enea anche quando il suo sguardo, rimasto semplice e dolce, riflette azioni delittuose che tutti considerano comportamenti normali; solo passando per i suoi occhi appaiono scandalose – è lei, con la sua mite innocenza, a diventare misura della moralità sociale.

Con Enea, la Rame infrange *cliché* atavici, nel mondo dello spettacolo, che impongono alle attrici parti e compiti tradizionali:

La chiave di realizzazione ideologica del personaggio donna, femmina, nel teatro è tuttora la più convenzionale. Mentre è esistito un grosso conflitto, uno scontro dialettico, nella storia del teatro, per quanto riguarda la “parte” maschile, per quanto riguarda la “parte” femminile siamo ancora veramente a una chiave quasi razzistica. Non per niente *Les Bonnes* di Genet viene recitato più facilmente da uomini travestiti e non da donne, perché la chiave del personaggio femminile è ancora condizionata a una visione idealistica, romantica del ruolo e a una recitazione tradizionale, naturalistica.

[Fo 1977, p. 152]

La sua trasformazione non è un voltafaccia: arricchendo di voci e funzioni le donne che interpreta, la Rame non rinnega il ruolo che le dette notorietà negli anni Cinquanta, quello di buona un po’ stupida, decorativa e quasi muta. Lo ripropone anzi, sebbene rinnovato e approfondito nella chiave pensosa, eversiva del *fool* che, difendendosi sotto la copertura del riso, scopre la faccia nascosta del mondo. Il buffone era nelle antiche corti un emarginato, disprezzato e collocato al fondo della scala sociale perché povero e matto, ma proprio dal suo stato derelitto ricavava licenze proibite a chiunque: salvaguardato da una debolezza che non faceva paura, poteva gridare la verità anche al cospetto dei re.

La stessa duplicità si ritrova nei meccanismi del comico e li rende innocui e brucianti insieme. In *Settimo* , Enea goffa, ridicola, lenta a capire, non è personaggio col quale sia facile, per il pubblico, identificarsi, e la distanza emotiva impedisce di condividere la sua stupefatta scoperta delle malefatte altrui e, ancor più, il giudizio morale che ne consegue... D’altro canto, c’è sempre, in ogni meccanismo comico, un movimento antitetico; così, l’ingenuità e l’infantilismo della ragazza suscitano tenerezza, compassione, vicinanza affettiva, e restituiscono credito alle sue parole e forza esemplare alle sue condanne. D’ora in poi, sarà questo doppio movimento – di allontanamento e di adesione – l’esperienza emotiva che i personaggi comici della Rame provocheranno negli spettatori.

L’interesse per le tematiche femministe rientra nell’idea di teatro che dagli anni Sessanta i due artisti vanno elaborando: lo spettacolo inteso sia come acquisizione di coscienza sociale e politica sia come esplicita dichiarazione di fede e professione ideologica. Franca lo dice a chiare lettere:

Per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante.

[Fo 1977, p. 144]

Sono dichiarazioni rilasciate nel 1977. L'anno di *Parliamo di donne*: trasmissione televisiva che presenta stati femminili di ordinaria subordinazione e discriminazione, di violenza, dolore, sfruttamento, attraverso brevi testi d'impianto serio (*Mamma Togni*, *Michele lu Lanzone*), oppure satirico, paradossale (*L'uomo incinto*, *Il risveglio*). La critica reagì con perplessità, parlò di schematicismo e didascalismo. Ma il tormentone ("come si dice in teatro, per definire il ripetersi parossistico delle situazioni grottesche... fino all'assillo") sulla condizione femminile si era imposto: il 1977 è anche l'anno di *Tutta casa, letto e chiesa*, che riutilizza in teatro gran parte del materiale presentato in TV. È con questo spettacolo che l'autonomia e la bravura d'interprete della Rame vengono finalmente riconosciute (Figg. 6-8).

Intanto si sta giocando un'altra partita, di cui le *pièce* femministe sono il punto d'arrivo: Franca Rame vuole scrivere da sé i testi che rappresenta. È un bisogno nato in rapporto alle donne e alla necessità di creare un teatro che faccia conoscere le difficoltà pratiche della loro vita e il disagio interiore che ne consegue.

Comincia dunque col commissionare al compagno brevi lavori incentrati su queste tematiche. E lui li scrive, "pagine e pagine... e poi me li 'sottopone' attendendo il voto come fosse un compito in classe". A lei però non piacciono, non ne è mai soddisfatta, finché lui esplode: "ma scrivitelo te, 'sto spettacolo... impara a emanciparti, ma sul serio...". È Franca che racconta, e con sincerità ammette la sconfitta:

Così ho lanciato una specie di appello disperato ad alcune compagne femministe: "Aiuto e solidarietà! Sorelle aiuto!" Mi sono arrivati alcuni testi: racconti, storie autobiografiche, raccolte di lettere... ma tutta roba molto difficile da tradurre in teatro. Ad ogni modo ci ho provato... ma che disastro... testi che non stavano in piedi manco a sorreggerli con la gru.

[Fo 1977, p. 143]



Fig. 6. Franca Rame in *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) (foto Gibi Foto).

Significativo, comunque, l'appello alle donne: vuol dire che i temi sono condivisi e quindi che la materialità della scrittura, oltre a testimoniare di una condizione pressoché universale, potrebbe appartenere a tutte, essere realizzata da tutte; e allude a una pratica drammaturgica, la stesura collettiva, che più d'una volta è stata attribuita a Fo. A questo proposito però l'attrice-autrice fa alcune precisazioni importanti:

Si è fatta molta confusione sulla elaborazione e la stesura "collettiva" dei testi del nostro teatro. E bisogna dire che queste storie di "stesure di gruppo" non sono completamente vere, le sostiene soltanto Dario, ma per modestia e perché gli piacerebbe che così fosse. Collettivamente tu puoi elaborare delle idee, degli spunti, però ci vuole sempre quello che tira le fila.

[*Ibid.*, p. 134]



Fig. 7. Franca Rame in *Parliamo di donne* (1977) (foto di L. Rizzi).

Dunque l'apporto comune è di tipo propositivo e analitico: i testi presentati da 'Dario' vengono letti da gruppi allargati e politicamente agguerriti, se ne discute, si avanzano controproposte, e infine l'autore li rimaneggia sulla base delle critiche emerse. Ma a redigerli è solo lui.

Alla luce delle testimonianze e rettifiche della Rame, proviamo ad avventurarci allora su quel terreno malagevole che è l'attribuzione della paternità – o maternità – delle opere che hanno per autori i due artisti. Sono, in pratica, quelle raccolte nei voll. VIII, IX e XIII dell'edizione Einaudi. Dario afferma che tutti i suoi personaggi femminili si devono alla moglie, "Sono stati scritti proprio *con Franca*, non *addosso* a Franca" [Fo 1977, p. 148], e lega il suo debito autoriale alla grande sapienza 'istintiva' della moglie, alla quale ricorre con fiducia quando butta giù commedie e monologhi. I consigli di lei, sempre azzeccati, sull'efficacia delle battute, l'occhio infallibile nel valutare i tagli delle scene, il giudizio sicuro sulla tenuta dei personaggi le derivano dall'abitudine delle compagnie

di giro a improvvisare gli spettacoli o a rimaneggiarli in base alle necessità del momento, senza mai perdere di vista l'equilibrio complessivo né l'impatto sul pubblico. Fo, lo riconosce ampiamente, si è affidato, senza limiti e con ottimi risultati, al mestiere che lei aveva nel sangue. Detto così, il ruolo di Franca sembra essere di revisore, più che di coautore: una *editor* insomma, che gode di larghissima libertà d'intervento. E anche, in molti casi, un'ispiratrice e una suggeritrice. Se nelle *pièce* femministe la sua funzione cambia, è perché intervengono una premura e un coinvolgimento emotivo più espliciti per i temi affrontati, e motivazioni autobiografiche più forti: ragioni che possono aver esaltato, nel momento della scrittura, il ruolo attivo della Rame, fino a fare di lei una vera coautrice.



Fig. 8. Franca Rame in *Una donna sola, da Tutta casa, letto e chiesa* (1977).

“Un giorno scriverò anch'io” [Fo 1977, p. 144]: lo dichiara pubblicamente, prende un impegno con se stessa e col suo pubblico, specie femminile, animata dalla voglia di ‘mettersi in proprio’.

Secondo questa linea si può tracciare il percorso che, da una collaborazione stretta e – dobbiamo supporre – paritaria, ma che lascia a Fo l'egemonia della creatività, porta negli anni Settanta ai monologhi e agli atti unici femministi scritti effettivamente a quattro mani.

I testi esprimono proteste contro lo sfruttamento delle donne. Duplice: sul piano socio-economico e su quello familiare. Denunciano la trappola psichica che le induce non solo a sottostare ma a collaborare al mantenimento della propria subalternità; mostrano, in personaggi di diversa estrazione sociale, diversa età cultura consapevolezza, forme varie di manipolazioni e assoggettamento; reclamano il riconoscimento pieno dei diritti sociali e legali. Favoriscono dunque una crescita politica, di cui lo spettacolo dovrebbe essere l'immediato promotore: l'adesione alle idee di Bertolt Brecht, al suo cosiddetto periodo didattico in particolare, è evidente, nonostante la reticenza che a lungo i due artisti hanno

mantenuto nei suoi confronti. Col tempo essa si è attenuata, e anzi è diventata riconoscimento di magistero [Soriani 2004]. Così si esprime Franca:

Mi son dovuta rendere conto del grande vantaggio che avevo acquisito con l'essere nata teatrante di tradizione popolare. Ho provato subito grande affetto e gratitudine per Bertolt Brecht quando mi è capitato di leggere una sua famosa sentenza: "Il popolo in arte sa esprimere con semplicità cose profonde. Certi intellettuali con farraginoso complessità riescono ad esprimere solo idee profondamente vuote".

[Fo 2001, p. 293]

Peraltro introducendo, in altre occasioni, precisazioni essenziali, relative all'uso che è stato fatto del drammaturgo tedesco nel teatro borghese:

Brecht, ormai, da noi è quello che è: da Strehler in giù lo hanno edulcorato, mistificato, e riempito di orpelli edonistici veramente tutti; il povero Brecht si starà rigirando nella tomba! Perché, se *Santa Giovanna dei macelli* fosse stato eseguito correttamente, avrebbe dovuto esserci la polizia tutte le sere, a interrompere lo spettacolo, che conteneva un incitamento potente alla rivoluzione, all'impiego della violenza proletaria.

[Fo 1977, p. 146]

Il femminismo che la Rame trova più affine è quello rivendicazionista, d'ascendenza marxista-leninista, che lega la subalternità femminile alle leggi generali del profitto nella società capitalista, allo sfruttamento del lavoro, all'alienazione degli operai, all'ingiusta proprietà dei mezzi di produzione; e per quanto riguarda i ruoli all'interno della famiglia, chiede la parità con gli uomini, la condivisione delle responsabilità domestiche, pretende un'educazione sessuale adeguata. Però non contesta i compiti tradizionali della donna né l'organizzazione della famiglia [Wood 2000]:

Io ho una grande stima delle femministe, specie di quelle che non si mettono in totale antagonismo col maschio, di quelle che operano coraggiosamente per trasformare la realtà, lavorando nei quartieri, facendo gli aborti, ecc. Non sono una femminista militante.

[Fo 1977, p. 144]

Le rimane dunque estraneo quanto le neo-femministe degli anni Ottanta, soprattutto in Italia e in Francia, vanno proponendo in termini di differenza sessuale; rispetto e attenzione per i patrimoni culturali e memoriali trasmessi di madre in figlia (la 'genealogia' al femminile); affidamento tra donne; valorizzazione di altre identità sessuali (quella lesbica in particolare) e sociali (le *single women*, per esempio). Forse perciò Franca Rame è stata accettata con cautela e apprezzata, sì; ma con una certa freddezza dalle donne del movimento, e mai considerata davvero parte del teatro che esse promuovono.

Quello femminista va inquadrato all'interno del 'teatro politico' che, a cominciare dal '68, si diffonde in Italia: contesta le istituzioni e le consuete forme di distribuzione degli spettacoli; interpreta questi ultimi come strumenti per la trasmissione di sapere sociale, culturale e ideologico, frutto di una progettualità di gruppo; nega, secondo i principi brechtiani del periodo didattico, la netta divisione fra attori e spettatori; predilige, per *performance* e *happening*, luoghi inconsueti, alternativi a quelli ufficiali (è la stagione delle 'cantine', in particolare a Roma: piccole sale sotterranee, pochi spettatori, eventi dissacranti, provocatori, anticonvenzionali); sperimenta una scrittura drammaturgica che si prefigge di ridurre il divario fra testo e scena [De Marinis 2000; Loria 2003]. Il teatro femminista si impone per dimensioni, e per il radicalismo delle idee, trovando la sua voce di punta, la più ascoltata e duratura in Dacia Maraini. Anche lei, all'inizio, intende il teatro soprattutto come impegno politico, senza forti caratterizzazioni di genere. Mantiene uno stretto legame con il Pci. Usa spazi 'decentrati', lontani da quelli soliti, frequentati da *élite* intellettuali. Sono gli anni in cui fonda "La compagnia blu" e poi "Teatroggi", gli anni dell'intervento nella borgata di Centocelle. Quando, nel '73, raggruppa solo donne ne "La Maddalena", la Maraini cambia posizione, pone al centro delle sue commedie rivendicazioni femministe estremiste, divulga e promuove la drammaturgia delle donne anche istituendo seminari, collettivi di scrittura, *workshop*, che contribuiscono a far emergere talenti nuovi, o incoraggiano quelli già noti (Maricla Boggio, Adele Cambria, Sandra Petrignani, Lucia Poli...) [Wood 1995]. Dappertutto si creano situazioni performative e drammaturgiche che talora, a distanza di tempo, sfoceranno nella scoperta di vere personalità attoriali o sveleranno autentiche scrittrici di scena; la spinta iniziale si trova però nel desiderio di esprimere, spesso in forme ingenue e improvvisate, le condizioni delle donne, il loro inedito punto di vista, di levare alta e pubblica la loro voce. La ricerca artistica veniva considerato un obiettivo secondario.

Franca Rame era invece un'attrice professionista, di fama consolidata; si mostrava diffidente, talvolta irritata verso le posizioni separatiste del movimento, che sostenevano la completa estromissione dei maschi dal confronto politico e il rifiuto della 'doppia militanza'; manteneva legami con l'area dell'Autonomia proprio quando le femministe si distaccavano dai gruppi extraparlamentari; rifiutava, sì, l'idea di teatro tradizionale e, insieme a Fo, da tempo ne aveva messo in discussione modi di produzione, distribuzione, rapporto con il pubblico, luoghi, scegliendo dapprima il circuito delle Case del Popolo, associato all'Arco e al Pci, e poi fondando il collettivo autonomo (ma legato alle avanguardie della sinistra estrema) 'La Comune', e promuovendo spettacoli 'di strada' (a Sassari, nel '73, quando Dario venne arrestato per non aver fatto entrare la polizia in sala, la moglie tenne per tutta la notte uno *show* improvvisato su una "Cinquecento" parcheggiata davanti al carcere) (Fig. 9). Tuttavia il teatro manteneva per lei, una riconoscibilità indiscutibile, i testi venivano scritti, la professionalità attoriale non era rinnegata, anche se piegata alla trasmissione dei messaggi ideologici e messa al servizio della rivoluzione.



Fig. 9. Franca Rame e Dario Fo negli anni '70 (foto Giorgio Stern).

È comprensibile, dal punto di vista storico e politico, la distanza che le neo-femministe mantennero verso la Rame; eppure fu un errore. Nelle sue *pièces* il teatro italiano offriva per la prima volta un ventaglio ricco e diversificato di tipologie di donne, una variegata gamma di problemi legati alla quotidianità e alla realtà della loro vita, una rivendicazione ferma dei loro diritti. E inoltre la qualità non si impoveriva, né sul piano della scrittura né su quello dell'interpretazione. Di più, proprio alla metà degli anni Settanta, come le recensioni sottolineano, la Rame raffina le sue doti d'attrice, e acquista maggiore presenza drammaturgica, firmando, in coppia col marito, monologhi e atti unici.

I testi comici di questo periodo prediligono lo stile grottesco, adottano modi auto-ironici; ad essi si affiancano numerose opere serie, a mio parere più interessanti, sia perché i risultati artistici sono migliori, sia perché, nel rappresentarli, la Rame vi esprime in forma spiccata la sua raggiunta e piena autosufficienza e indipendenza d'interprete (Fig. 10). Sono anche opere meno conosciute: riscritture da tragedie classiche, come *La Medea* (1977) che, pur originata da Euripide, si rifà ai maggi umbro-toscani e usa il dialetto, un'antica parlata centro-italiana; lamentazioni epico-liriche legate a vicende storiche contemporanee, come *Io, Ulrike, grido...* (1975) e *Accadde domani* (1977), che danno voce alle donne del gruppo tedesco, terrorista, Baader-Meinhof (o RAF: Rote Armee Fraktion), 'suicidate' nel carcere di Stammheim nell'autunno del 1977; racconti di vicende partigiane, costruiti sulla base di documenti storici (interviste, inchieste, articoli di giornali), come *Nada Pasini* e *La fiocinina* (1970), *Mamma Togni* (1971), *Fascismo 1922* (1973), espressi in linguaggio colloquiale o in modi dialettali (il chiooggiotto, forme miste

di italiano e lombardo/piemontese). Parole di donne che raccontano dolori antichi e umiliazioni mai dimenticate, partecipazione a vicende storiche, talvolta avvenute solo per ragioni affettive e trasformatesi poi in percorsi di conoscenza e di crescita individuale, fedeltà oltre la morte a cause politiche disperate, condannate a un estremismo senza futuro...

I due livelli stilistici però, in questa fase dell'arte di Franca Rame, non sono privi di relazioni fra loro. Tutt'altro. Tra di essi si stabilisce una corrispondenza che approfondisce ed elabora il significato di ognuno: è così che le opere 'serie' interpretano i momenti alti, eccezionali – e non per nulla, spesso tragici – in un panorama delle esperienze e delle condizioni femminili, di cui le opere comiche ritraggono la normalità quotidiana.

Fra i testi più ricchi di *παθος*, e più intensi, va inserito *Lo stupro* (1975), sul quale mi voglio fermare anche perché è uno dei pochi scritti, con ogni probabilità, dalla sola Rame. Documenta un episodio truce della sua vita: il 19 marzo 1973 venne rapita da cinque uomini, sequestrata in un furgone parcheggiato poi nel centro di Milano, non lontano da una caserma, e, lì, torturata, violentata. Dalla vicenda, due anni dopo, nacque il monologo che a lungo, dal 1980, Franca portò in scena con uno scopo politico: appoggiare l'approvazione parlamentare di un disegno di legge che avrebbe aggravato il reato di stupro, trasferendolo dalla categoria dei delitti contro la morale a quelli contro la persona. Nella consueta lotta alle discriminazioni di cui sono oggetto le donne, l'artista vuole anche sottolineare l'accrescimento di aggressione e di offesa cui è sottoposta chiunque di loro decida di denunciare l'abuso carnale subito:

Convince veramente di aver subito violenza carnale contro la sua volontà, se ha la 'fortuna' di presentarsi alle autorità competenti pestata e sanguinante, se si presenta morta è meglio! Un cadavere con segni di stupro e sevizie dà più garanzie.

[Fo 1989, p. 91]



Fig. 10. D. Fo, *Ritratto di Franca Rame* (1986).

Così nel prologo rivolto agli spettatori che, come di consueto, Fo e Rame premettono allo spettacolo vero e proprio: tradizionale spazio per interferire col pubblico, illustrargli fonti e allusioni, spiegargli le ragioni politiche della *performance*... Non avviene diversamente per *Lo stupro*: per 12 anni Franca lo recita come uno dei suoi tanti testi d'impegno sociale e ideologico, nascondendone il risvolto autobiografico. Lo rivelerà nel 1987, in TV, durante una trasmissione d'intrattenimento, *Fantastico*, condotta da Adriano Celentano. Il breve discorso che tenne allora, prima di cominciare il monologo, fu esplicito e duro: l'Italia televisiva se ne scandalizzò. Vi spiegava perché, all'indomani del fatto, non ammise subito di essere stata violentata, notificando agli organi competenti solo il sequestro e le percosse: "Le botte erano più dignitose, mi offendevano, mi umiliavano molto meno". Raccontava come la scrittura le avesse permesso di liberarsi da un'angoscia che, per due anni, non smise di tormentarla: "mi impediva di uscire da sola, stare in casa da sola". Disse dell'ansia, e però anche del senso di liberazione con cui osservava le reazioni di Fo, quando gli sottopose, via via che le scriveva, le pagine del monologo: "Lo guardavo leggere, gli passavo un po' di quello che avevo addosso. Respiravo profondo e mi sentivo meglio. Quella è stata la prima volta che sono riuscita a piangere".

Dopo la trasmissione scoppiò una gran polemica sui giornali, a proposito dell'opportunità di trattare simili argomenti 'in prima serata'. "Non era il luogo adatto! [...] I bambini, no, avreste dovuto indicare di mandarli a letto". Franca replica indignata: "I bambini, sui quali vengono quotidianamente perpetrate violenze inaudite, non devono sapere niente della violenza. No, no. Devono solo subirla! A letto! A letto!". E conclude: "Sartre diceva: 'Il '700 era l'epoca della grande ipocrisia, sontuosa e sottile al tempo; la nostra epoca ha ideato l'ipocrisia sciatta e sempliciotta dei salumai'. Bravo Sartre, avevi proprio ragione" [archivio francarame].

L'autobiografismo del monologo non è un momento isolato, estraneo all'arte della Rame: sono, al contrario, frequenti le sue allusioni alla collaborazione artistica e al legame coniugale con Dario Fo, come pure i giochi metateatrali rivolti al pubblico, che interrompono la finzione dello spettacolo e agganciano la realtà. Intromissioni sfruttate in chiave comica, queste ultime, nel rispetto di regole stabilite dalla convenzione teatrale, e adottate per scopi consapevoli, in piena intenzionalità: fanno parte di quell'arte di intrattenere il pubblico, compito del capocomico maschio, di cui la Rame, come s'è visto, lamentava l'assenza nelle modalità performative delle attrici di compagnia. Esempio recente è un episodio meta-narrativo in *L'anomalo bicefalo* che, scritto sul finire del 2003 (in scena a Milano, gennaio 2004), viene pubblicato in versione definitiva come supplemento al numero del febbraio 2004 dalla rivista "MicroMega". Una presunta 'papera' di Franca, il verbo "spuzzolentare" proclamato in scena, fa infuriare il marito, nonché premio Nobel. La litigata è simulata, un'abile improvvisazione che, recuperata nel testo a stampa insieme ad altri interventi *on stage*, darà alla versione conclusiva della *pièce* un aspetto assai lontano dal canovaccio iniziale, che portava la firma del solo Dario. La presenza di

entrambi i nomi sull'opera edita costituisce la documentazione e il riconoscimento del ruolo di Franca nell'interazione creativa [Soriani 2005].

In ogni caso, se è autentico, lo strappo autobiografico comporta dei rischi: espone troppo alla piena dei sentimenti e dunque favorisce lo scivolamento nel patetico; toglie lucidità e autocontrollo, anche stilistico; allenta la sorveglianza critica; riduce l'oggettività; fa scattare proiezioni ambigue da parte del pubblico... Rischi che Franca contiene ricorrendo a un principio sotteso a molti suoi comportamenti e forme: "ogni attrice dovrebbe ricordarsi che per una donna, prima di tutto, esiste la dignità" [Fo 2001, p. 302]. Legata al rispetto della propria persona e alla fedeltà a se stessa, la dignità la difende e le ha permesso di evitare la volgarità anche nei momenti difficili che la sua vita e la lunga carriera le hanno riservato.

Nel caso di *Lo stupro*, poi, il bruciante dato autobiografico si stempera nella coscienza che la violenza sessuale è, per la popolazione femminile del mondo, una tragedia condivisa: così che l'averne sottolineato, durante 12 anni, l'aspetto collettivo, tacendone quello personale, non deve intendersi come negazione, e tanto meno come ipocrisia. È l'allargamento di un'esperienza individuale e privata, la restituzione della dimensione storica. Tanto più che è netta fin da subito, in lei, la certezza che l'aggressione non sia stata rivolta contro la sua persona, quanto contro la sua icona pubblica. Così si diventa simbolo e si perde in gran parte l'identificazione col proprio io, dilatato in un'identità più vasta; e l'umiliazione, da privata, diventa collettiva, offesa a tutte le donne.

Non sono la ragazza che si violenta per il piacere di farlo, per quanto bestiale possa essere questo piacere. No, io sono una donna che fa politica [...] colpendo me, avevano colpito tutta la mia famiglia, con una lezione ben chiara, che mi segnava nel corpo, che ci segnava nel cervello, profondamente, affinché ce lo ricordassimo chiaro, e per molto tempo. Tutto quello che ci era successo avrebbe dovuto servire a toglierci la voglia di continuare a fare politica, specie col teatro.

[archivio francarame]

Il monologo raggiunge un risultato estetico di qualità. Lo stupro è raccontato al presente, da chi lo subisce, come se avvenisse in quel momento; la compresenza, consueta nella finzione teatrale, stabilisce col pubblico una relazione di com-passione che turba e rende il racconto dinamico e drammatico. Gli eventi sono descritti dal punto di vista della donna, è lei che parla e rappresenta il terrore che la domina, la immobilizza fino all'atonia; si sforza di distinguere le emozioni dalle sensazioni fisiche, in modo da tenere a bada l'angoscia; costretta a una posizione che ne limita la visuale, cerca di ricostruire (rumori, suoni, voci) quello che sta succedendo intorno a lei, d'indovinare dai gesti, apparentemente immotivati, quel che le succederà (le sigarette accese all'improvviso da tutti gli uomini, la torsione dei polsi)... La dominano la consapevolezza di essere un oggetto in balia di forze a cui è impossibile opporsi, e la rassegnazione della disperazione. La

vittima non sa trovare spiegazioni per quel che le accade e neanche sa immaginare l'esito del clima minaccioso che l'avvolge, le paralizza anche i pensieri: ciò innesca una *suspence* che raggiunge l'apice nell'irrimediabile oltraggio della violenza carnale. Ma rispettando le consuetudini teatrali classiche, il culmine tragico avviene fuori scena: lo stupro vero e proprio non è raccontato, al suo posto c'è una cesura angosciata, riempita dalla frase brutale che si ripete, "Muoviti puttana fammi godere", a siglare la iterazione della violenza.

Breve, il monologo, compatto, ansimante, una fedele aspra rappresentazione di quanto continua ad avvenire a una lunga sequela di donne. Nella solitudine. Nell'indifferenza. Nel silenzio. Non è mai diventato un testo *cult* per le neo-femministe né Franca Rame è stata, come avrebbe dovuto, il simbolo di un'infamia e di un riscatto: una donna. Una donna punita con gravissima offesa. Una donna violata solo per aver espresso in pubblico le proprie idee. Una donna che ha saputo trasformare l'umiliazione in prodotto artistico e ne ha fatto la bandiera d'un combattimento collettivo. Peccato che le altre non sappiano rendere onore a tanta dignità e fermezza... Peccato che non si sappiano acquisire tali esempi come punti di luce nel nostro patrimonio immaginario e culturale.

L'aggressione venne considerata opera di balordi, certo fascisti, un'iniziativa scombinata, spiegabile nel clima degli anni di piombo. Fu dimenticata. Nessuna indagine quando, nel 1987, Angelo Izzo, uno dei tre stupratori assassini del Circeo, dichiarò d'aver saputo che la violenza era stata suggerita dai carabinieri; né quando l'ex-dirigente dei Servizi Segreti Gianadelio Maletti riferì di un aspro alterco tra due generali dei Carabinieri, Giovanni Battista Palumbo e Vito Miceli: il primo rinfacciò all'altro "l'azione contro Franca Rame". Del fatto si occupò il giudice Guido Salvini, nell'ambito dell'inchiesta sull'eversione nera degli anni Settanta; nella sentenza di rinvio a giudizio, da lui depositata il 10 febbraio 1998, si individuano i responsabili della violenza carnale nei neofascisti Biagio Pitarresi, Angelo Angeli, "un certo Patrizio", "un certo Muller"; e si afferma che l'aggressione venne "ispirata" da alti ufficiali della divisione Pastrengo. Secondo il commento del giudice: "il comando della Pastrengo era stato pesantemente coinvolto, negli anni '70, in attività di collusione con strutture eversive e di depistaggio delle indagini in corso, quali la copertura di traffici d'armi, la soppressione di fonti informative che avrebbero potuto portare a scoprire le responsabilità nelle stragi dei neofascisti Freda e Ventura" [Bellu 1998].

Poiché il reato era stato compiuto nel '73, il giudice dovette pronunciarne la prescrizione, e l'impunità per i responsabili.

I testi di Fo e Rame raccolti nel volume IX dell'edizione Einaudi [Fo 1991] sono pensati quasi tutti, avverte la premessa, per essere rappresentati in televisione, dove la coppia tornò (dopo l'abbandono di *Canzonissima* '62) (Fig. 11) nel 1977, con il ciclo *Il teatro di Dario Fo*; nel 1980, con *Buonasera con Franca Rame*; e nel 1988, con *Trasmisione forzata*. Le *pièce* preparate per queste occasioni dovevano tener conto di alcune necessità tecniche: "ripresa veloce ad inquadrature strette, col volto degli attori qua-

si sempre in primo piano, in base ad un montaggio rapido e nervoso". La stringatezza e la velocità delle *gag* sono da tempo caratteristiche della recitazione comica di Fo e Rame, e ben si armonizzano, adesso, con le esigenze televisive. D'altra parte, pronti come sempre ad apprendere da ogni esperienza, i due artisti riportano in teatro quanto imparano dagli interventi in TV, servendosi per l'intelligente, non banalizzante operazione di rinnovamento che continuano a perseguire.

Esempio di questa attitudine, anche tecnica, è l'atto unico *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983), scritto per il teatro, d'impianto piuttosto tradizionale, con una forte presenza autobiografica. Tra i più riusciti del volume. Affronta temi sociali e di costume, con notevole impatto, tra gli anni Settanta e gli Ottanta: le alternative alla famiglia patriarcale e monogama e la liberazione sessuale. Pur nel ridicolo, vi si riflettono le difficoltà materiali legate al

tentativo di rompere un modello atavico e l'alto prezzo psichico collegato a tale pericolosa, e di solito fallimentare, operazione. Pericolosa soprattutto per le donne che sperimentano la gabbia dei pregiudizi e la loro minore forza contrattuale nei rapporti familiari, e pagano a caro prezzo l'educazione alla rassegnazione e alla passività, a una sottomissione che fa della fedeltà un obbligo imposto. Non una scelta o un dono:

Beh... la coppia aperta ha i suoi svantaggi. Prima regola: perché la coppia aperta funzioni, deve essere aperta da una parte sola: quella del maschio! Perché... se la coppia aperta è "aperta" da tutte e due le parti... ci sono le correnti d'aria!

[Fo-Rame 1991, p. 21]

E poiché fanno propria, come un forte elemento d'identità, l'attitudine materna alla protezione (dei figli e anche del marito), non riescono a portare fino in fondo gesti che potrebbero provocare ai loro cari sofferenze troppo lancinanti.

La struttura tradizionale del testo viene spesso attraversata da spezzature metateatrali che servono ad attivare meccanismi comici. In questo caso il coinvolgimento del pubblico



Fig. 11. Franca Rame e Dario Fo alla conduzione di *Canzonissima* (1962).

nell'azione scenica e la cancellazione della 'quarta parete' hanno uno scopo non tanto drammaturgico e compositivo, quanto politico: spingere le donne che assistono allo spettacolo a identificarsi con la situazione e con la protagonista, Antonia. Perciò spettano a lei, per lo più, le rotture delle convenzioni teatrali:

Antonia fa per passare davanti alla finestra in proscenio, il marito la blocca.

Uomo (*spaventato*): Attenta! C'è il vuoto!

Antonia: Sei impazzito? C'è il proscenio qui...

Uomo: Sì, ma la scena finisce qui (*indica la finestra*)

Antonia: Io sono nella finzione, sto raccontando la mia storia... esco dal personaggio, esco dalla scena... vado dove voglio. Non mi interrompere! Sto parlando con loro (*Al pubblico* [...]) *L'Uomo si siede sul davanzale con le gambe a penzoloni fuori dalla finestra*)

Antonia (*spaventata*): Attento! C'è il vuoto!

Uomo: Sono nella finzione...

Antonia: No, tu no! Tu sei al quinto piano!

[*Ibid.*, pp. 7-8]

Nel complesso, l'architettura dei testi 'televisivi' è spesso inconsueta anche in un'opera, come quella di Fo, che pure ha lavorato molto per rinnovare la struttura drammaturgica tradizionale. Sono *pièce* approntate per un mezzo che ha esigenze e modalità comunicative lontanissime da quelle sceniche, e i due artisti, come ogni artigiano rispettosi delle necessità tecniche, ne tengono di conto e vi obbediscono. D'altra parte, secondo i loro principi di poetica, non rinunciano agli scopi didattici a cui lo spettacolo deve assolvere – a cui il teatro ottempera con maggiore facilità e libertà. Perciò, e forse anche per una predilezione estetico-affettiva, il modello drammaturgico si mantiene teatrale, per quanto vi intervengano modernizzazioni oppure rielaborazioni di patrimoni letterari arcaici e poco conosciuti, in modo da renderli fruibili anche per la vastissima, e di solito meno colta, *audience* televisiva. Così, in forme più incisive e più allargate di quanto succeda dal palcoscenico, Dario e Franca continuano a svolgere anche in TV il compito educativo e controinformativo che si prefiggono.

Le caratteristiche atipiche degli atti unici si ripresentano anche nei monologhi. *Voce amica* (1988) è un colloquio telefonico: una psicologa del "Pronto soccorso del sentimento" parla attraverso la cornetta, senza mai apparire in scena, a una ragazza che, troppo disponibile, forse un po' ninfomane, di sicuro fuori di testa, dice di essere sfruttata sessualmente da una famiglia numerosa, tutta composta da maschi. Le interferenze della voce esterna (rassicurazioni, richieste di spiegazioni, rimproveri...) servono per evitare che il racconto risulti troppo unilineare, dunque statico; e inoltre, provocando nella smarrita raccontatrice malintesi e sbigottimenti, creano spazio per il grottesco. È questa una modalità comica che si incontra assai spesso in Fo, ma nelle *pièce* femministe si accentua, in relazione, credo – e ciò avviene non senza il contributo determinante della

Rame – alle tematiche che vi sono centrali: la rappresentazione della subordinazione e dello sfruttamento femminili nella società occidentale. Il grottesco diventa così il corrispondente stilistico delle situazioni descritte, dove uno sguardo irrazionale, spaurito e inconsapevole, quello delle donne asservite, guarda la realtà senza saperla interpretare e senza riconoscerle le relazioni fra le cause e gli effetti; da ciò provengono reazioni intellettuali, comportamentali inadeguate, incapacità di argomentare le idee che rimangono nebulose e contrastanti. Così in *Voce amica*, dove la protagonista si sente al centro di una tensione – e di una richiesta – di cui le sfugge il senso, maldestra nel controllare le sue reazioni come pure i rapporti che instaura con gli uomini, sempre gravata dal sospetto di stupidità.

Altri monologhi diventano tali solo nella messinscena, trattandosi in effetti di testi orchestrati in forma di oratorio o di laude, spesso con la presenza del coro. Franca li recita al modo dei giullari, rivestendo tutti i ruoli. Succede anche nella *Medea* che, confessa l'attrice, “mi prende sempre allo stomaco”, sebbene replicata numerosissime volte. Lontana dall'immagine della principessa euripidea, la Medea popolana della Rame recupera, dell'archetipo, il pensiero dirompente, sottratto a leggi e norme: l'atteggiamento che veniva interpretato come barbaro, nella regolata civilissima Atene di Euripide. Proprio per la sua posizione eccentrica, per la solitudine e il rigetto delle opinioni comuni, delle consuetudini, della rassegnazione, Medea svela, con una determinazione che assomiglia alla crudeltà, la condizione della schiavitù sotto l'attitudine muliebre all'accoglimento e alla passività, e soprattutto sotto la coazione alla maternità:

E pensavo che 'sta gabbia derentro la quale ci avrete imprigionato, con alligati, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare... pensavo fosse lo peggio recatto de codesta vostra infame società d'ommeni... Coteste follie pensavo, Giasone... coteste follie pensavo... E le penzo ancora!

[Fo 1989, p. 74]

Sicché il matricidio, per quanto nefando, diventa la rottura della catena, l'unico atto capace di spezzare lo stato servile. Analogo al sacrificio, in origine umano, che a scopi augurali si poneva alla base delle città in costruzione, il massacro dei due figli innocenti serve all'edificazione della donna nuova.

Nel *Prologo* la Rame dichiara:

Questo è un pezzo di teatro straordinario. Io ne parlo molto bene perché né Dario né io ci abbiamo messo niente. L'abbiamo ritrovato e ve lo riproponiamo tale e quale. È recitato in un linguaggio arcaico, un dialetto dell'Italia centrale.

[*Ibid.*, p. 70]

Fraasi che vanno prese con cautela, soprattutto le affermazioni filologiche. Alcune consapevolezze femministe dell'eroina appaiono troppo precoci in un testo con una forte patina arcaica, per quanto non ne sia specificata la datazione. Anche il linguaggio è sospettabile di molte licenze (“e lo marito a mia m'ha conosciuta” pare di derivazione siciliana più che centro-italiana). Restano l'indubbia efficacia teatrale del pezzo; il serrato contraddittorio tra la protagonista e il Coro, che traduce due modi antitetici e inconciliabili d'intendere la dignità e l'identità della donna; la dura solitudine di Medea, eroina di mistico estremismo, pronta a distruggere se stessa e i suoi affetti, in nome della fede in una donna rigenerata; la secchezza luciferina del suo linguaggio.

Più che monologo, o atto unico come indica il sottotitolo, definirei *Sesso? Grazie, tanto per gradire!* una conferenza-spettacolo. Tratto dal libro del figlio Jacopo *Lo Zen e l'arte di scopare*, è una lunga chiacchierata, “recitata completamente a soggetto”, che la Rame indirizza al suo pubblico sul tema dell'educazione sessuale. La ispira il consueto scopo educativo che i Fo attribuiscono al teatro; mentre l'uso della tecnica giullaresca assimila in un unico racconto temi e registri stilistici disparati, dalle statistiche sui comportamenti erotici dei giovani, all'incontro amoroso di Adamo ed Eva, a fatti autobiografici, a eventi traumatici che riguardano gran parte delle donne (l'aborto per esempio), a numeri di surrealismo esilarante (*Le protesti*)... Testo divertente e istruttivo ma viziato da un eccesso di pedagogismo, troppo ingenuo in alcuni passaggi, non sempre capace di agganciare i problemi e i bisogni attuali della popolazione giovanile, sicché dà talvolta l'impressione d'essere fuori tempo. Fu portato in scena nel '94, ma la trascrizione pubblicata nel volume XIII dell'opera di Dario Fo risale al '98 e registra un'importante variazione nel finale: al *fablieau* d'origine provenzale, *La favola dei tre desideri*, allegra tenera grottesca scoperta del vero amore, completo di corpo e di cuore, viene sostituita l'asprezza di *Lo stupro* – a significare che, anche negli affetti, la speranza del lieto fine (fiabesco), per quanto legittima, è improbabile, ostacolata da una realtà violenta, distruggitrice di sogni.

Da esperienze personali, alla quali l'autrice allude nel prologo, e da una scrittura autonoma, nascono i due atti unici *L'eroina* e *Grasso è bello!* (il titolo, che parafrasa lo slogan femminista “Donna è bello!”, oscilla, sulle prime locandine, tra *La donna grassa* e *Grassa è bello!*, fino al definitivo *Grasso è bello!*) (Fig. 12). Rappresentano, nel primo caso, la tragedia sociale della tossicodipendenza; e nel secondo, traumi che, sebbene privati, non sono indolori né indegni d'attenzione.

Mattea, abbandonata dal marito per un'amante giovanissima, trascurata dalla figlia egoista e nevrotica, preda di un delirio masochista, rifiuta la propria fisicità e ingrassa fino a diventare un fenomeno da baraccone. Si consola con un'invenzione patetica: voci maschili, registrate dai film e attivate da un telecomando, le manifestano premure affettuose o le rivolgono infuocate dichiarazioni d'amore. Il “fidanzato tecnologico” è sempre disponibile, pronuncia le frasi giuste in ogni momento, riempie la solitudine e il bisogno di tenerezza, di passione. È una trovata lacrimevole, disperata, che diventa però una

salvezza economica. L'infelicità è così diffusa che l'idea, brevettata, realizzata, messa in commercio, va a ruba, rende Mattea ricca. Non le restituisce il marito, tuttavia, il quale sposa la ragazza di cui s'è invaghito.

Commedia amara, con risvolti autobiografici. Negli anni Ottanta i Fo attraversarono una crisi matrimoniale che, tempo dopo, è raccontata da Franca in un'intervista:

Gli anni passavano, ma solo per me. Io invecchiavo, lui restava il Dario di sempre, simpatico, a suo modo uomo di potere. Un afrodisiaco irresistibile, specie per le giovani. E lui, a sua volta, non sapeva resistere alla diciottenne dal culo sodo. Mi resi conto che non ce la facevo più, annunciavi che lo lascio in diretta TV. Per lui fu uno choc. Senza di me non poteva vivere. Né io senza di lui.
[Manin 1999]



Fig. 12. Franca Rame in *Grasso è bello* (1991).

La tormentosa traccia di questo dissapore coniugale emerge in tutta la commedia, e in particolare in alcune insolite punte di animosità, nell'acre scetticismo sui limiti della solidarietà femminile:

Siamo sorelle, tutte unite sui grandi scontri storici... aborto... divorzio... o dopo i cinquant'anni... ma nella vita di tutti i giorni, siamo delle jene... [...] Sai cosa ti dico?... E lo dico con un certo dispiacere... in tanti anni di vita... di esperienze... e personali e delle donne che conosco... m'è venuto un gran dubbio... d'accordo la concorrenza... la precarietà... ma ho il gran dubbio che in certe situazioni, la peggior nemica della donna... sia proprio la donna.
[Fo-Rame 1998, p. 72]

L'altro atto unico si intitola *L'eroina*, da intendere sia come la droga pesante, responsabile di un altissimo numero di decessi, soprattutto fra i giovani, sia come 'donna eroica'. E qui l'ambiguità del titolo si raddoppia, perché Carla, la protagonista, è valo-

rosa, intrepida nella sua personale, infine fallita, lotta contro la droga e la morte; ma il suo eroismo è antifrastico perché, per combattere, ricorre alle stesse armi dei nemici; armi sporche, estreme, incivili. Sorta di Madre Courage dei tossici, dopo aver perduto, per overdose e AIDS, i due figli maschi, tiene legata in casa la femmina superstita, a sua volta eroinomane. Quanto a lei, vende videocassette e *gadget* su una bancarella e alla sera si prostituisce, per procurare droga pulita alla ragazza. Come l'Europa nella Guerra dei Trent'anni rappresentata da Brecht, il parco cittadino dove è ambientata la vicenda è un luogo devastato, terra di rapina attraversata da sballati e delinquenti, chiusi nei loro egoismi, senza morale. E senza morale è anche Carla che, pur contrastandole, condivide le leggi del mondo della droga e della prostituzione, e vi si adegua.

Sebbene le coordinate della *pièce* siano tragiche, risultano arricchite e alleggerite dall'incrociarsi di piani diversi, su ognuno dei quali si svolge un frammento della storia: con la dura *tranche de vie* si intersecano sogni, avventure, inseguimenti rocamboleschi come spezzoni di *film*. Il filo che li tiene uniti è la speranza di riscatto della "Mater Tossicorum", la sua ansia di far soldi per trasferire a Liverpool la figlia e inserirla in un programma d'avanguardia per il recupero dei tossici:

Distribuzione controllata e quasi gratuita, siringhe comprese, al drogato. Hanno tolto i tossici dalla strada. In un anno nessun morto per overdose, da noi più di tre al giorno... Sieropositivo: uno, su sessanta tossici, da noi sono il settantacinque per cento dei famosi trecentocinquantamila tossici, che per me sono di più. Io voglio portare mia figlia a Liverpool... lì sono sicura di tirarla fuori.

[*Ibid.*, p. 24]

Ma in un finale grottesco, fra borse piene di banconote dimenticate qua e là, spacciatori, accuse a Dio di essere un drammaturgo pessimo e conformista nell'ideare il gran teatro del mondo, Carla muore, colpita da una pallottola vagante. E con lei finisce il sogno di redenzione.

Anche dietro *L'eroina*, oltre all'impegno sociale nei comitati contro la tossicodipendenza, c'è un'esperienza privata; ad essa, con delicato pudore, l'attrice si riferisce nel *Prologo*:

Ho accolto in casa mia, a Milano, una ragazza che avevo visto crescere, mi aveva confidato che si drogava da tempo e mi chiedeva aiuto per uscirne. Ho tentato, da sola, l'impossibile per mesi e mesi ma non ce l'ho fatta: la mia giovane amica è stata stroncata, a trentun anni, da overdose. È stato il fallimento più doloroso della mia vita.

[*Ibid.*, p. 5]

La Rame porta in scena appaiati, di solito, *L'eroina* e *Grasso è bello!*, a sottolineare che la speranza di vita migliore non distingue tra condizioni pubbliche e private, che le grandi tragedie sociali costano molto in termini di sofferenze individuali; che, d'altra parte, le prepotenze all'interno delle mura domestiche, lo sfruttamento familiare dei più deboli, il disprezzo del dolore altrui, creano un mondo infelice, esposto alle illusioni di paradisi artificiali sbandierati e improbabili – droga o tecnologia d'evasione o mitologie vanesie e culto dei soldi. Sono testi scorati, dove si ride, anche, ma non a cuor leggero; testi coerenti e moderni, per l'attenzione ugualmente divisa tra piano collettivo e individuale, per il frequente sconfinamento nella dimensione onirica e fantastica, per una lingua di efficace resa scenica.

La crescita artistica di Franca Rame, a seguirla così da vicino, e in tutte le sue tappe di progressione, appare fondata sull'uso intelligente del proprio talento, su una vivace reattività agli stimoli dell'ambiente teatrale, sulla generosa risposta alle richieste del pubblico, sull'ingegnosità artigianale nel ribaltare in conquiste le difficoltà tecniche e psichiche del lavoro quotidiano. Ed è anche altro, che trascende la pur ricca esperienza di un'artista singola e brava e sensibile: è il rispecchiamento del processo di trasformazione ed evoluzione che le donne italiane hanno compiuto dalla fine della seconda guerra mondiale. Lì cominciò la loro nascita civile, con l'acquisizione del diritto di voto, ottenuto tardi, dopo una mortificazione lunghissima. Il grande salto, il cambiamento profondo della nostra vita, anche nella normalità di tutti i giorni, avviene però dalla fine degli anni Sessanta; in quello stesso periodo si situa la svolta più significativa, ancora attuale, nella carriera della Rame. Alla quale, dunque, con legittimità, è possibile attribuire una valenza simbolica, riassuntiva, un'identità corale. La riflette sia negli aspetti dolorosi e infami (l'offesa dello stupro), sia sul versante solare: quello di un'artista che ha saputo trovare la sua voce autentica e indipendente, che non s'è mai stancata di procedere nella ricerca professionale, che ha imposto la sua identità di genere femminile senza cancellare il proprio corpo, e nemmeno chiuderlo nei *cliché* scontati, e nemmeno nascondere dietro una neutralità fisica che sarebbe equivalente a una rimozione.

Se oggi, sempre più spesso, minacce istituzionali, atteggiamenti diffusi, tendenze di costume rischiano di riaprire battaglie già vinte dalle italiane (si credeva, per sempre), Franca Rame è ancora fra le poche a tenere le posizioni, a non arretrare. I riflettori non si spengono sulla sua esistente resistente bellezza, i pericoli della restaurazione non fiaccano il suo coraggio, né la sua arte perde smalto. Un simbolo – bisogna riconoscerlo – per ogni donna.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Bellu G.M., *I carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame*, in “La Repubblica”, 10 febbraio 1998.
- Bisicchia A., *Mistero buffo al femminile*, in *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003, pp. 147-185.
- Cappa M. - Nepoti R., *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997.
- Cottino-Jones M., *Franca Rame on Stage. The Militant Voice of a Resisting Woman*, in “Italice”, 72, 1995, pp. 323-339.
- D’Arcangeli L., *Franca Rame giullaressa*, in *Franca Rame. A Woman on stage*, a cura di W. Valeri, West Lafayette, Bordighera Press, 2000.
- D’Arcangeli L., *Franca Rame: Pedestal, Megaphone or Female Jester?*, in *Research Papers on Dario Fo and Franca Rame*, a cura di E. Emery, Londra, Red Notes, 2002.
- De Marinis M., *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000.
- Fo D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
- Fo D., *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, Torino, Einaudi, 1989.
- Fo D., *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.
- Fo D., *Manuale minimo dell’attore*, Torino, Einaudi, 2001.
- Fo D. - Rame F., *Coppia aperta, quasi spalancata e altre quattordici commedie*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1991.
- Fo D. - Rame F., *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII, Torino, Einaudi, 1998.
- Loria M.C., *Teatro della contestazione nell’Italia delle lotte studentesche negli anni ’60 e ’70*, in “Parol”, www3.unibo.it/parol/articles/loria.htm
- Manin G., *Intervista a Franca Rame*, in “Corriere della Sera”, 16/11/1999, ora in Fo D. - Rame F., *Una vita per l’arte. L’arte di una vita*, Milano, Elle Esse, 2002, pp. 39-45.
- O’Healy A., *Theatre and Cinema, 1945-2000*, in *A History of Women’s Writing in Italy*, a cura di L. Panizza e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 254-266.
- Soriani S., *Dario Fo e la fabulazione epica*, in “Prove di drammaturgia”, 1/2004, pp. 27-30.
- Soriani S., *L’Anomalo Bicefalo di Dario Fo e Franca Rame ha riaperto le polemiche*, in “Teatri delle diversità”, 32-33, febbraio 2005, pp. 41-46.
- Valeri W., *Franca Rame. Autrice e attrice*, in “Sipario”, novembre 1992, pp. 12-14.
- Wood S., *Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini*, in *Women in European Theatre*, a cura di E. Woodrough, Oxford, Intellect Books, 1995.
- Wood S., *“Parliamo di donne”. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, a cura di J. Farrell e A. Scuderi, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.
- www.archivio.francarame/Indici/Lo stupro/Appunti

L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame

LUCIANA D'ARCANGELI

Università di Strathclyde, UK

Nel corso degli anni il teatro di Fo si è arricchito passando dai monologhi, al Teatro di Varietà, alle farse, al teatro 'borghese', politico, militante e civile. Allo stesso modo si sono arricchiti i suoi personaggi femminili: le *girl* della rivista sono diventate personaggi a tutto tondo, e poi donne che rispecchiano l'universalità della condizione femminile e caratterizzano il suo teatro a partire dagli anni '70. Ritroviamo questa evoluzione nelle parole di Franca Rame: "Prima che lasciassimo il circuito teatrale ufficiale i miei personaggi, i personaggi femminili scritti da Dario, avevano la tendenza ad essere decorativi, d'appoggio [... mentre] col tempo Dario ha modificato il suo atteggiamento verso le donne" [Fo 1977, p. 142]. La dichiarazione denota la crescita sia dell'autore sia dell'uomo, che è avvenuta a fianco di Franca Rame: moglie, attrice, ispiratrice, autrice e co-autrice, co-regista, redattrice e molto altro ancora.

Nel teatro di Dario, io ho avuto, da sempre e sempre più, un ruolo di collaborazione, di controllo critico. [...] Nei miei confronti, poi, si è creato come una specie di senso di colpa: dice che non ho quello che effettivamente meriterei. Questa è la conseguenza di un tipo di collaborazione che dura ormai da oltre 20 anni e che, salvo la stesura dei testi, investe ogni aspetto del nostro lavoro. Se, per esempio, mentre stiamo provando una commedia, lui deve terminare o riscrivere qualche parte, lascia tutto in mano a me che sono una pignola "allestitrice".

[Rame, in Fo 1977, p. 142]

Tutta l'opera Fo-Rame, anche laddove la firma è unica, nasce da una strettissima collaborazione tra i due autori, che lavorano insieme, dall'idea iniziale alla regia [cfr. Cappa-Nepoti 1997, p. 6]. In alcuni casi la vera e propria stesura appartiene ad uno solo, più spesso a Dario Fo – riconoscibile per la vena più fantastica e ironica dei suoi monologhi e commedie – più di rado a Franca Rame, in maniera più visibile dalla fine degli anni Settanta, con una vena più drammatica e grottesca.

Senza voler esser dissacrante, in questo caso discutere di paternità o maternità, ha un'importanza relativa: la chiave recitativa, il lavoro d'improvvisazione e di contestua-

lizzazione sono parte integrante del loro teatro. È difficile che uno spettacolo sia uguale all'altro; comunque risulterà diverso dalla versione pubblicata che appare solo un'istantanea presa in un momento determinato. L'opera recitata informa l'opera scritta, e non viceversa.

Negli ultimi anni, poi, Fo ha cercato di ristabilire l'importanza della Rame, nella produzione comune ma anche come singola autrice. La giuria del Nobel, nel 1997, ha sottolineato come il suo teatro sia indirizzato a fustigare il potere e a restaurare la dignità degli umili; Fo ha voluto 'restaurare la dignità' di Franca e condividere con lei il premio. Lo ha fatto nel discorso di accettazione del Nobel, come pure sulle tavole scritte e dipinte che gli fungevano da supporto [in Fo 1998] (all'epoca leggeva molto male a causa dell'ictus che lo aveva colpito nel 1995). Vi si vedono una fotocopia in bianco e nero della Dama con ermellino di Leonardo da Vinci con il volto, colorato, di Franca Rame (Fig. 13); vi si legge, in alto, la dicitura "nelle fabbriche occupate", ed in basso "la violenza subita insieme", doppiamente sottolineata (Fig. 14); il 'grido' "Franca! Dov'è Franca?" (Fig. 15).

Era, è stata, è al fianco di Dario Fo da quando lui, ancora in casa della madre "ripresero in mano i suoi pennelli e vi dipinse [su un armadio a quattro ante in legno grezzo] subito sopra quattro bellissime figure di donna. Ripeteva sempre lo stesso viso, gli stessi lineamenti delicati e morbidi" [Fo Garambois 1981, p. 74]. Insieme hanno condiviso una vita di coppia teatrale e personale, ed un rapporto non comune, con momenti molto difficili, come testimoniano alcuni dei loro lavori più autobiografici (*Lo stupro*, 1975; *Coppia aperta, quasi spalancata*, 1983). Lei ha portato in dote un baule contenente i 'canovacci' di vecchi lavori teatrali della famiglia Rame, cui Fo si è ispirato



Fig. 13. D. Fo, *Ritratto di Franca* (1997) ispirato alla *Dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci e realizzato per il discorso alla consegna del Premio Nobel per la letteratura.



Fig. 14. D. Fo, tavola realizzata per il discorso alla consegna del Premio Nobel per la letteratura.

per talune delle sue prime opere; lei gli ha mostrato l'arte dell'improvvisazione e della sintesi teatrale; lei è stata la sua prima attrice. Di contro lui, in qualità di autore, attore e capocomico, ha scritto per entrambi, avendo ben presente le loro 'corde' e le loro chiavi recitative (oltre che la loro età), creando personaggi che calzavano come guanti le loro personalità teatrali e le loro idee personali.

L'abilità di Fo come interprete è stata tale che per anni, in Italia, gli è stata riconosciuta solo quella, sminuendo i suoi meriti di autore (pregiudizio critico derivato anche dalla rarità con cui i suoi testi sono stati rappresentati da altri). In maniera ancora più grave ciò è avvenuto per Franca Rame. Inizialmente i personaggi femminili erano pensati su di lei, poi Fo ha iniziato a scrivere "su

dei temi che lei mi indicava; ed ero così immerso nella rielaborazione delle tematiche che Franca mi aveva proposto, che non mi accorgevo di parlare e scrivere di me al femminile, mettendo in atto un capovolgimento di ruoli" [Fo 1992, pp. 67-68]. L'apporto di lei è cresciuto con il tempo ed ora è, in pratica, impossibile parlare dei personaggi femminili nel teatro di Fo senza ricordare il contributo determinante di Franca.

All'inizio, Fo sembra più interessato ai meccanismi della situazione, vera protagonista, e alla carica dissacrante del messaggio, piuttosto che ai personaggi [cfr. Fo, in *Artese* 1977, p. 22]. Lavora "a produrre una macchina scenica, perfettamente chiusa in se stessa, che esplose con il ciclo delle farse degli anni '58-'59, sorta di prova generale in attesa di cimentarsi in una scrittura più complessa" [Puppa 1978, p. 32]. In generale i personaggi hanno poco spazio, nell'atto unico, per svilupparsi: Fo spadroneggia sulla scena con la sua mimica e comicità di sempre, mentre il ruolo di Franca Rame è già diverso da quello tradizionale "di 'soubrettona', una via di mezzo tra le soubrettes e le soubrettine in slip e reggiseno" [Cappa-Nepoti 1997, p. 22]. Nelle farse come *I cadaveri si spediscono*,



Fig. 15. D. Fo, tavola realizzata per il discorso alla consegna del Premio Nobel per la letteratura.

le donne si spogliano (1958), i personaggi femminili pronunciano ancora poche battute e spesso si presentano seminudi in scena, ma risultano comunque essenziali alla meccanica della situazione. Si sviluppano però, nel tempo, fino a diventare ‘maschere’ (vedi la *Marcolfa*, 1958), che rappresentano alcuni aspetti – soprattutto negativi – della condizione e della natura femminile, ma restano ancora lontani dai personaggi più universali che Fo svilupperà in seguito. Sono, per il momento, ‘abbozzati’, con scarso rilievo psicologico, e hanno bisogno, per esistere, della controparte maschile, cui è demandato il compito di veicolare il messaggio, sia sul piano dell’azione sia nei contenuti. Tuttavia vanno acquistando spessore e rilievo, perdono la patina decorativa iniziale, ancora inequivocabile negli stacchi ballati e cantati.

Durante il cosiddetto periodo ‘borghese’ (1959-1968) Fo scrive sette commedie, in cui si aggancia direttamente al Teatro di Varietà e alle farse del decennio precedente, sintetizzandole nella forma classica della commedia – dapprima in tre atti poi in due – e si avvicina sempre più al cinema, in una contaminazione che ne contraddistingue tutta la futura produzione teatrale. La scrittura tiene infatti conto dell’esperienza di sceneggiatore a Cinecittà (1955-1957): spezza le convenzioni aristoteliche di unità, spazio e tempo, acquisisce i ritmi veloci del montaggio cinematografico e utilizza tutti i meccanismi necessari a sveltire i cambi e le entrate di scena, ad esempio servendosi di siparietti scorrevoli o voci preregistrate. La commedia *Gli Arcangeli non giocano a flipper* (1959) era recitata, secondo Fo, “con il ritmo di un film, dove le scene, le trovate, si succedevano con il ritmo tipico della sequenza cinematografica... anche gli ambienti cambiavano continuamente, almeno una decina di volte, appunto come al cinema” [in Valentini 1997, p. 66]. Eppure, piuttosto che verso i personaggi, il suo interesse risulta ancora orientato verso i meccanismi della commedia e verso il messaggio politico [cfr. Artese 1977, p. 22]. I ruoli femminili, oltre a essere secondari, continuano ad essere spesso discinti: né Fo né la Rame mettono in discussione la cultura allora dominante, che assegna una posizione solo ‘decorativa’ alla donna. Tuttavia alcuni cambiamenti si avvertono: ne *Gli arcangeli non giocano a flipper* il personaggio femminile, Angela, dà sempre la battuta al Lungo o “Rigoletto dei poveri” [Fo 1974, p. 26], il primo ‘giullare’ che compare nella drammaturgia di Fo; sulla stessa falsariga si muovono le donne di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960) e *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961). In *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), la Regina Isabella, nel primo atto, si emancipa dal marito Ferdinando, un ‘cretino reale’, per assumere una parte consistente anche nella trasmissione del messaggio della *pièce*; altrettanto si può dire, nel secondo atto, di Giovanna la Pazza che riveste il ruolo del *fool* (il pazzo, il ‘balordo’), fino ad allora assolto dai personaggi maschili. Nuova ‘giullaressa’ – a pieno titolo – è Enea, la protagonista di *Settimo: ruba un po’ meno* (1964), che attraversa ed esplora il mondo della speculazione edilizia, della politica, della concussione e dei ricatti, restando innocente, retta e pura: “Troviamo qui un personaggio femminile completo, non più relegato al ruolo gustoso, ma alla fine stucchevole, di spalla” [Vegliani 1964].

A queste seguiranno due commedie più impegnate politicamente: *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e *La signora è da buttare* (1967). La prima rappresenta, con una ambientazione medievale, l'insorgente prepotenza della borghesia; la seconda interpreta, in chiave allegorica, la politica interna ed estera degli USA; ambedue fanno riferimento alla guerra del Vietnam. Nella *Colpa è sempre del diavolo* Fo utilizza un dialetto padano-veneto affine a quello che ritroveremo più tardi nei monologhi, ma nella *pièce* non compaiono elementi innovativi riguardo ai personaggi: "Amalasunta [è la] nuova variante del modello della *fausse étourdie*, della balorda che metterà puntualmente in crisi i propri interlocutori, bertoldesca creatura che compierà, lungo lo spettacolo, un percorso ideologico, come già Enea in *Settimo*, per arrivare alla fine a conoscere il mondo e le sue leggi sociali" [Puppa 1978, p. 71]. Punto d'arrivo di questa fase della drammaturgia di Fo è l'innovativa commedia *La signora è da buttare*, con la quale egli porta il circo a teatro, per "costruire una satira dell'America, dell'assassinio di Kennedy, della violenza quotidiana, del capitalismo" [Valentini 1997, p. 102]. La trama viene frantumata in una serie di *sketch* accidentali che mostrano la situazione politica mondiale, mentre la maschera allegorica del *clown* esprime e uniforma i molteplici personaggi, che perdono qualsiasi connotazione psicologica. Franca Rame impersona la 'signora da buttare' del titolo, allegoria degli USA; la giovane sposa, simbolo dell'America di Kennedy; ed altri personaggi minori, esprimendo così in pieno le doti recitative che la porteranno ai monologhi degli anni '70.

La coppia si rende conto, a questo punto, che la formula comica adoperata fino ad allora si fa troppo ripetitiva e, intuendo il potere sovversivo del teatro nel contesto storico-politico del '68, lascia il circuito teatrale istituzionale dell'ETI e crea il collettivo teatrale Nuova Scena, che opererà all'interno della rete delle Case del Popolo gestite dall'Arci. La rinuncia al ruolo di 'giullare della borghesia' comporta per Fo la ricerca di spazi scenici alternativi, di un pubblico diverso e di un nuovo modo di fare spettacolo. D'altronde per i Fo il teatro, e l'arte tutta, sono politica; di qui la decisione di mettere il talento proprio e della moglie al servizio della lotta di classe – sulla scia del pensiero maoista – e il disegno di riscoprire e riproporre la cultura popolare, secondo l'insegnamento gramsciano. Ha così inizio il periodo del 'teatro politico' di Fo e della Rame: un periodo che vede in scena 'maschere' di donne di profondità universale, come la Madonna e Medea; personaggi 'esemplari', come le donne della Resistenza; donne comuni, che rispecchiano un sentire generale e condiviso. I personaggi femminili vengono caratterizzati da emozioni forti e reclamano un adeguato ruolo nella società.

Il cambiamento continua ad essere graduale, ma già in *Mistero buffo* (1969) i personaggi femminili vengono ritratti da un punto di vista diverso, in contrasto con lo stereotipo iconografico dei 'sacri misteri', quasi l'autore fosse tornato al rovesciamento dei tempi del *Poer Nano* (1952). Così troviamo la donna protagonista della *Strage degli innocenti* che bestemmia contro la barbarie di vedersi uccidere il figlio e, nella *Passione*.

Maria alla croce, la Madonna che con le sue grida rispecchia l'agonia ed il calvario di Cristo, si trasforma in una donna che non accetta il suo destino e maledice l'arcangelo Gabriele, che l'ha ingannata, privata sia della maternità sia della dignità [cfr. d'Arcangeli 2005]. Fo scrive: "La donna che in una società patriarcale si batte fino a imporre che le sia accordata attenzione e giustizia (Luca 18,1) ha un significato e un peso allegorico straordinari, diremmo eversivi. Soprattutto è importante ed emblematico che Gesù [...] si serva di continuo di personaggi femminili per alludere a un problema di giustizia civile" [Fo 2004]. In tal modo l'autore-attore spiega la funzione assolta da questi personaggi femminili nel suo teatro: essi sono ora paritari, se non a volte primari, nel convogliare il messaggio politico, e attivi, con una determinante funzione teatrale.

L'acquisizione di maggiore autonomia dei personaggi femminili coincide con una separazione artistica della coppia: nel 1969, mentre Fo rappresenta *Mistero buffo*, la Rame porta in *tournée L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*. La suddivisione dei ruoli è dovuta ad un problema logistico, creatosi per via del maggior impegno richiesto dall'Arca al collettivo Nuova Scena; ma è inevitabile che, in assenza di Fo, le parti principali fossero interpretate dalla Rame. D'altra parte, è vero che, secondo la logica paritaria del collettivo, i ruoli sarebbero dovuti essere suddivisi tra le varie attrici del gruppo; però è anche vero che la mancanza di artiste capaci di interpretare parti così impegnative, e congiuntamente la presenza nel *cast* di un'attrice importante come la Rame, portano alla scelta ovvia di affidare proprio a quest'ultima i ruoli di tutte e tre le protagoniste della *pièce*: l'Operaia che inizia la discussione politica sulla questione della cultura; la madre di Michele Lu Lanzone (Franca – invecchiata e imbruttita – recita il ruolo di una vecchia rinchiusa in manicomio) che prende posizione contro il sistema giudiziario e contro la mafia; Anna Janaceskaja (amante di Majakovskij e sua prima attrice), che attacca la censura burocratica e le forme di teatro imposte dalla classe dirigente. Anche ne *Il telaio*, il primo atto di *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969), è il personaggio femminile, la Madre, che gestisce lo strumento di lavoro (il telaio del titolo), decide sugli anticoncezionali per la figlia, legge il giornale, insegue il sogno di un nuovo partito comunista, mentre il marito appare piuttosto come un antagonista, nei panni di un vetero-comunista. Anche nel secondo atto della *pièce*, *Il funerale del padrone*, è una donna che inventa l'occasione del funerale come *escamotage* per attirare l'attenzione dei lavoratori.

Nel 1970 avviene la separazione da Nuova Scena con l'allontanamento dal Pci e dalle strutture dell'Arca. La coppia fonda il Collettivo 'La Comune': rimane così con pochi mezzi teatrali, ma è libera di muoversi in un universo extraparlamentare, scisso dai legami partitici. Il teatro di Fo e la Rame si lega esplicitamente a temi politici contemporanei e fa controinformazione. In *Morte accidentale di un anarchico* (1970), il più conosciuto lavoro di questo periodo, Fo affida ad un personaggio femminile, una giornalista, la ricerca della verità. È una parte importante, anche se assai più debole rispetto alla parte memo-

rabile, comica e grottesca, del Matto. Una donna ha un ruolo chiave anche in *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971), ricostruzione della nascita del Pci negli anni Venti. Antonia, una sarta, apolitica, ‘maschera’ della donna proletaria, finisce per diventare un’attivista rivoluzionaria. L’opera, poco rappresentata, non assolve solo il fine didattico di mostrare la storia del socialismo in Italia, ma attraverso un filtro metaforico fa anche riferimento alle lotte della sinistra rivoluzionaria negli anni Settanta. In *Non si paga, non si paga!* (1974), ancora un personaggio di nome Antonia affronta la realtà della crisi economica e non esita a ricorrere all’autoriduzione (quella che negli anni ’70 si definiva ‘spesa proletaria’). Qui ci troviamo di nuovo a confronto con ‘maschere di donne universali’ e coscienti della propria condizione sociale: agiscono molto prima dei compagni maschi, li precedono nella comprensione dell’attualità, hanno opinioni proprie, reagiscono autonomamente alle situazioni, lottano e sono pronte a morire. Sempre a questo periodo risalgono le due arabe che, in *Fedayn* (1972), raccontano le ‘loro’ storie di guerra e di assassinio; e le donne che, in *Fabulazioni della resistenza* (’70-’73), parlano delle loro speranze, lotte, della prigionia e della tortura subita. Ma la sensibilità della coppia si sta ormai spostando verso problematiche diverse dalla lotta di classe, e per certi aspetti più impellenti; ad esempio, Rosetta, madre di un tossicodipendente ne *La marijuana della mamma è la più bella* (1976), affronta e spinge il pubblico a confrontarsi con il problema della droga.

È in questi anni che la Rame, rivolta ormai la propria attenzione alla condizione della donna, entra in crisi:

Oltre a sapere di teatro, sapevo di amministrazione, sapevo di direzione, sapevo come fare a compilare un borderò, sapevo gestire una compagnia, e quindi il carico maggiore di lavoro era proprio sulle mie spalle. In più, in quegli anni, avevamo occupato anche la Palazzina Liberty. Il lavoro era tantissimo. Io vedevo crescere mio figlio a letto la sera: lo andavo a vedere che dormiva [...] Uscivo la mattina, rientravo a notte e il lavoro era proprio tanto: gestire due compagnie, tre compagnie, una compagnia, trovare le piazze, non fare errori [...] procurare le “piazze”, riuscire ad andare nei palazzetti dello sport, organizzare lo spettacolo, riempire i teatri oltre al lavoro nelle carceri...

[Rame 1999]

Insomma la fatica, la mancanza di soddisfazioni, il lavoro di attrice duro come un qualsiasi altro lavoro [cfr. Farrell 2001, pp. 203-205] portano la Rame, nel ’77, alla decisione di lasciare il teatro. Fo, colpito dalla scelta, in otto giorni scrive per la moglie una nuova ‘giullarata’ al femminile: *Tutta casa, letto e chiesa* (1977). Dei diversi monologhi che compongono lo spettacolo citiamo *Il risveglio*, dove la figura della madre proletaria assurge a prototipo universale, in una versione teatrale, aggiornata e femminile, di *Tempi moderni* di Chaplin; *Una donna sola*, in cui la protagonista trova la forza di reagire alla condizione servile cui è costretta in casa; *Medea*, dove l’eroina

eponima rifiuta di seguire le regole di una società creata da e per gli uomini, uccidendo i propri figli.

“L'autentica liberazione”, agli occhi di Franca, era da trovarsi all'interno delle esperienze delle donne rappresentate, non divulgata a suon di tromba in un discorso astratto sulla società patriarcale. Il suo teatro era un coro di voci che parlavano tutte della loro sofferenza ma che esprimevano, nonostante le loro stranezze, un coraggioso ottimismo nella possibilità di cambiamento della propria condizione. I suoi personaggi vivono vite aride emotivamente e spiritualmente che vengono rappresentate con toni di scherno e autoderisione. La comicità degli spettacoli non è un rifiuto delle loro misere esperienze ma un proclamare che la felicità è possibile, che le relazioni umane possono essere migliorate, che la vita per le donne, e per gli uomini, può essere più ricca.
[Farrell 2001, p. 203; traduzione mia]

In tutti i personaggi dello *show* troviamo rappresentata la condizione delle donne, che condividono la “rabbia verso l'impotenza femminile in un sistema di repressione a dominazione maschile” [Mitchell 1984, p. 83]. È la vera novità: c'è in questi personaggi un'universalità che non apparteneva ai precedenti né al messaggio che essi proponevano al pubblico. Ora sono le figure femminili ad avere bisogno della spalla; hanno perduto i tratti di burattini che servono a dare risalto ad una situazione scenica, è invece la situazione che accentua la loro importanza e le loro parole. Ancora più forti, indipendenti e piene di dignità, sono le protagoniste dei *Discorsi sul terrorismo e la repressione* ('75-'80), costituiti da tre monologhi distinti – *Una madre, Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* – in cui sono raffigurate tre donne che lottano contro la società e non depongono la speranza di cambiarla:

Pesante... come una montagna è la mia morte. Centomila e centomila e centomila braccia di donne la solleveranno questa immensa montagna e addosso ve la faranno franare, con una terribile risata!
[Fo 1989, p. 251]

Il teatro di Fo e della Rame nasce, come sempre, dall'esigenza di rispondere alle sollecitazioni esterne: le *pièces* ‘al femminile’ della seconda metà degli anni '70 danno supporto culturale alle battaglie politiche avanzate dal contemporaneo movimento di liberazione della donna, dal divorzio all'aborto. È femminista, Franca Rame?

Sì, se il femminismo ha un taglio politico, non quando è lotta sterile contro l'uomo. Sì, se è un cammino mano nella mano. Le donne vanno aiutate a liberarsi.
[Rame 1976]

Eppure rimane distante dalle iniziative culturali circoscritte alle sole donne, come invece propongono alcuni gruppi teatrali femministi fondati tra gli anni Settanta e gli Ottanta [cfr. O'Healy 2000, p. 259 e Wood 1995]: secondo il modello e l'insegnamento marxista, la Rame (e lo stesso Fo) credono infatti nell'uguaglianza tra i sessi.

Per qualche anno, mentre Franca porta in *tournee* i suoi spettacoli, Dario si dedica alla regia, scrive e interpreta altre giullarate, come *Storia della tigre e altre storie* (1978) e *Fabulazzo osceno* (1982). Continuano inoltre a realizzare insieme nuovi lavori, come *Clacson, trombette e pernacchi* (1981). Nel 1983, Fo ritorna alla farsa con *Coppia aperta, quasi spalancata*, una commedia autobiografica in cui la condizione della donna è di nuovo al centro dell'attenzione. Qui la protagonista riconquista la propria indipendenza, dopo essere stata lasciata dal marito, e non ne raccoglie gli ultimi ricatti quando è lei a trovarsi un amante giovane, bello, altolocato ed affascinante (“Il ruolo della donna nella famiglia – afferma Fo – è sempre di sottomissione, come il proletariato, mentre l'uomo gioca il ruolo della borghesia” [in Mitchell 1984, pp. 91-92]). In questo caso l'inversione dei ruoli produce risultati altamente comici. Il messaggio finale riafferma l'uguaglianza tra i sessi, e soprattutto la sessualità tradizionale, anche se più emancipata: una salda coppia eterosessuale, legata da amore e lealtà, è la migliore ipotesi per un rapporto tra uomo e donna. Si tratta di un'uguaglianza evidente anche al livello dei personaggi, ora co-protagonisti, e ribadita dai lavori successivi, ove non siano *one-man* o *one-woman show*. L'importanza e la parità dei ruoli femminili non sarà più messa in discussione e la coppia Fo-Rame continuerà a produrre un teatro che parla di e alle donne, ma in nessun modo esclusivamente ad esse, anche nel caso di lavori interpretati dalla sola Rame, come *Parliamo di donne 2* (1991; spettacolo composto dai due atti unici *L'Eroina* e *Grassa è bello!*) e *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994).

Per mezzo dei personaggi femminili plasmati con e per la Rame, Fo ha introdotto un cambiamento radicale nel teatro italiano. Nel 1977 affermava infatti:

La chiave di realizzazione ideologica del personaggio donna, femmina, nel teatro è tuttora la più convenzionale. Mentre è esistito un grosso conflitto, uno scontro dialettico, nella storia del teatro, per quanto riguarda la “parte” maschile, per quanto riguarda la “parte” femminile siamo ancora veramente a una chiave quasi razzistica.

[Fo 1977, p. 152]

E Franca Rame, parlando del ruolo della donna nel comico, ribadisce:

I primi esseri umani comici, all'origine della mitologia, furono le donne [...] lo spettacolo comico era un atto fondamentale in tutti i riti iniziatici: per rendere sacro il luogo della festa, il primo a entrare nello spazio del rito era il comico e ancora prima la femmina comica. Solo quando costoro riuscivano a far esplodere la risata nel pubblico il dio concedeva sacralità al luogo e alla festa.

[Rame, in Fo 1987, p. 306]

Ma questo ruolo fu progressivamente sottratto alle donne fino al punto che fu loro proibito di recitare, sebbene testimonianze di varie culture ed epoche diverse mostrino l'importanza del loro ruolo passato (anche per la nascita del teatro) [*ibid.*, pp. 299-323]. In Italia, l'opera di Fo e della Rame ha sfatato il mito della donna che può solo giocare sulla situazione comica: ha trasformato il personaggio femminile anche in *clown* (*La signora è da buttare*); ha deformato la fisicità della donna invecchiandola, imbruttendola, ingrassandola (ne *La signora è da buttare*, nel passo di Michele Lu Lanzone in *L'operaio conosce 300 parole... e Grassa è bello!*); ha cambiato il suo ruolo in scena fino a farle assumere la funzione di personaggio primario [cfr. d'Arcangeli 1999]. Ma ancora più rilevante è il lavoro svolto sul comico-osceno e sul grottesco femminile: l'attrice può mimare l'atto sessuale, parlare di sesso e sessualità maschile e femminile, pronunciare parole come "vagina, vulva e utero" davanti ad un pubblico misto e non solo maggiorenne. La comicità, in tutte le sue forme, non è più "disdicevole" [Allegrì, in Fo 1990, p. 154] per le donne: il ruolo comico è stato infine riconsegnato ai personaggi femminili.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Artese E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977.
- Cappa M.- Nepoti R., *Dario Fo*, Roma, Gremese Editore, 1997.
- d'Arcangeli L., *Franca Rame "Giullaressa"*, in *Franca Rame. A Woman on Stage*, a cura di W. Valeri, West Lafayette, Bordighera Press, 1999, pp. 157-174.
- d'Arcangeli L., *Madness in the Theatre of Dario Fo and Franca Rame*, in "Forum Italicum", 38, 2005, pp. 138-165.
- Farrell J., *Dario Fo & Franca Rame. Harlequins of the Revolution*, Londra, Methuen, 2001.
- Fo D., *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974.
- Fo D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- Fo D., *Io, Ulrike, grido...*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, Torino, Einaudi, 1989.
- Fo D., *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegrì, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Fo D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992.
- Fo D., *Un Nobel a funetti (13 tavole originali a colori)*, in "MicroMega", 1/98.
- Fo D., *Il vangelo e le donne*, in *Il Cacao della Domenica*, 14.11.2004 (prima parte) e 21.11.2004 (seconda parte), in http://www.alcatraz.it/redazione/news/show_news_p.php3?NewsID=2241 e http://www.alcatraz.it/redazione/news/show_news_p.php3?NewsID=2248.

- Fo Garambois B., *La ringhiera dei miei vent'anni*, Torino, Einaudi, 1981.
- Mitchell T., *Dario Fo People's Court Jester*, Londra, Methuen, 1984.
- O'Healy Á., *Theatre and cinema, 1945-2000*, in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di L. Panizza e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Rame F., *Due parole con Franca Rame (1976)*, in <http://www.archivio.francarama.it/archivioforame\CULT\1976\ARTG\015673\>.
- Rame F., Intervista a cura dell'autrice, 12/6/1999.
- Valentini C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Vegliani F., *Dario Fo, teatralmente compromesso*, in "Sipario", agosto-settembre 1964, p. 39.
- Wood S., *Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini*, in *Women in European Theatre*, a cura di E. Woodrugh, Oxford, Intellect Books, 1995, pp. 85-94.

Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame.

2 – A colloquio con Dario, il pittore e il regista

SILVIA VARALE

Dai quattordici anni fino ai ventiquattro ho studiato all'Accademia di Brera di Milano e al Politecnico, Architettura. L'abitudine al figurativo e al plastico forse è il più importante bagaglio che mi sono portato in teatro. Un bagaglio che mi spinse a svolgere un'azione visiva anziché letteraria, e a rappresentare più che a dire i fatti. Questo modo è diventato per me una necessità ancor prima che uno stile. Una necessità che mi fa certo essere il teatro, soprattutto spettacolo. La letteratura viene dopo.

[Fo 1998, p. 11]

Dario Fo è sicuramente un personaggio unico ed eccentrico all'interno del panorama culturale non solo italiano, ma internazionale. Un intellettuale completo, a tuttotondo: attore, regista ed autore di teatro, ma anche scenografo, costumista di tutte le sue opere. Ma prima di tutto Dario Fo è un grande pittore. Il suo lavoro nasce quasi sempre da un' 'idea pittorica', da un'immagine che si forma nella sua mente e che attraverso la mano prende poco a poco forma e concretezza. È con il disegno e lo schizzo che Dario Fo ha dato vita alle sue più importanti opere teatrali e alle sue più celebri regie. È per lui uno strumento istintivo e allo stesso tempo razionale.

Istintivo, perché è percezione della realtà – immediata, tangibile e concreta:

Quando scrivo una commedia o un testo in generale, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio dove si rappresenta, a dove si trovano gli attori e dove si trova il pubblico. Attraverso il disegno racconto spazi, andamenti, situazioni, luoghi, gesti. Li vedo, li immagino fisicamente. Immagino e disegno i miei personaggi che dicono le battute e agiscono sul palco.

Razionale, perché è attraverso le regole della matematica e della geometria, due discipline che ha studiato ed approfondito nel corso della sua formazione all'Accademia di Belle Arti e alla Facoltà di Architettura, che Dario Fo 'organizza' lo spazio, le figure dei suoi lavori, dando ordine e un assetto equilibrato al tutto:

Utilizzo questo metodo "scientifico" quando scrivo un pezzo teatrale... nella scrittura, ma prima ancora tendo a fare numerosi schizzi. Le prime produzioni sono un'accozzaglia di

figure fluttuanti nello spazio, prive di qualsiasi rapporto di proporzione, dove dominano i rapporti qualitativi e dove la cosa che conta di più è più grossa e quella che conta di meno è più piccola... dei veri e propri abbozzi... sono cioè nella primissima fase di progettazione. Non esistono sfondi e i piani sono assenti. Col tempo le figure vengono allineate su di un piano, acquistano bidimensionalità e gli spazi vengono riempiti. Procedendo nello stesso modo durante la fase di stesura del testo, riesco ad accorgermi che in questo ci sono delle costanti di ritmo e di situazione. È così che costruisco un andamento... è veramente una questione di progressioni matematiche.

La passione per la pittura si sviluppa in Fo fin da piccolissimo: una passione che si affianca ad una fervida fantasia maturata anche grazie ad un ambiente familiare e culturale estremamente frizzante e stimolante. È durante l'infanzia – come noto – che Dario conosce i ‘fabulatori’ del Lago Maggiore ed entra in contatto con una tradizione orale e popolare, fatta di racconti e favole paradossali e grottesche, da cui apprenderà l'arte dell'inventare e del narrare racconti fantastici. Ma è alle scuole medie che scoppia in Dario Fo la grande passione per il disegno, come ricorda sua sorella Bianca:

Aveva sempre la matita in mano e ogni pezzo di carta era suo. Disegnava dappertutto: sui muri, sulla scala, sulla tappezzeria della nostra camera. Con un chiodo appuntito incise persino la sponda del suo letto.

[Fo Garambois 1976, p. 11]

Alla fine delle scuole medie, Dario Fo si iscrive al Liceo Artistico e, subito dopo la guerra, alla Facoltà di Architettura del Politecnico e all'Accademia di Brera. È in questo periodo che Dario si avvicina anche al teatro: il debutto nel mondo dello spettacolo – è noto – data intorno al 1950, in seguito all'incontro con Franco Parenti. Nascono i monologhi del *Poer nano* e, di seguito, le riviste con lo stesso Parenti e Giustino Durano.

È soprattutto con le prime commedie, scritte e messe in scena verso la fine degli anni Cinquanta, che la formazione di artista figurativo di Fo si concretizza in un vero e proprio metodo di lavoro. La pittura diventa un prezioso strumento complementare e sussidiario all'opera teatrale: Dario se ne serve per la progettazione di scenografie, costumi, attrezzatura di scena, locandine e manifesti, ma anche canovacci e copioni veri e propri. La scenografia – che per Dario ha un ‘compito di sostegno’ rispetto al *logos* – nasce sempre e comunque contemporaneamente e parallelamente al testo teatrale: non c'è alcuna regola fissa nel suo lavoro, nessun metodo standardizzato. Moltissimo è lasciato all'ispirazione momentanea e alla libera immaginazione:

Io sono abituato, quando realizzo una messa in scena, sia essa una farsa, una commedia o un gioco satirico e tragico al tempo stesso, a disegnare immediatamente l'impianto... comincio proprio dalla pianta e dall'alzato e poi sviluppo gli spazi. Senza una scenografia, senza l'indicazione degli spazi è difficile per me scrivere un testo e dargli un andamento

coerente, capire come si effettuano i cambi di scena, dove si entra e dove si esce, se c'è una scala che significato ha, se ci sono più piani. Mi è capitato spesso, mentre scrivevo un lavoro di variare di volta in volta la scenografia, ma mi è anche successo di inventare un andamento scenico, una trovata, una soluzione e di cambiarla in conseguenza della scenografia che avevo ideato. La scenografia tende ad adattarsi al testo teatrale, ma può anche avere il “potere” di determinarne l'andamento. Non c'è una regola fissa... tutto dipende dal momento e dal tipo di lavoro che sto facendo.

Oltre che mezzo espressivo primario per la realizzazione delle sue opere, la pittura è anche un'importante fonte di ispirazione, un incredibile bagaglio iconografico a cui Dario Fo spesso ha attinto nel suo lavoro di teatrante. Si è ispirato a numerosi maestri, antichi e moderni: dai classici rinascimentali italiani (Leonardo o Piero della Francesca) fino ad arrivare a Ensor, Picasso, Leger e Mirò. In particolare molta importanza hanno per lui i pittori fiamminghi, primi fra tutti Bruegel e Bosh, del quale si definisce addirittura “un vero e proprio fanatico”. Lo apprezza in particolar modo per l'ironia con cui mette a nudo le leggende cristiane e pagane, le antiche tradizioni, le credenze popolari e le false superstizioni; così come ammira lo spagnolo Francisco Goya per l'intento ironico-canzonatorio che ha nei confronti della società del tempo. E sono proprio questi due artisti, Bosh e Goya appunto, che ritroviamo ‘citati’ in numerose *pièce* di Fo come, ad esempio, nel fondale della commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), in cui sono inserite svariate immagini che si riferiscono all'inferno dell'omonimo quadro di Bosh. Sul manifesto della commedia ci sono ulteriori importanti richiami all'opera del visionario pittore fiammingo, come la coppia di innamorati vicino alla nave di Cristoforo Colombo, chiaramente ripresa dal *Il giardino delle delizie* (Figg. 16-18). A Goya si ispirano invece numerosi dei disegni e dipinti realizzati da Fo per il *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*: un chiaro richiamo lo troviamo ad esempio nelle processioni del pittore spagnolo, primo tra tutti *Gli stregoni volanti* (cfr. Figg. 19, 20). Ancora a Goya, Fo si ispira per realizzare alcuni giochi di scena come nel caso de *Il barbiere di Siviglia* (1987) e del *Viaggio a Reims* (2003), per il cui allestimento Fo ha realizzato un lazzo ‘derivato’ dall'immagine de *La Marionetta* in cui Goya raffigura un gruppo di giovani fanciulle che lanciano per aria un pupazzo facendolo rimbalzare su un telo tirato (Figg. 21, 22).

Nel caso del *Viaggio a Reims*, l'opera si apre infatti con una scena in cui camerieri e inservienti si prendono gioco della padrona della locanda presso cui stanno per giungere tutti membri della comitiva che vuole assistere all'incoronazione di re Carlo a Reims. Maddalena si raccomanda con i servi affinché sia tutto in perfetto ordine e impartisce disposizioni quasi a raffica; questi allora cominciano a prendersi gioco di lei:

Vuol far sempre da padrona
E si fa poi corbellar
[*Il Viaggio a Reims*, atto I, scena I]

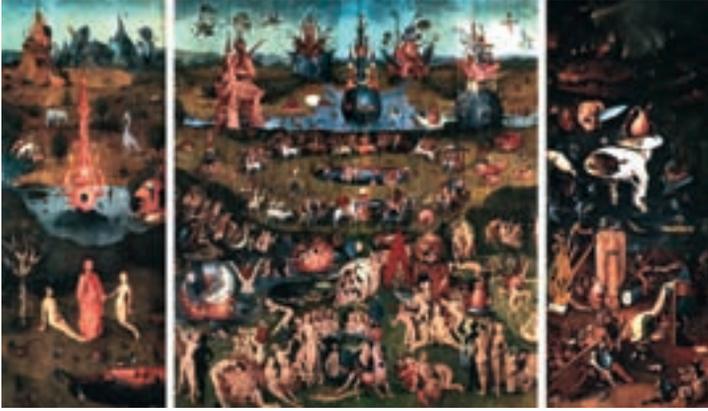


Fig. 16. H. Bosh, *Il Giardino delle delizie* (ca. 1470). © Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 17. H. Bosh, *Il Giardino delle delizie*, particolare. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

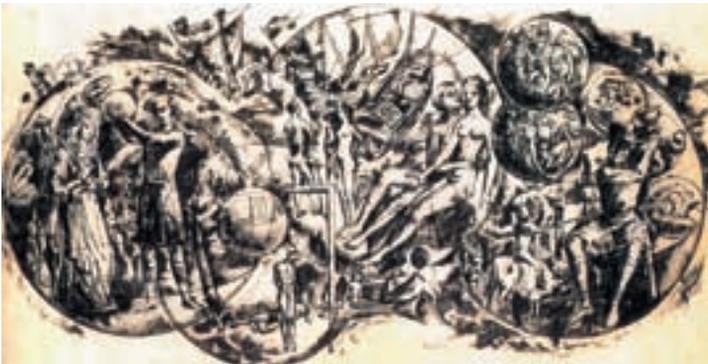


Fig. 18. D. Fo, bozzetto per il manifesto di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963).



Fig. 19. F. Goya, *Gli stregoni volanti* (1787).
© Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 20. D. Fo, tavola per il copione di scena del *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991).



Fig. 21. F. Goya, *La marionetta* (1777). © Museo Nacional del Prado, Madrid.

Su queste battute compare in scena un pupazzo che riproduce le esatte fattezze di Maddalena e che viene fatto rimbalzare su un lenzuolo teso dai mimi in un'atmosfera piena di ilarità.

Sempre in ambito registico, un altro pittore a cui Fo si ispira è Vittore Carpaccio. Ha detto Fo:

Ho conosciuto Vittore Carpaccio per la prima volta una ventina di anni fa quando, dovendo allestire "L'Italiana in Algeri" di Rossini per il festival operistico di Pesaro, come faccio da sempre, ho realizzato anche i costumi e la scenografia. A chi mi dovevo ispirare? Al pittore che con più fantasia e precisione aveva rappresentato l'Oriente musulmano, col raccontarci il ciclo di Santo Stefano.

[in "Corriere della Sera", 12 ottobre 2004]

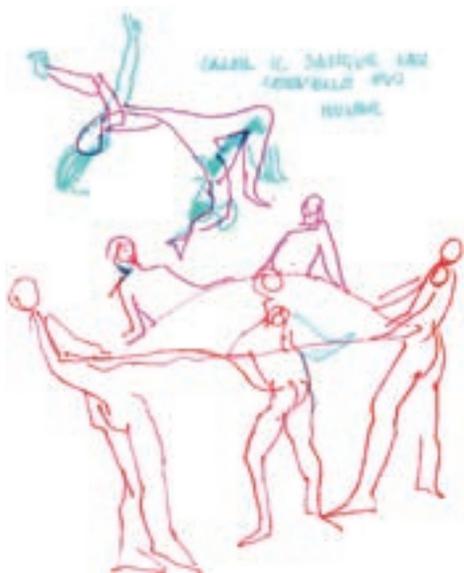


Fig. 22. D. Fo, tavole per la regia de *Il viaggio a Reims* (2003).

E così accade: costumi fantasiosissimi e studi per la scenografia piene di torri e palazzi; in qualche tavola addirittura compaiono fotocopie ridipinte. Ancora oggi Dario Fo usa moltissimo rielaborare fotocopie di disegni o immagini – tratte dai numerosi volumi e cataloghi d'arte della biblioteca di casa – che lui stesso ridipinge e che poi riproduce nuovamente; spesso prima di arrivare al 'prodotto finito' vengono effettuati tre, quattro passaggi. Con le possibilità che la moderna tecnologia gli offre, Fo alle volte si è letteralmente sbizzarrito creando effetti cromatici estremamente originali per ottenere infinite varianti: monocromie, colori al negativo, inversione di toni e così via.

In varie circostanze – dal *Johan Padan* alla *Bibbia dei Villani* (1996), sino alle recenti lezioni su Leonardo, Caravaggio e il Duomo di Modena ed alle più recenti opere teatrali, come *Il grande bugiardo* (2001) e *L'anomalo bicefalo* (2003) – Fo ha realizzato copioni di scena interamente dipinti che poi ha utilizzato sul palco (Figg. 23, 24). Dato lo spazio riservato all'improvvisazione, soprattutto durante i propri monologhi, la tavola illustrata aiuta Fo a seguire la progressione dei fatti, lasciandolo però completamente libero di esprimersi e recitare senza alcuno schema prefissato e standardizzato che, invece, tenderebbe ad imbrigliare la sua fantasia e la sua *verve* di grande mattatore del palcoscenico:

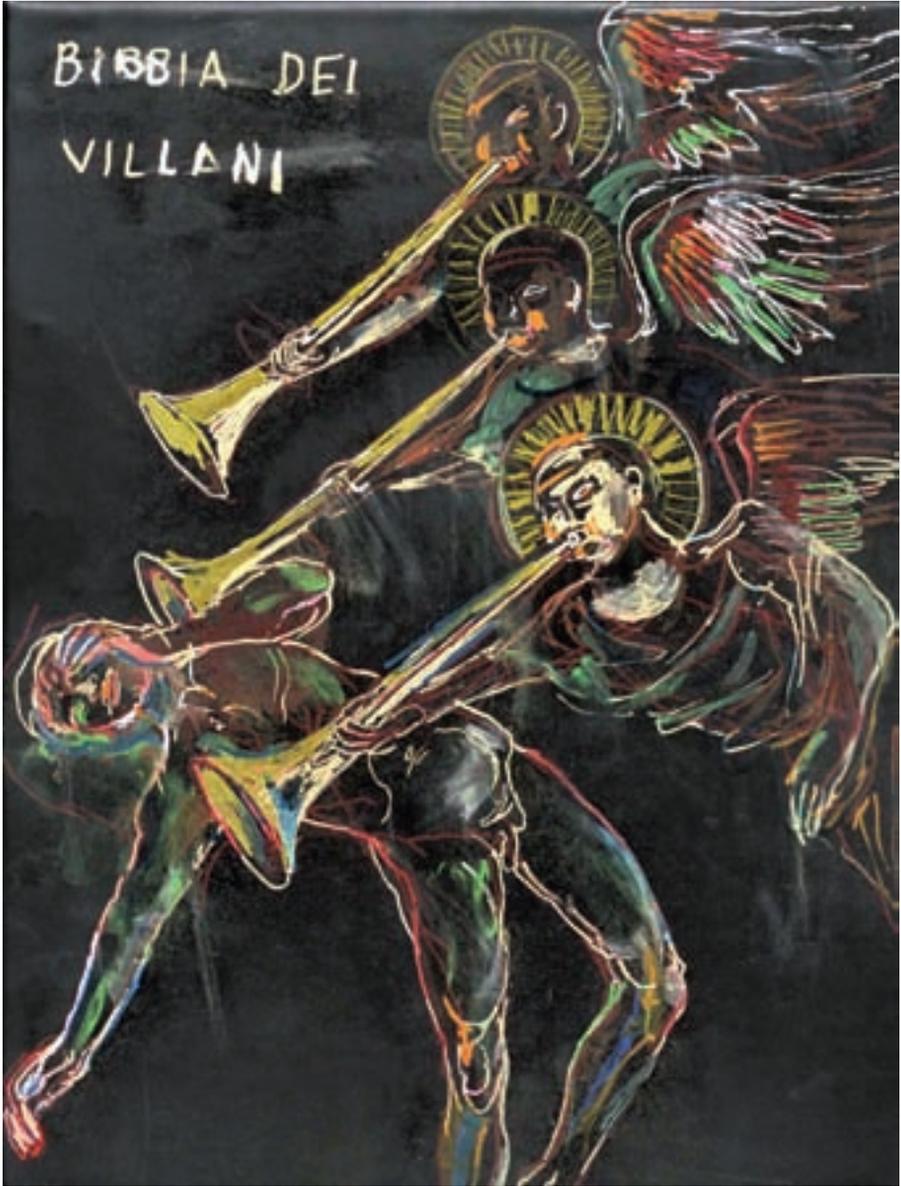


Fig. 23. D. Fo, tavola per il copione di scena de *La Bibbia dei villani* (1996).

Quando recito un pezzo, questi disegni mi sono di grande aiuto perché mi danno all'istante l'abbrivio, lo spunto. Mi basta dare un'occhiata rapida all'immagine e subito mi viene in mente cosa devo dire e la progressione dei fatti che devo esporre al pubblico. Ad un certo punto del mio lavoro, mi sono reso però conto che queste tavole illustrate potevano rivelarsi molto utili non solo per me, ma anche per il pubblico che stava assistendo ai miei pezzi o alle mie "lezioni-spettacolo". Questi disegni danno una "visione" di ciò che si sta ascoltando e aiutano la comprensione. Ho pensato quindi di far proiettare su grandi schermi, che di solito vengono approntati dietro le mie spalle, le tavole che realizzo. Sono state strutturate proprio in questo modo le numerose lezioni di Storia dell'Arte che ho tenuto, a partire da quella sul Cenacolo di Leonardo da Vinci nel cortile dell'Accademia di Brera, quella sui pittori ferraresi alla Pinacoteca di Bologna, di Caravaggio all'Auditorium di Roma e così via fino ad arrivare a quella sul Duomo di Modena della scorsa estate. (Cfr. Figg. 25, 26)

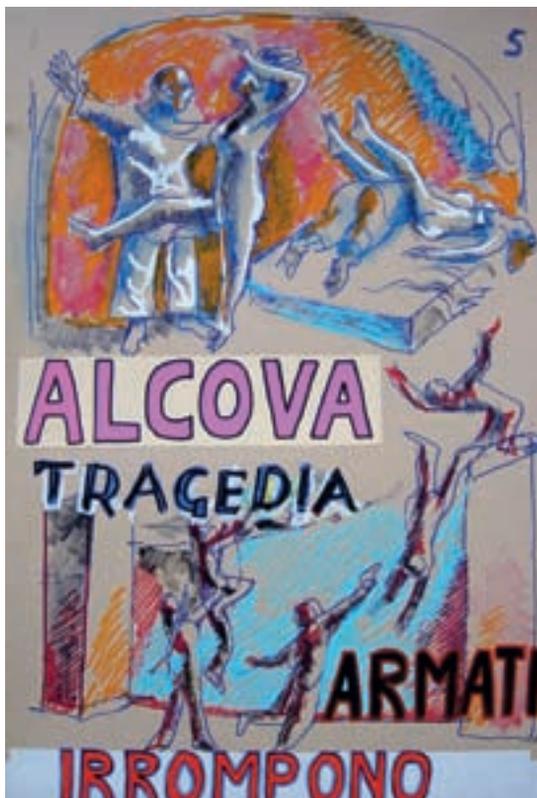


Fig. 24. D. Fo, tavola per il copione di scena de *L'anomalo bicefalo* (2003).

Ha detto ancora Fo:

Ricordo che una volta ho realizzato con un amico solo tavole pittoriche, senza aver preparato alcun testo scritto... sono andato letteralmente a braccio tutta la serata. Questo è accaduto qualche anno fa, più precisamente nel 2001, al Palalido di Milano quando organizzammo con Franca una serata a sostegno della lista civica "Miracolo a Milano" di cui Franca era appunto capolista. Quella sera decisi di raccontare al pubblico la storia del Cavaliere nazionale, dalle sue origini sino ai giorni nostri: le imprese, i beni, i dipendenti... era da tempo che studiavo e raccoglievo informazioni sul personaggio, ma non avevo anco-

ra scritto nulla. Con il mio amico nel giro di due giorni abbiamo disegnato una quarantina di tavole con tutto quello che mi serviva ricordare... ho fatto approntare un leggio sul palco e lì, seguendo il mio canovaccio, ho recitato quello che in seguito, con i dovuti tagli e aggiustamenti è diventato il monologo dal titolo *Il grande bugiardo*. (Cfr. Fig. 27)

Ma la pittura e la cultura figurativa di Fo lo hanno sostenuto anche in occasione delle numerose regie di opere teatrali di altri autori che Fo ha messo in scena a partire dall'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij (1978). Per l'allestimento dell'opera, Fo ha realizzato più di duecento tavole, alcune delle quali su *plexiglas* per avere la possibilità di giocare con un fondo trasparente e studiare composizioni mimiche e giochi coreografici. Così nella messinscena finale il movimento degli attanti e



Fig. 25. Prove aperte di *Il tempio degli uomini liberi*, Forlì, 6/7/2004 (foto Matteo de Martino).



Fig. 26. Prove di *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, Roma, 26/12/2003 (foto Matteo de Martino).



Fig. 27. D. Fo e M. De Martino, tavole per il copione di scena de *Il grande bugiardo*, Milano, 10/5/2001.

la scenografia si sono fusi in un *unicum* grazie all'azione degli attori che hanno creato sul palcoscenico vere e proprie 'scenografie viventi' (Fig. 28).

Negli anni seguenti Fo si cimererà con la regia di opere di Rossini e Molière: l'incontro con Rossini avviene – come anticipato – nel 1987 con la messinscena de *Il Barbiere di Siviglia* per il Teatro dell'Opera di Amsterdam (nel 1994 Fo mette in scena *L'Italiana in Algeri* per il Rossini Opera Festival di Pesaro); e l'incontro con Molière nel 1990 con l'allestimento per la Comédie Française di Parigi delle farse *Il medico per forza* e *Il medico volante*. Le due opere rossiniane vennero poi riprese a Parigi nel 1992, per un breve periodo a Bari, al Teatro Petruzzelli, ed ultimamente anche in Israele, Bulgaria e Germania, grazie ai fedeli riallestimenti di Arturo Corso, regista collaboratore di Dario Fo. Tutti questi lavori sono caratterizzati da uno studio approfondito delle origini dell'opera buffa e delle farse, per cui Fo ambisce a recuperare soprattutto gli allestimenti originali con i 'lazzi' ed i giochi teatrali derivati della Commedia dell'Arte: "La Commedia dell'Arte – ha detto l'autore-attore – ha origine e si sviluppa in Italia in epoca rinascimentale e prende il nome dalla condizione di chi la praticava: attori più o meno socialmente accettati, ma veri e propri professionisti. Veniva recitata sulla base di canovacci all'improvviso e quindi capitale era l'abilità degli interpreti che spesso avevano anche doti di musicanti, danzatori e acrobati".



Fig. 28. D. Fo, tavole per la regia e foto di scena de *L'Histoire du soldat* (1978).

Ecco perché nelle regie di Fo si ritrovano giocolieri, ballerini e funamboli che – in un ritmo serrato e frenetico – si susseguono sul palcoscenico accanto a cantanti e attori, in un continuo gioco di alternanza tra azioni recitative vere e proprie e puro movimento coreografico.

Per questi lavori Dario Fo realizza una nutrita serie di tavole pittoriche, estremamente curate e dettagliate, in cui studia e fissa ogni azione scenica di ciascun personaggio che si muoverà nell'opera, il rapporto tra il movimento e lo spazio, tra il gesto e il testo. La macchina teatrale prende lentamente vita attraverso coloratissime immagini e le opere si trasformano in vivacissimi 'quadri' (cfr. Figg. 29-31).



Fig. 29. D. Fo, tavola per la regia de *Il barbiere di Siviglia* (1994).

Sono invece del 2001 e del 2003 le due ultime regie rossiniani de *La Gazzetta* e del *Viaggio a Reims*. La prima debutta l'11 agosto 2001 all'Auditorium Pedrotti di Pesaro, per essere poi ripresa proprio quest'anno al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, e infine nuovamente al Teatro Pedrocchi di Pesaro. Si tratta di un'opera buffa rappresentata a Napoli in pochissime occasioni: debuttò il 21 settembre 1816 e in seguito venne ripresa solo altre due volte, nel 1822 e nel 1843. La critica non fu morbida nei confronti dell'opera: il "Giornale delle due Sicilie", ad esempio, attaccò il libretto affermando che "l'estrema frivolezza di que' guazzabugli poetici [...] non vale la pena di critica qualunque". Secondo Fo, è stato lo stesso Rossini, sconsigliato dall'insuccesso, a decidere di non rappresentarla più e a chiuderla in un cassetto smembrandone alcune parti, quelle cioè che riteneva migliori, per riutilizzarle in altre sue opere come la *Cenerentola* o il *Barbiere di Siviglia*. Ironia della sorte, saranno proprio alcuni di questi pezzi a diventare tra i più famosi e celebrati di Rossini (si ricordi ad esempio la notissima cavatina di "Figaro" del *Barbiere*). Nell'allestimento dell'opera rossiniana, dunque, Fo deve affrontare numerose incognite. Il libretto, ad esempio, presenta molti punti deboli e molti cali di tensione dovuti alla presenza di recitativi lunghi e noiosi:



Fig. 30. D. Fo, tavola per la regia de *L'Italiana in Algeri* (1994).

Per quanto ci riguarda, appena letto il testo del libretto ci siamo trovati a dir poco perplessi. Come ridar vigore ad una simile macchina scenica? Il motore, pardon, la musica era eccellente, ma lo châssis e la carrozzeria lasciavano molto a desiderare. Non parliamo poi delle sospensioni e delle ruote: rischiavamo di restare in strada nel bel mezzo della corsa. Così abbiamo deciso di realizzare una specie di controcanto alle situazioni-basi che spingesse e proiettasse la macchina in velocità degna di tanta musica.

[Fo 2001, p. 57]

Dopo numerosi studi e dopo essersi scrupolosamente consultato con il Maestro Philip Gosset, il maggior esperto e conoscitore di Rossini e consulente per il testo musicale de *La Gazzetta*, Fo decide addirittura di riscrivere due intere scene, la VII e la VIII del Primo Atto, rispettando a pieno lo stile e il gusto dell'opera, ma dandole un nuovo andamento, molto più ritmato e vivace. È la prima volta che il regista affronta una simile impresa: non solo riscrive il testo, ma riesce persino a convincere i rigidi 'filologi' dell'Opera Festival e della Fondazione Rossini a far recitare i nuovi dialoghi sul ritmo di una divertentissima tamurriata napoletana che il Maestro Collaboratore accenna con il fortepiano. Fo infine riesce ad arricchire l'opera con quegli elementi che sono ormai tipici del suo stile di regista



Fig. 31. D. Fo, tavole per la regia de *Il Medico per forza* ed *Il Medico volante* (1990).

lirico: lazzi, *gag*, colpi di scena e un variopinto *cast* di cantanti, mimi e ballerini-acrobati.

L'esperienza de *La Gazzetta* viene ulteriormente ampliata con l'ultima regia di Fo, *Il Viaggio a Reims*, che debutta il 18 gennaio 2003 al Teatro Nazionale dell'Opera di Helsinki per approdare poi in Italia, al Teatro Carlo Felice di Genova il 10 ottobre dello stesso anno. Sempre sotto la supervisione di Philip Gosset, Fo riscrive addirittura l'intero libretto che gli appare alquanto banale, con l'intento di offrire al pubblico il contesto storico delle vicende raccontate nell'opera, l'epoca di quel Carlo X di cui l'autore-attore ambisce a riaffermare la natura di "terribile monarca restauratore":

Conoscevo già il tema di quest'opera di Rossini, la penultima della sua straordinaria produzione; la musica mi è apparsa subito eccezionale, piena di invenzioni e giocondità. Mi sono immediatamente procurato il libretto e leggendolo sono rimasto a dir poco sconcertato, sia per la pochezza poetico-letteraria della scrittura, sia per l'evidente e smaccata intenzione adulatoria dell'autore del libretto, Luigi Balocchi, nei confronti di Carlo X, eletto in quei giorni re di Francia e protagonista di tutta l'opera anche se non presente fisicamente. [...] Raccogliendo la grande lezione di Meyerhold, Sartre, Brecht, senza dimenticare i Maestri della Commedia dell'Arte, ho imparato che la prima regola per un uomo di teatro che voglia rispettare il testo che va ad allestire è di conoscere e porre in evidenza il contesto storico in cui si svolge l'azione scenica.

[Fo 2003, p. 9]

Anche nel caso di queste due ultime regie, Fo si è servito della pittura:

Movimenti scenici, coreografie, trovate, lazzi, ritmi e andamenti... tutto è stato quasi sempre fissato prima in schizzi, disegni o veri e propri dipinti per meglio mettere a fuoco gli elementi chiave dell'opera. Una volta messi in evidenza i punti salienti della trama narrativa e i movimenti scenici dei personaggi, il passo seguente è davvero semplice: basta calarli in una dimensione che si modella sul ritmo delle loro azioni. Grazie a questo espediente lo spazio scenico, o meglio la scenografia che creo di conseguenza, nasce quasi da sola.

Nel caso de *La Gazzetta*, però, il lavoro di progettazione scenografica ha seguito un altro *iter*:

Quando realizzo una messa in scena, lo faccio soprattutto con il disegno. Non esiste però un momento preciso e preordinato in cui mi dedico prima alla scenografia e poi alle coreografie. I due momenti si fondono completamente. Io faccio dei disegni che si riferiscono a delle azioni, delle visioni di gruppi, di movimenti e poi adatto la scenografia che quasi nasce da sé. Come ho già detto, non c'è però una regola fissa. In alcuni casi, come ad esempio per le esperienze che ho avuto al Rossini Opera Festival, con *L'Italiana in Algeri* e *La Gazzetta* in cui ho avuto come collaboratore scenografo Francesco Calcagnini, ho eseguito il lavoro al contrario. Ricordo infatti che ancor prima di affrontare il mio consueto studio del testo, ho incontrato Francesco e con lui ho discusso e poi buttato giù qualche schizzo per abbozzare una prima idea di scenografia per *La Gazzetta*. Insieme abbiamo deciso di ambientarla in una Parigi di fine Ottocento... il testo invece era della prima metà del secolo... in un'atmosfera ricca di suggestioni "Art Nouveau". In questo caso quindi gli iniziali progetti della scenografia sono nati qualche mese prima delle tavole realizzate per i movimenti scenici... anche se devo ammettere che si è trattato solo di primissimi schizzi e niente più. Entrambi poi, Francesco ed io, abbiamo messo a punto la scena a seconda delle esigenze che, man mano che affrontavo lo studio per la regia, si facevano avanti.

(Figg. 32-34)

Per il *Viaggio a Reims*, invece, Fo ha progettato una scenografia molto complessa e imponente che poco ha a che fare con le scene sintetiche e allusive delle precedenti regie:

L'Histoire du soldat è una sorta di favola magica, dove c'è il diavolo, la principessa... i classici personaggi che ritrovi appunto nelle fiabe. In questo caso ho cercato di fare in modo che fossero gli stessi attori in scena a comporre e determinare ogni situazione scenica: la scenografia, i cambi di scena, gli andamenti. Per esempio c'è un personaggio che vola trasportato dalla magia del diavolo e sta su un praticabile e sotto ci sono gli attori, una decina, che sollevavano a braccio questo praticabile e correvano, si alzavano, si abbassavano... determinando così il volo dell'altro personaggio. Il tutto giocato seguendo il ritmo e l'andamento musicale, quasi fosse una danza... a vista. Nulla è stato nascosto agli spettatori. Ho deciso di fare un'operazione simile anche per la scenografia, con teli issati su stanghe



Fig. 32. D. Fo, tavola per la progettazione della scenografia de *La Gazzetta* (2001).



Fig. 33. D. Fo, tavola per la progettazione della scenografia de *La Gazzetta* (2001).



Fig. 34. D. Fo, tavola per la progettazione della scenografia de *La Gazzetta* (2001).

mosse dagli attori che alludevano a macchine per la tessitura, alla città e poi alla nave. Ogni situazione era quindi resa allusivamente attraverso il movimento degli attori... ho voluto creare un andamento mimico così importante e di rilievo per quest'opera che superava il valore scenografico stesso. Per il *Viaggio a Reims* la situazione è molto diversa: non abbiamo una favola, bensì una storia che tra l'altro si riferisce ad un fatto storico realmente accaduto, vale a dire l'incoronazione di Carlo X di Francia. La scena è ambientata in un albergo termale e le terme sono appunto il fulcro, il luogo principe dove si svolge la nostra storia. Queste terme, si dice proprio nel testo, erano "alla romana". Io allora ho cercato di fare due operazioni: da un lato ho cercato di "alludere all'acqua" utilizzando dei teli mossi dai mimi riprendendo proprio la tradizione della Commedia dell'Arte, ma poi ho deciso di inserire anche una scenografia vera e propria con un peso ed un volume molto determinato: colonne un po' ovunque e poi al centro una grossa struttura, una sorta di tempio calata su un imponente tamburo. Tutte queste strutture avevano la caratteristica di essere mobili, creando così particolare effetto e continui giochi di movimento. Il tempio, posto proprio al centro del palcoscenico, ha avuto in questo senso un ruolo fondamentale... all'inizio dell'opera non c'è, ma a metà del I atto cala in scena... poi all'improvviso viene risollevato verso l'alto portandosi via attori, cantori e mimi... una scena di grande impatto! Conta moltissimo anche lo spazio in cui si deve calare la scenografia. Per quest'opera ad Helsinki il palcoscenico era di dimensioni davvero sorprendenti, avevo quindi infinite possibilità e

soprattutto potevo giocare con grossi volumi e così mi sono sbizzarrito! *La Gazzetta* di contro è stata allestita in un piccolo teatro, l'Auditorium Pedrocchi, uno spazio pensato non per realizzare messe in scena complesse, con scenografie, fondali, quinte, ecc., ma per concerti. Un palco dalle dimensioni ridottissime, dove anche per ragioni di sicurezza, non si poteva portare in scena niente... ricordo che in alcuni casi ho dovuto pensare a soluzioni alternative perché le mie trovate sceniche non potevano oggettivamente prendere vita su quel palco, come nel caso del primo ingresso in scena di Don Pomponio. Avevo fatto realizzare da un laboratorio teatrale di Milano una divertentissima automobile su cui volevo che Pomponio entrasse. La mia idea era farlo arrivare sulla macchina portata a spalla da quattro lacché dal fondo della platea che poi avanzavano in mezzo al pubblico per creare un effetto di sorpresa e di stupore... ma non è stato possibile, come dicevo, a causa del poco spazio a disposizione. Così Don Pomponio è apparso al pubblico sì, sulla sua roboante vettura, ma più semplicemente da una quinta.
(Figg. 35-37)

Per *La Gazzetta* e il *Viaggio a Reims*, Fo ha seguito un comune metodo di lavoro: a Milano, molti mesi prima delle prove vere e proprie, ha realizzato un indescrivibile numero di tavole che mettono a fuoco e fissano, scena dopo scena, tutti i personaggi e le loro azioni. Ogni gesto è bloccato sulla carta ed è inserito in uno spazio scenico e in una sequenza

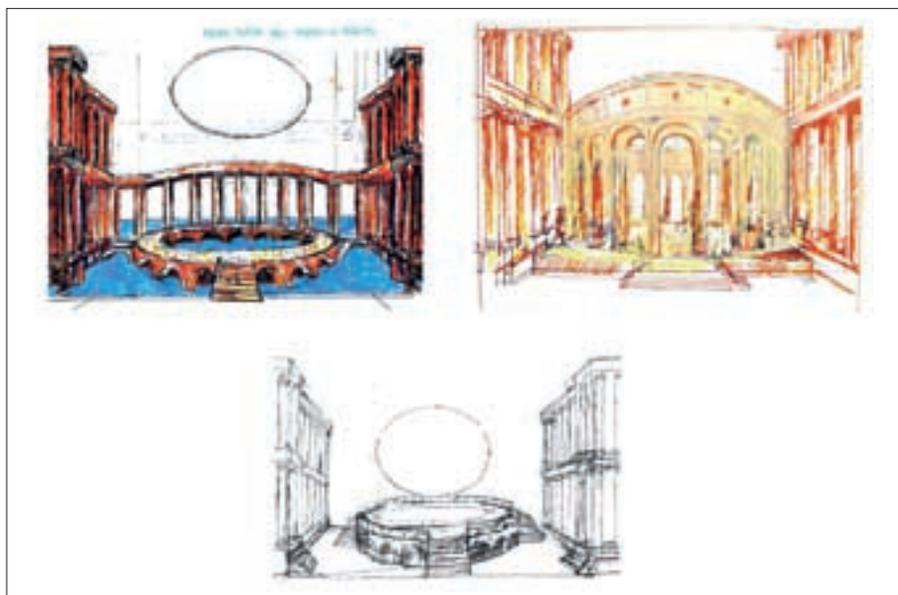


Fig. 35. D. Fo, studi per la scenografia de *Il viaggio a Reims* (2003).

temporale ben precisa, come in un *storyboard* di un fumetto. Non sono i dipinti coloratissimi e curati nei minimi particolari dell'*Italiana*, del *Barbiere* o del *Medico*, ma piuttosto schizzi veloci, spesso monocromatici, realizzati semplicemente a penna e poi leggermente colorati solo in un secondo momento. È una tecnica estremamente veloce in cui ciò che conta non è il dettaglio stilistico, ma fissare l'idea, la trovata, il lazzo o il gesto. Su alcune tavole compaiono addirittura le cosiddette 'nuvole' con parole chiave o l'intera battuta che il personaggio dovrà pronunciare in scena. Questo processo lavorativo dà modo a Fo di mettere a fuoco immediatamente, e con poche parole, l'intera situazione e soprattutto lo mantiene in diretto e costante contatto con il testo

del libretto, permettendogli di avere sempre sott'occhio la sequenza generale dell'opera intera (cfr. Fig. 38). Una volta conclusa la sequenza dei disegni, si può dire che Fo abbia terminato il lavoro più grosso di ideazione e progettazione. Si tratta quindi a questo punto di mettere in pratica, di montare il lavoro con i cantanti, i mimi e il coro.

Come sempre Fo, nel curare l'allestimento del *Viaggio*, si è ispirato ai lavori dei grandi Maestri del passato, tra cui ricordiamo – oltre il già citato Goya – *La nascita di Venere* di Botticelli:



Fig. 36. D. Fo, studi per l'ingresso in scena di Don Pomponio in *La Gazzetta* (2001).



Fig. 37. L'ingresso in scena di Don Pomponio in *La Gazzetta* (2001) (foto Matteo de Martino).



Fig. 38. D. Fo, storyboard per la regia de *La Gazzetta* (2001) e de *Il viaggio a Reims* (2003).

Ne il *Viaggio a Reims* c'è una scena particolarmente poetica e piena di suggestione che mi ha profondamente colpito. Si tratta del momento in cui la poetessa greca Corinna fa il suo primo ingresso in scena. Quando ho ascoltato per la prima volta il pezzo musicale ho pensato alla sua entrata in palcoscenico come ad una nascita e all'istante ho visualizzato il dipinto di Botticelli. Ho quindi disegnato la sequenza di Corinna che, proprio come Venere, nasce da una conchiglia: il tempietto posto al centro della scenografia si apre come la valva della conchiglia e dal centro spunta questa stupenda femmina che viene vestita con un candido pannello da alcune ancelle e poi lentamente, come in una danza sospesa in aria, sale fino in cielo.

(Figg. 39 e 40)

Come si è visto a proposito dei monologhi e delle lezioni-spettacolo, anche nel caso delle regie di Fo il disegno non è solo uno strumento di preparazione e di studio di un'opera, ma è un vero e proprio elemento scenico: tavole dipinte, arazzi, pannelli mossi da mimi e ballerini o addirittura proiezioni di dipinti dello stesso Fo vengono utilizzati per "aiutare il pubblico a comprendere meglio una determinata situazione, a coglierne particolari sfumature critiche o giochi satirici. È un modo divertente - dice l'autore-attore -, che non appesantisce la scena, perché guida gli spettatori fin dentro l'opera stessa". Così, ad esempio, nella scena settima del Secondo Atto de *La Gazzetta*, Filippo - l'innamorato di Lisetta malvisto dal padre Pomponio perché semplice locandiere - organizza una festa mascherata con la scusa dell'arrivo di alcuni orientali. Astutamente il giovane fa credere a don Pomponio che tra questi vi siano anche ricchi principi e, quindi, che ci sia la possibilità di un interessante incontro per la figlia. Il genitore è però spaventato all'idea di maritarla con un turco, ma Filippo gli fa intravedere la possibilità che, una volta maritata con uno di questi, il suo nome finisca accanto a quello dei potenti della terra:



Fig. 39. D. Fo, tavole per la regia de *Il Viaggio a Reims* (2003).

Tutto un tal cerimoniale
 Stamperassi nel giornale,
 E dal giù sino alle sfere
 Don Pomponio sbalzerà.
 [*La Gazzetta*, atto secondo, scena X;
 Aria di Filippo]

L'aria prosegue con un fantasioso e surreale elenco di personaggi provenienti dall'esotico Oriente che dovrebbero appunto corteggiare Lisetta e inchinarsi davanti al padre suo. Il pezzo di Filippo è molto allegro, ironico e di grande effetto, tuttavia soprattutto in questa parte, presenta un ritmo abbastanza serrato: le parole si susseguono molto velocemente e oltretutto, come dicevamo, sono in gran parte inventate e quindi di difficile comprensione per il pubblico. Dario Fo ha allora pensato di far apparire direttamente sul palco questi personaggi utilizzando un espediente ancora una volta pittorico: su pannelli mossi da mimi, a mo' di enormi girandole, fanno la loro comparsa numerose figure di potenti sovrani in eleganti abiti da cerimonia. Sul-



Fig. 40. Foto di scena de *Il Viaggio a Reims* (2003) (foto Matteo de Martino).

la base di alcuni schizzi dell'autore, sono stati realizzati i bozzetti definitivi per i grandi quadri colorati che hanno animato la scena sulle note dell'aria:

Dal Pekin l'Ohangtessè,
Dalla Persia il gran Sofì,
Dall'Egitto il Califè,
Il Mogollo dal Chili.
[*Ibid.*] (cfr. Figg. 41-43)

Ma la cultura figurativa per Fo non è solo funzionale alla sua attività di autore, attore e regista teatrale: la pittura è prima di tutto un piacere, una passione coltivata fin dall'infanzia e che lo ha accompagnato per tutta la vita. Sono davvero migliaia i disegni che ha fatto e che continua a fare: dai rapidi schizzi, appena abbozzati a penna, ai magnifici quadri realizzati con le tecniche pittoriche più varie e complesse. Forse è giunto il momento di studiare – oltretutto l'uomo di teatro – anche il Fo pittore.



Fig. 41. D. Fo, S. Varale, M. de Martino, tavola per *La Gazzetta* (2001).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Fo D., *Presentazione*, dattiloscritto, 20/7/1960, ora in D. Fo, *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.

Fo D., *Il teatro comico e la situazione*, in *La Gazzetta*, a cura del Rossini Opera Festival, Pesaro 2001.

Fo D., *Note di Regia*, in *Il Viaggio a Reims*, a cura del Teatro Carlo Felice di Genova, pubblicazione allegata al quotidiano "Il Secolo XIX", Genova 2003.

Fo D., *Intervista*, in "Corriere della Sera", 12/10/2004.

Fo Garambois B., *Io, da grande, sposo un partigiano*, Torino, Einaudi, 1976.



Fig. 42. Foto di scena de *La Gazzetta* (2001) (foto Matteo de Martino).



Fig. 43. *La Gazzetta* (prove), Barcellona, maggio-giugno 2005 (foto Matteo de Martino).

Dario Fo, l'attore plurale

ANNA BARSOTTI

Università di Pisa

La complessità attorica di Dario Fo andrebbe trattata sulla base di annotazioni critiche che ne valutino l'essenza di 'uomo totale di teatro': non soltanto "attautore", ma anche scenografo, costumista, artista della visione scenica. Si deve anzitutto sciogliere l'equivoco che ha creato, "col pretesto del carattere effimero degli spettacoli", l'idea dell'attore come "soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permane al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico"; contrastare "il dogma dell'attore-mediatore, riconsiderabile soltanto nell'ottica delle sue mediazioni" [Meldolesi 1989, p. 199].

Da un lato, bisogna ribadire come l'attorialità di Fo non possa prescindere da una forma di elaborazione drammaturgica, dall'altro, sottolineare che si tratta d'una drammaturgia d'attore-autore. Egli "ha imparato prima a raccontar storie e a recitare, e solo dopo a scriverle: la parola detta *prima* della parola *scritta*: questo è l'“imprinting” che lo rende (avverso e) diverso dalla maggior parte dei letterati" [Marotti 1997, p. 26], e che gli fa paradossalmente dire: "Il teatro non c'entra con la letteratura" [Fo 1987, p. 283]. Il senso di questa affermazione non è affatto in contrasto con la rivendicazione beffarda della propria 'attorialità', con l'ironico ammicco a quanti, con articoli, saggi, grossi volumi, hanno cercato di fargli capire che (riferisce) "io mi salvo e cado in piedi come teatrante, non grazie alle mie qualità di scrittore di testi teatrali, ma grazie alle mie straordinarie doti di attore... di istrione"; in conclusione: "Io scrivo che è uno schifo, ma poi so porgere la schifezza con tal istrionismo e talento, che la rovescio" [*ibid.*, p. 171]. La sua negazione del "teatro" come "letteratura recitata" si collega al senso che egli attribuisce alla 'scrittura scenica', allo scopo di risolvere il problema del rinnovamento del teatro: "Paradossalmente, e anche con un certo intento provocatorio, vado dicendo da anni che l'unica soluzione [...] sarebbe quella di costringere gli attori e le attrici a sciversi personalmente le proprie commedie... o tragedie, se preferiscono" [*ibid.*, p. 289]; in una battuta – per Fo – "Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro" [*ibid.*, p. 285].

L'attore Fo è quindi autore di "testi mobili", aperti a continue rielaborazioni e predisposti ad implicare spazi per l'improvvisazione; per indagare a fondo i meccanismi della sua drammaturgia, bisogna addentrarci nel labirinto delle sue pubblicazioni "tramite scena" e "tramite libro", dei copioni scritti e stampati dal C.T.F.R., dei suoi spettacoli

registrati in video [cfr. Barsotti 2001, pp. 83-120]. Perciò Taviani afferma che “i testi di Dario Fo sembrano negare la loro natura di ‘testi’, cioè di *tessiture* compatte. Benché siano scritti e pubblicati, appartengono alla cultura orale più che a quella scritta”. Ma ciò “non vuol dire che siano fatti solo per essere recitati. Vuol dire esattamente il contrario: che quando li si legge riescono in qualche modo a trasmettere il sapore dell’aleatorietà della recitazione. Il che è un *pregio letterario* enorme” [Taviani 1995, p. 151, corsivo mio]. Il fenomeno deriva, anche, dall’architettura della sua drammaturgia, i cui strumenti sono le “*situazioni* drammatiche e all’interno di esse le *chiavi*” ovvero le “singole trovate che fanno evolvere la situazione” [Marotti 1997, p. 26]. Una costruzione per moduli, che richiama le competenze di Fo nell’ambito delle arti visive; infatti, aggiunge Marotti, “così in teatro le situazioni sono i pilastri, i fondamenti su cui le chiavi agiscono come leve, determinando le arcate di ricordo” [*loc. cit.*]. D’altra parte, tutta la macchina drammaturgica è costruita sul principio del “ribaltone”: non solo, generalmente, la situazione di partenza si basa sul rovesciamento di un luogo comune, ma anche la ri-scrittura (a detta di Fo) procede “da destra a sinistra”, è una “scrittura a rovescio”, che definisce la “sintesi della sequenza narrativa”, in cui i “cuscini di passaggio” si riducono, via via, al minimo indispensabile, per realizzare una stretta interazione con le risposte del pubblico e la presenza scenica dell’attore. Un attore non-mediatore o passivo interprete, ma autore nel senso più ampio del proprio teatro; che si presta a diverse definizioni – dal “comico poeta” per Meldolesi all’“attore comico” per De Marinis – ma che intende reinventare, ad ogni modo, “un teatro in cui non c’è separazione netta fra scrittura, interpretazione scenica e regia” [Marotti 1997, p. 26].

In tale prospettiva bisogna rivalutare anche quei dati autobiografici che hanno nutrito la poetica teatrale di Fo, e che lo stesso Fo enfatizza allo scopo di crearsi una tradizione, o un’“autotradizione” [De Marinis 1988, p. 178]. Come afferma nei *Trucchi del mestiere*, il laboratorio tenuto al Teatro Argentina di Roma nel 1984 (e teletrasmesso nell’85), “per ritrovare le proprie radici culturali”, l’attore “deve tornare alle origini”, specialmente in un’epoca come la nostra dove l’“appiattimento generale” è determinato dai “mass-media” [Fo 1987, p. 154]. Il problema – aggiunge – “è la difficoltà di scoprire intorno a noi espressioni vive e gesti naturali tipici di uno stato primordiale da tempo sopraffatto da un sistema di vita fisso e stereotipato” [*ibid.*, p. 59]. A questo scopo rievoca l’antiprologo della sua esistenza di teatrante: dall’ascolto infantile dei “fabulatori” del Lago Maggiore, che gli hanno insegnato – sostiene – la “struttura” della lingua dialettale e del racconto “epico” [Fo 1990, p. 22], alla passione per i burattini, che da ragazzo costruisce materialmente per il “piacere di creare [...] oggetti dove la figura umana fosse trasposta” [Fo, in Valentini 1977, p. 21]. Segue l’approdo giovanile all’Accademia di Brera di Milano, in anni di contaminazioni culturali fra cinema, teatro, musica, ma in cui è soprattutto attratto verso “l’educazione artistica e l’architettura”. Anche quando si volge più decisamente alla scena, sarà portato a pensare un lavoro per “pianta” e “alzato”, a farsi guidare

dall'idea delle “sequenze delle posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori in movimento” [Fo 1984, p. 20]; al punto che “sempre più Fo pre-scrive testi e immagini, fino a portarsi in scena (o nell'aula di consegna del Nobel) la partitura dei disegni invece di quella delle parole” [Allegrì 2001, p. 84].

Non c'è traccia di veri e propri “fabulatori” nei documenti e nei testi di storiografia locale, né nella memoria antropologica di chi conosce la cultura dei paesi in cui Fo, con Fulvio e Bianca, trascorre l'infanzia al seguito dei trasferimenti che la direzione delle ferrovie impone al padre: Luino, Pino Tronzano, Portovaltravaglia. Il territorio era sì frequentato da ambulanti, ciarlatani, saltimbanchi che giravano le piazze e soprattutto i mercati, ma sono riscontrabili solo leggere somiglianze con l'immagine del fabulatore proposta dall'artista [cfr. Piazza 2002-2003]. Eppure emergono da quell'ambiente popolato di personaggi stravaganti e dalla sua stessa famiglia tratti di originalità riconoscibili nella formazione dell'attore-autore: la figura del nonno paterno che aveva sempre fatto il “muratore” e soprattutto quella del nonno materno (“Bristin” della Lomellina), coltivatore di verdure e venditore raccontatore “nelle fattorie e nei cascinali della zona” [Fo 2002, p. 47], secondo cugino di Ruggero Ruggeri che aveva, secondo lui, il difetto capitale di “dire a memoria le parole che gli ha scritto un altro!” [Rota Fo 1978, p. 80]; il padre Felice, serio capostazione ma attore dilettante, e l'adorata madre, Pina Rota, che un bel giorno, provvista soltanto della quinta elementare, si mette a scrivere e pubblica un libro, *Il paese delle rane*. L'autobiografia di Fo, quale appare attraverso interviste, il *Manuale minimo dell'attore*, ed infine *Il paese dei Mezaràt*, dev'essere affrontata, allo stesso modo dei “testi mobili” del teatro, come un *pastiche* in cui realtà, ricordo, deformazione che tende al fantastico si intrecciano in modo da riuscire impossibile separarli; ma bisogna anche farne convergere i dati con il complesso di esperienze attraversate, direttamente e indirettamente, negli anni Cinquanta (Brera, il Piccolo Teatro di Grassi e Strehler, Parigi e il Cabaret, le improvvisazioni del “teatro da strada”, il Varietà e la radio, il *Poer nano*). Da quel bagaglio di conoscenze l'attore-drammaturgo farà scaturire, e trascinerà nelle messe in scena del suo teatro, una concezione personale dei tempi e dei ritmi ed una figuratività plastica dove prevalgono la ‘sintesi’ del disegno e la ‘maschera’ di se stesso.

Un altro aspetto significativo dell'attore Fo è rappresentato dal fatto che dietro il “comico militante” c'è la necessità di “saper vivere non solo il mestiere, ma una idea di teatro” [Tessari 1987, p. 9]. I moduli comunicativi attraverso i quali dà forma alla sua concezione poetica del mondo - senza la quale non c'è attore o comico vero, ma, davvero, soltanto un “buffone” - hanno come asse portante l'urto polemico contro le idee di dominio in generale, trovando massima libertà d'espressione nella scelta comica “come rifiuto dell'assoluto [...], delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi”, “una sorta di gioco folle, che, però, ribadisce la superiorità della ragione” [Fo 1990, p. 114]. L'individuazione dei meccanismi, attoriali e drammaturgici insieme, può fare appello alle diverse teorie

interpretative del fenomeno comico, dal “meccanico nel vivente” di Bergson al “mondo alla rovescia” di Bachtin, ma bisogna considerare sempre quell’opera di sincretismo che denuncia un ribaltamento significativo: la risata di Fo non punisce tendenzialmente l’individuo trasgressore, bensì colpisce la società rigida e automatica.

In questa prospettiva procede la ricapitolazione dei modelli a cui il suo teatro fa riferimento, risalendo a certi stilemi del teatro greco arcaico, della fabulazione giullaresca, della Commedia dell’Arte, per ridiscendere dalla farsa al *vaudeville*, al teatro dell’Assurdo, all’epicità brechtiana, sempre attraverso il mito, coltivato da Fo, del “teatro popolare”. Ogni meccanismo comico reinventato (e mixato), nel corso della sua produzione artistica, è per lo più funzionale ad evidenziare una ‘devianza’ dal sistema sociale, oppure a svelare le prepotenze imposte dall’arroganza delle classi dominanti. Fo prevede una chiave di lettura satirica per evolvere dalla situazione tragica: come nell’esempio del “re con la corona in testa” che, appena concluso un discorso sull’onore, sulla patria, “inciampa nel mantello e ruzzola lungo una scalinata facendo volar via corona e scarpe, e si ritrova seduto col posteriore in terra” [Fo 1990, p. 120].

“Drammaticità comica” [*loc. cit.*], dunque, che fa capo ad una figura d’attore “culturalmente cosciente”, non “un manichino che può vestirsi di volta in volta di panni diversi”, ma un attore – anzi “l’attore” – che “deve avere la coerenza, e la coscienza, di mostrare una faccia e di non perderla” [intervista di R. Cirio, in Fo 1992, p. 124]. Ciò vale non solo sul piano etico, ma anche su quello tecnico: “non basta apprendere una tecnica ed applicarla in ogni situazione, perché anche il semplice gesto di cogliere un fiore non può prescindere dal contesto in cui si compie”. Là dove “il teatro è ancora fortemente rituale”, come in Giappone, esistono “cinque diverse discipline teatrali, canoniche, che corrispondono a cinque diverse religioni, a cinque diverse filosofie, a cinque diverse visioni della vita”, che determinano, quindi, altrettanti diversi “modi di raccogliere un fiore” [*loc. cit.*]. D’altra parte, fra i due modi di rapportarsi al personaggio – quello di “inserirsi [...] e diventare ‘ipocrita’ come dicevano i greci e i latini”, per cui “l’attore si identifica col personaggio e si veste con la sua pelle, creando quasi una forma di simbiosi”, e, invece, quello del “teatro epico, dove l’attore attraverso il personaggio racconta una storia, un fatto, una situazione” [intervista di V. Slepovj, in Fo 1992, p. 136] – Fo preferisce e assume il secondo; perché “Il teatro deve essere una reinvenzione in dimensione fantastica della realtà” [intervista di C. Valentini, in Fo 1992, p. 36].

Con questa definizione egli si avvicina, piuttosto che alla poetica brechtiana del teatro epico, alla prassi del teatro popolare, dove l’effetto dello spettacolo è giocato sulla dialettica denotazione-connotazione; il corpo dell’attore, i suoi movimenti, il suo modo di parlare, gli oggetti con cui si rapporta, oltre al significato primario, assumono significati altri, che si collegano ai valori morali, ideologici e sociali della comunità alla quale attore e spettatore appartengono. Già all’epoca delle farse e delle ‘commedie’, quand’egli interpreta il “giullare della borghesia”, una delle bare depositate nel magazzino cimiteriale di

Settimo: ruba un po' meno diventa abito, vasca da bagno e poi canoa, "con due ceri che fungono da remi" [Puppa 1978, p. 64]. Non è l'oggetto "bara" a trasformarsi, anche se concorre l'uso di carrelli mobili; è la gestualità di Fo—"feretrofobo" che opera tali metamorfosi, aprendosi all'immaginario di un pubblico da colpire con il rispecchiamento, apparentemente absurdista, d'una metropoli carnevalesca e funeraria. Ma soprattutto quando diventa (o intende diventare) il "giullare del popolo in mezzo al popolo", nelle affabulazioni sceniche a partire da *Mistero buffo*, il corpo dell'attore, solista, s'investe di tutte le componenti dello spettacolo. Non solo ai gesti 'pratici' dell'attore commediante subentrano assolutamente i gesti 'comunicativi', ma il mutamento delle forme dello spettacolo innova lo spazio scenico e viceversa.

Nella giullarata *La resurrezione di Lazzaro*, l'istriomania di Fo raggiunge il parossismo. Per evocare stavolta una moltitudine, entra in un personaggio e ne esce con uno sbilanciamento del corpo, con una minima torsione del busto, giocando su ritmi che gli consentano di superare i tempi morti del passaggio (da una connotazione fisica all'altra) così che i gesti di ogni personaggio evocato siano funzionali alla creazione del successivo. La partitura scenica è insieme gestuale, linguistica e paralinguistica, perché fa capo ad una fenomenologia complessiva del racconto. È un tratto comune a tutti i suoi spettacoli affabulatori, dalle molteplici versioni di *Mistero buffo* a *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, dove l'intera vicenda è raccontata attraverso un piccolo grande "eroe per caso" ignorato dalla Storia; sia in "soggettiva" sia in "oggettiva", vivendo con lui e guardandolo vivere in un mondo che comprende tempeste e guerre, terre, mari, animali, indigeni, attraverso un *mixage* calcolato di gesti iconografici e ideografici, cinetografici e, soprattutto, autosemantici.

È impresa non facile 'leggere l'attore', secondo questa prospettiva tecnica che implica, sempre, un contesto etico e definisce Fo come "comico-poeta" [cfr. Meldolesi 1978], il quale attraverso il suo mondo narrativo, il suo mestiere e la sua socialità determina una dimensione di teatro, di per sé, unica e organica. Nella recitazione dell'artista assumono rilievo: la mimica, che da 'mobile' si trasforma in 'discreta', culminando in quelle sue maschere speciali, aderenti al volto; la gestica, fondamentale per lui come espressione del produrre umano (lavorare e danzare, recitare e cantare), ma che rappresenta anche il momento preparatorio dell'attore, così da essere funzionale alla sua autonomia scenica e alla sua comunicazione con il pubblico; la lingua e la *phonè* che si contaminano, dai gerghi o dialetti delle commedie fino al miscuglio padano-veneto e al gioco affabulatorio del *grammelot*. Un gioco ambiguo fra non-senso e senso recondito della parola, intonazioni della voce (capace di travestirsi come molteplice personaggio) e linguaggio del corpo.

Gestualità e mimica, movimenti interni al corpo e movimenti del volto, costituiscono, senza alcun dubbio, il perno della recitazione scenica di Dario Fo, anche attraverso un rapporto reciprocamente contrastivo. L'attore 'parla molto' con la faccia, ma in modo

‘evidentemente’ antinaturalistico, dal momento che non intende informare sullo stato psicologico del soggetto, ma lanciare messaggi attraverso una mimica tendenzialmente discreta, che ricorre sovente ad un’esagerazione intensa dei tratti del volto. La prospettiva dell’attore nei confronti degli spettatori è insieme famigliare e teatrale; Fo considera il pubblico nella sua numerosa globalità (non gli piacciono “i pochi ma buoni”) e come moltiplicazione di individui. Ricerca dunque il “primo piano”, magari agganciando qualcuno con gli occhi e poi allargando lo sguardo all’intera platea. L’espressione mimica dev’essere colta e recepita anche a grandi distanze: da qui i momenti di fissazione della faccia, che sembra deformata anche perché si allunga la durata della posa, o la successione secca dei volti che ne esalta la visibilità, consentendo all’attautore di ‘parlare a molti’.

Il ‘viso mobile’ lo riserva alle parti colloquiali e propedeutiche del suo teatro, come gli antiprologhi e i prologhi inaugurati con *Mistero buffo*, o le allocuzioni che precedono la riproposta di una sua commedia (per la Tv e in teatro), e che servono ad instaurare con il pubblico un rapporto di ‘libera familiarizzazione fra gli uomini’ d’ascendenza carnevalesca. Penso, per esempio, al suo riadattamento televisivo della serie di spettacoli trasmessi nel 1977, dove il faccione di Dario Fo campeggia in primo piano, mentre epicamente racconta, sunteggiando e commentando, le commedie qua e là interrotte; ma anche alla conversazione preliminare con gli spettatori della riedizione di *Morte accidentale di un anarchico* al Teatro Cristallo di Milano, nel 1987. Qui Fo sfrutta, principalmente, gesti deitici in direzione del pubblico, oppure ideografici, che commentino ciò che racconta: tutto si basa sull’improvvisazione e sulla capacità d’interagire con spettatori sempre nuovi. In generale, l’attore assume un atteggiamento mimico e gestic ‘familiare’: la mano sinistra in tasca, mentre gesticola con quella destra. Non si sposta molto sul palco, ma si rivolge sempre alla platea, alla quale deve spiegare la situazione.

Eppure, anche in tali contesti, mentre ‘apparentemente’ fuori-scena s’occupa dei posti o dei ritardatari che non ne trovano, narra degli episodi di censura che l’hanno colpito, commenta l’espressione o la reazione di qualche spettatore particolare, non trascura, a momenti, di fissare la propria maschera facciale, esagerandola, specialmente negli ammiccamenti che collegano la storia passata o di ieri con quella di oggi. Anzi, sono proprio queste interruzioni del normale andamento mimico a far apprezzare l’effetto d’una maschera che per Fo è una specie di seconda pelle, se per Eduardo egli “è un Pulcinella che si è tolto la maschera” [De Filippo, in De Matteis 1990, p. 104]. L’esagerazione (più che la deformazione) conferisce alla mimica di Fo il tono del suo atteggiamento emotivo, ma gli consente anche di assumere la strategia dell’‘altro’ e la dimensione extraquotidiana del volto e dell’evento teatrale. La maschera-volto offre sia all’attore sia allo spettatore la possibilità di attuare un processo di distanziamento dalle situazioni rappresentate, assolvendo così alla funzione di *medium* nei confronti della mimesi scenica. Un doppio efficace, privo di ambiguità: un segno forte di identità/differenza a sottolineare la coscienza della finzione, elemento saliente dello spettacolo teatrale.

Il “primo piano” si realizza attraverso l’immobilizzazione improvvisa dei lineamenti del viso, rivolto verso l’alto in modo da porre in rilievo la curvatura della bocca, con gli angoli all’ingù per il tragico o il patetico parodizzato, e all’insù per l’effetto comico d’una risata contagiosa. Da quella curva vengono fuori i denti da cavallo (ma anche un po’ mordaci), sovrastati perpendicolarmente da un’altra curvatura importante, quella del naso, mentre gli occhi si strizzano in due brevi fessure oppure tondi e spalancati, quasi strabuzzanti, sprizzano scintille dal fondo di un’espressione infantile. Non si tratta d’una vera e propria deformazione, né d’una disarticolazione burattinesca – come invece avviene per la mascella di Totò –, ma d’una accentuazione di difetti fisiomimici valorizzata dalla fissità impreveduta, sorprendente, e dall’inclinazione della faccia.

Del resto, in generale, ai gesti mimici d’espressione pura Fo preferisce quelli referenziali: deittici, iconici ed anche simbolici. Indica spesso con gli occhi (usati come faretto o riflettori), richiama attraverso il proprio i volti dei personaggi dei quali sta parlando, sovrapponendo, si direbbe, lineamenti e atteggiamenti altrui ai suoi. È un gioco più sottile di quanto potrebbe sembrare a prima vista, perché Fo non vuole imitare ma alludere, ad ogni livello, della scenografia e dei costumi, della gestic: “La gestualità comunicativa non deve essere mai descrittiva ma allusiva” [Fo 1987, p. 204]. È il gioco già accennato nelle ‘commedie’, come in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, quando Colombo racconta delle belle fanciulle, poco vestite, che popolano le Indie, trasformandosi fuggevolmente in esse..., finché non raggiunge l’effetto di moltiplicazione dei personaggi interpretati, in *Mistero buffo* o in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*. In alcuni casi si realizza anche un effetto di mimica astratta, là dove di trasformazione in trasformazione scompare il senso del referente, e resta il puro gioco di linee e di volumi. Procedimento per lo più usato quando è l’uomo in veste di cosa a produrre la comicità.

Come s’è detto, sia nelle ‘commedie’ sia nei pezzi più propriamente recitativi del filone ‘affabulatorio’, Fo tende ad una mimica discreta, che s’accentua in certi passi ed appare meno marcata in altri. Pensiamo ancora al Colombo di *Isabella...* e al feretrofobo di *Settimo: ruba un po’ meno*. Il primo, rispetto al secondo, conserva maggiormente l’effigie del personaggio, e quindi presenta anche momenti di espressività sintomatica dello stato emotivo del soggetto: come quando corre in proscenio, quasi affannato, a raccontare e commentare la propria fine di “povero cristo”. C’è del *pathos* che trae connotazioni, in tal senso, anche dall’intonazione del discorso. Il commercialista di *Settimo...*, invece, mostra dall’inizio alla fine uno statuto tipologico, nelle varie parti in commedia che assume: dall’ingresso un po’ sostenuto, per cui è scambiato dalla becchina-balorda con un commissario di polizia (anche per il completo scuro che indossa), all’assunzione progressiva del ruolo di psicopatico affetto da feretrofobia, alla sua ricomparsa come fantasma, fino ai travestimenti da matto e da madre superiora nel convento-manicomio e alla faccia da robot, con calotta ed elica in testa, che ne irrigidisce i lineamenti al termine della *pièce*.

Dal punto di vista mimico, il tratto che più distingue il feretrofobo è la risata, quella risata sia muta sia sonora che diventerà un *leit-motiv* dell'attore: volto all'insù, allo scopo di evidenziare (con ridondanza) i denti in fuori, il becco del naso, il rotondo degli occhi. Qui essa trova anche una variante isterica nella specie di grido in cui il personaggio esplode bruciandosi il didietro mentre si sdraia nella bara-vasca affittatagli da Enea. Fo esegue il numero del 'riso muto' specialmente quando il feretrofobo tenta di pronunciare, nella scena successiva, il nome dell'amante che crede morta al posto della moglie. Per due o tre volte spalanca la bocca e gli occhi, senza emettere suono, separando la mimica dalla *phonè*, finché non esce il grido. Che strizzi o sfoderi gli occhi, la bocca spalancata anche senza voce, quel riso è uno stilema che lo stesso personaggio recupera nella scena in cui si finge fantasma (emissario dell'Aldilà con l'ufficio di punire il direttore tangenzioso del cimitero). Mentre si improvvisa fabulatore e racconta dell'ingresso del piccolo Indù nel Paradiso dei Cristiani, recita con la faccia in oggettiva e in soggettiva, alternando l'espressione spaesata e poi delusa, da cane bastonato, dell'intruso (che non trova lassù il suo paradiso) con la sghignazzata d'un 'altro' personaggio che appare, invece, l'autore d'una crudele beffa.

Si può procedere per esempi recitativi che attingono da tutto il repertorio di Fo, ma privilegiando la prospettiva dell'attore-fabulatore che si sviluppa attraverso le varie tappe e mutazioni del suo teatro. C'è anche una maschera di candore, nella galleria dei suoi personaggi, come quella di Apollo (in *Chi ruba un piede è fortunato in amore*) che, secondo i recensori dell'epoca, si colloca sul "confine tra la bonomia hulotiana e la malinconica ingenuità chapliniana" [Vice 1962]. Secondo alcuni, crea "una maschera sciocca e furba insieme, elettrica [...] ma candida e struggente in certi sentimenti elementari" [Guglielmino 1961]. D'altra parte, nelle 'commedie' egli esercita l'arte della coreografia, coinvolgendo 'anche' gli altri attori per ottenere effetti di compenetrazione e di simultaneità fra azioni apparentemente indipendenti. In *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, mentre la salace regina tenta di persuadere i dotti a finanziare l'impresa di Colombo, "la scena viene attraversata da soldati che duellano. Uno muore fra le braccia del secondo dotto. Insieme formano uno strano monumento" [Fo 1966, vol. II, did., p. 37]. L'"interferenza delle serie" (Bergson) non produce soltanto un'impressione di straniamento comico e fantastico, ma comunica seriamente al pubblico la progressiva perdita di senso delle guerre moltiplicate da Ferdinando (non a caso l'azione si ripete); al di là del gioco scenico si ricompone il nesso teatro-ideologia, che attribuisce un alto valore umano allo spettacolo.

Nel passaggio dalla forma drammaturgica del dialogo a quella del monologo, l'articolazione coreografica e scenografica è riassorbita interamente dal corpo dell'attore, grazie all'autonomia conquistata da un solista straordinario. La presenza nelle 'commedie' d'una struttura dialogica che "può essere un monologo mascherato, con una spalla che ti rimbalza la battuta, o un conflitto dialettico di due posizioni che si contrappongono"

[Fo 1990, p. 104], si tramuta attraverso l'invenzione d'un genere nuovo in fenomeno di condensazione di entrambe le forme. L'acume con cui il commediografo penetra nell'ambito delle tecniche comunicative del dialogo e del monologo, fino a realizzarne soluzioni intermedie, come appunto il 'monologo mascherato' ispirato al teatro di Varietà, consentirà quel lavoro di scavo personale per cui il monologo confluisce in uno pseudo-dialogo, sostenuto sempre dallo stesso 'raccontatore', secondo l'uso dei *fabliaux* o delle fabulazioni di genere religioso-grottesco. Ma quest'operazione è resa possibile anche e soprattutto dalla mimica e dalla gestica, dal fatto incontrovertibile che Fo parla con il corpo.

La *Fame dello zanni* è tra i brani più famosi di *Mistero buffo*, e non solo perché rappresenta uno dei suoi primi esperimenti di *grammelot*: "in effetti esso contiene, all'interno del magistrale sproloquio onomatopeico e interiettivo, alcune parole o espressioni riferibili ai dialetti padani propri dello zanni" [Trifone 2000, p. 147]. Nello spettacolo Dario Fo attraversa almeno tre stadi mimici diversi. La chiave è quella del titolo: uno zanni affamato, in preda ad una folle disperazione. S'immagina dapprima di mangiare se stesso, finché, non ancora sazio, gira lo sguardo tra il pubblico e l'alza perfino verso Dio. Sogna di prepararsi un pranzo ricchissimo, ma a base di polenta (è pur sempre una 'bocca da biada'), fino ad ingurgitare tutto, pentolone e bastone compresi. Al risveglio, impreca e piange per la delusione finché il suo pianto non si trasforma nel ronzio di una mosca; l'afferra e, colto da una nuova ispirazione, comincia a mangiarsela piano piano, un pezzettino alla volta.

Ciascuno stadio mimico corrisponde ad una situazione emotiva del personaggio – disperazione folle, esultanza frenetica, godimento infantile – che affiora soprattutto dalla recitazione a viso scoperto. Nei *Trucchi del mestiere*, infatti, l'attore si serve della *Fame dello zanni* per mostrare al pubblico la differenza fra la recitazione "con" e "senza" la maschera; senza quella non solo muta il rapporto fra gli arti e la faccia, ma la mimica assume una funzione comunicativa (che con la maschera naturalmente manca). E il fascino della giullarata consiste proprio nella comunicazione di emotività non convenzionali ma sintomatiche, che, al di là del riso, trascinano lo spettatore in un vortice di 'reazioni simpatetiche', non astratte (come nel caso della recitazione con la maschera) ma corporee. La disperazione dello zanni che provoca l'effetto di auto-antropofagia emerge non solo dalla gestualità tesa a ricostruire, toccandolo, il corpo del personaggio, nel momento in cui lo si smembra per divorarlo, ma dai movimenti e dall'espressione della faccia. Gli occhi spalancati denunciano e trasmettono l'exasperazione della fame, giocando anche sul registro dell'aggressività proprio quando in una pausa significativa (che è piuttosto un fermo-immagine) lo zanni si rivolge a Dio con il suo contorno di cherubini.

C'è del *pathos* in questa prima sequenza che scompare in quella successiva, dove dall'immaginazione nevrotica si passa al sogno vero e proprio. Nel contesto coreografico dell'allestimento d'un pranzo pantagruelico, in cui l'attore soltanto, spostandosi di poco dall'asse centrale simulato dal pentolone, desta nella fantasia del pubblico l'immagine

d'una intera cucina, la mimica tende al contrario a comunicare l'eccitazione di un rito gastronomico. Dove prima la fame autodistrugge, ora autoarricchisce enfaticamente: lo sguardo del soggetto s'esalta, provocando il riso anche quando (in un altro magistrale fermo-immagine) l'affamato gaudioso s'accontenta di ingoiare perfino l'ago che gli è servito a cucire la pancia strapiena d'una chimerica gallina.

Il passaggio allo stadio mimico e al conseguente stato emotivo del quadro successivo, il "lazzo della mosca", avviene senza soluzione di continuità. Dall'espressione delusa di chi si ridesta da un meraviglioso sogno d'abbondanza si trascorre – attraverso il sonoro d'un lamento infantile che si muta in ronzio – a quella d'una improvvisa e stupita attenzione per l'oggetto mobile che sembra emettere il rumore. L'oscillazione e la rotazione ripetute del capo e del viso indicano nell'aria il movimento della mosca, e qui, appunto, si definisce ancor meglio la differenza fra la recitazione con e senza la maschera. Laddove, nel lazzo in maschera, sono i gesti a determinare l'esistenza dell'insetto, qui è la mimica a produrre un effetto predominante in tal senso. Senza la maschera, Fo può fare in modo da restringere l'inquadratura mentale dello spettatore fino a limitarla al solo naso, storcendo e fissando gli occhi sulla mosca immaginaria che vi si è posata. L'espressione del viso, in questa scena, tende alla comunicazione d'un effetto di giocondità infantile (pienamente coerente con il precedente stadio d'infantile delusione), che fa sorridere ed anche ridere mentre con lo sguardo lo zanni accarezza e coccola l'oggetto delle sue brame, smembrandolo con la crudeltà inconsapevole del bambino.

La fame produce quindi, dalla disperazione iniziale alla soddisfazione entusiasta dell'ultima "magnata", una triplicazione della figura dello zanni attraverso stadi mimici diversi, che d'altra parte non possono considerarsi a sé stanti perché implicano, come sempre, la gestica e la prossemica dell'attore. L'esempio con maschera, anche in questa prospettiva, serve da cartina di tornasole, per la differenza che vi si manifesta – come già detto – nel rapporto fra gli arti e il volto; sebbene, per Lecoq, non "si può isolare la maschera da colui che l'indossa e dallo spazio che lo circonda" [Lecoq, in Sartori-Pizzi 1996, p. 53]. Mentre lo zanni immagina di autodivorarsi, l'attore con la maschera evita di sfiorarla, non solo per non profanarne la "sacralità" ma anche per non annullarne la funzione "comunicativa" [Fo 1987]: bisogna quindi incorniciare la maschera con l'intera persona per trasformarne la fissità – come Fo spiega nei *Trucchi del mestiere* –, bilanciando tutti i movimenti sul bacino e sulle braccia, sempre levate in alto, e ampliando i gesti per determinare il ritmo delle traslazioni del corpo. L'attore ricorda come le prime volte che recitava l'Arlecchino non si sentisse a suo agio con la maschera: "mi sentivo come capovolto" [Fo 1996, p. 8]; di fatto "quando l'attore indossa una maschera è come se facesse uso di un corpo decapitato" [Barba-Savarese 1998, p. 142]. Al contrario, senza la maschera, è il gioco di toccarsi, di ricostruirsi, di plasmare la propria faccia a diventare obbligatorio; e, mentre contrae il viso in una smorfia di dolore, nominando con voce roca le parti del suo corpo che vorrebbe mangiare, lo zanni di Fo

accompagna le parole con gesti deittici, così come quando giunge a indicare il pubblico e ad evocare Dio.

“Utilizzando gli elementi fondamentali dell’epica comica, Fo rivolge uno scenario grottesco in un tour de force comico”, scrive Jenkins; ma “il prologo stabilisce un intimo senso di empatia tra il pubblico e la vittima della carestia” [Jenkins, in Fo 1992, p. 379]. È il *pathos* della prima scena, condotta in un rapporto stretto fra mimica e gestica, di movimenti all’interno del corpo dell’attore. Il *tour de force* comico-grottesco riguarda piuttosto la scena onirica dell’abbuffata, dove i gesti cinematografici aiutano lo spettatore a immaginare lo spazio della cucina, la presenza dei fornelli e del fuoco per la cottura, mentre attraverso la ‘tecnica del contrappeso’ gli oggetti creati dall’attore paiono avere realmente un peso specifico. Qui i movimenti di traslazione del corpo di Fo sul palco, rapidi quanto brevi (relativamente allo spazio della rappresentazione) concorrono a quell’effetto coreografico ottenuto da un solo attore che nella *Resurrezione di Lazzaro*, dove i movimenti s’ampliano a tutta la scena, porta alla moltiplicazione dei personaggi. Nella *Fame dello zanni* si tratta piuttosto d’una moltiplicazione di oggetti evocati che, d’altra parte, si animano, perché il personaggio parla con loro familiarmente. Come con la mosca dell’epilogo, alla cui evocazione concorre – con la mimica – il gesto. Dopo essersi creato uno spazio attorno, per consentire una visione completa del proprio corpo, l’attore ad un certo punto ne irrigidisce la parte bassa “togliendone l’interesse”, ma continuando a plasmarsi spalle, braccia, mani... Quindi induce il pubblico “a usare il primo piano ravvicinato verso il volto” [Fo 1987, p. 64], fino a concentrarsi sulla microinquadratura del naso, e poi della “mosca sola” – tenuta delicatamente a distanza fra l’indice e il pollice – mentre le vengono strappate zampe ed ali (cfr. Fig. 44). L’estasi da buongustaio che assaggia il più prelibato dei piatti emana dalla faccia ridente dello zanni mentre pronuncia – dopo una pausa essenziale – l’ultima battuta: “Che magnata!”.

Come osserva ancora Jenkins, con questo brano “Fo ci offre il miracolo secolare di un uomo affamato che trova cibo [...], la magia teatrale del comico epico trasforma lo stento in banchetto” e l’attautore “rivela i collegamenti tra l’istinto comico e brama di sopravvivenza” [Jenkins, in Fo 1992, p. 380].

Per Fo la sintesi è fondamentale, nella comunicazione di un’immagine o di un’azione, perché rafforza il discorso anziché banalizzarlo: “La sintesi è l’invenzione che impone fantasia e intuito allo spettatore. Ed è il modo di concepire la rappresentazione della grande tradizione epica popolare: rastrellare tutto il superfluo, ogni stucchevole descrittività” [Fo 1987, p. 149]. Come nell’esempio, da lui ri-proposto, della *démarche* del felino in *Storia della tigre e altre storie*. Pur avendola appresa da Lecoq, all’epoca di *Il dito nell’occhio*, per la sua tigre inventa un’altra camminata, con lo scopo di “mettere a fuoco alcuni particolari e glissarne altri”: questo determina “un certo stile e un ritmo più incalzante nel racconto della storia” [*ibid.*, p. 204]. Ma fin dalla commedia *Settimo: ruba un po’ meno*



Fig. 44. Dario Fo nel 'lazzo della mosca' in *Fame dello zanni*.

crea una “camminata” che, sulla base di gesti e di movimenti simili, assume sensi diversi: quella del commercialista-feretrofobo. Fo esegue una specie d’esercizio di scioglimento degli arti (spalle, braccia, gambe e piedi soprattutto), che con la mutevolezza dei ritmi si trasforma in spettacolo dei vari atteggiamenti del personaggio. All’inizio, nel deposito bare, evidenzia i tic del ‘feretrofobo’, anche allungando il collo e rigirando il capo; moti prima accennati, poi sempre più marcati, collegati e veloci, fino a raggiungere il culmine parossistico. Ma quando Fo ricompare, al termine della telefonata medianica di Enea, gli stessi gesti compiuti al rallentatore e connotati da un andamento natatorio raffigurano l’incedere del ‘fantasma’. Nel convento-manicomio, alluderanno alla marcia del ‘pazzo finto’, ma si meccanizzano soltanto, ora acquistando velocità ora perdendola (come se al robot mancasse la carica), dopo la trapanazione del cranio, quando diventa ‘pazzo vero’; ossia l’“italiota”, che alla fine, in fila con gli altri come lui, canta il *song*-moralità, al ritmo, stavolta, d’una musichetta beffarda e provocatoria.

Del resto, nell’ambito trasformativo del “gestuare” entra ancora la consapevolezza dell’attore, il quale deve lavorare – secondo i dettami di Lecoq – sulla propria figura e sulle proprie posture abituali, non tanto per correggerle quanto per valorizzarne le potenzialità sceniche. Se la camminata di Fo è già abbastanza singolare, “mezza da cavallo, mezza da fenicottero” [Fo 1987, p. 49], la sua gestualità tipica non è marionettistica (alla Totò) ma quella specie, appunto, di disarticolazione morbidamente progressiva delle

gambe e delle braccia, che di tanto in tanto scatta in un grande zompo. Pensiamo alla parodia della catena di montaggio, introdotta nei *Trucchi del mestiere* a proposito del rapporto fra il ballo e tale forma di robotizzazione del gesto che, in sede di lavoro, si riduce a semplice meccanismo ripetitivo. Pur citando *Tempi moderni* di Chaplin, la parodia di Fo non ha niente di meccanico (a parte la ripetizione); all'inizio l'attore esegue lentamente i movimenti singoli, quindi accelera, premendo i tempi, in modo da trasformarli nella simulazione della danza. Dinoccola le gambe, gira rapido sul tronco, agita ad arco le braccia, scatta, contorcendosi come se ballasse il rock, senza imitarlo. Come quando – ancora nei *Trucchi del mestiere* – egli stabilisce nessi fra la gestualità dei popoli ed il lavoro per la loro sopravvivenza: la danza dei cordari Siracusani “non è altro che un gioco molto simile alla tarantella e a molte altre danze meridionali [...], legate a un gesto continuo di spostamento del bacino e di rovescio della gamba” [Fo 1987, p. 43]; ma anche il remare cantando degli abitanti della bassa laguna, dei dintorni di Venezia (*Canto de barca de' stciopo*), dimostra come dei gesti pratici possano trasformarsi in gesti comunicativi.

Il procedimento si radicalizza nel filone affabulatorio, quando al solista restano i gesti comunicativi, la mimica, la mobilità del corpo e, naturalmente, la parola:

Quello che mi interessa è, magari con il minimo mezzo, riuscire a proiettarti un'emozione più grande di quella di vedere cascare, crollare. Ecco perché amo il racconto... ad esempio, di una battaglia: sento che alla fine, con i suoni del *gramelot* i gesti, ti do delle immagini più grandi che se tu vedessi la battaglia vera. Perché ti impongo di muovere una parte del tuo cervello che spesso è sonnolenta, che tu non muovi: che è la proiezione delle immagini della fantasia, soprattutto in una società come questa che ti rimpinza di sensazioni meccaniche, di effetti speciali.

[Fo 1990, pp. 68-69]

Rivediamo la scena della tempesta in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, nella rappresentazione ripresa il 23 febbraio 1992 a Torino dalla Ambros Film per il C.T.F.R. Non appena Johan e la sua “stregola” approdano a S. Marco, si scatena il maremoto, e i due assistono, riparati, allo spettacolo di una nave travolta da quel “finimund d'acqua roversa”. La voce di Fo assume intensità crescente e intonazioni omologhe alle diverse fasi dell'azione; e quando la nave, che si evoca con gesto iconografico (mani congiunte e gomiti aperti), scaraventata dalle onde nel campo grande, entra nella chiesa dal portale (cenno di spalancamento), il racconto si chiude improvvisamente con un *calembour*: “una nave nella navata”. Ma poi l'attore continua, sulla risata del pubblico, per propinarli l'ultima sorpresa: “C'era il prevete sul transetto (facendo il segno della croce come contro un anatema): Ferma!”; il falsetto finale produce l'estensione esplosiva e fragorosa del riso. L'imprevisto arresto del gioco scenico che Fo realizza su di sé come statua, o fermo-immagine, scatta nel *clou* della narrazione, appunto per scatenare la risata, ma prevede anche la possibilità di una ripresa che porti all'estremo l'effetto complessivo dell'evento.

La posa artificiale che l'attore assume, in simili frangenti, sintetizza il movimento dell'azione precedente, finendo col rivelare la maschera solo intravista a tratti e a barlumi; ed il passaggio subitaneo di Fo dalla 'fluidità' del racconto alla 'fissità' dell'intonazione 'vocale', oltre che mimica, crea nello spettatore una *suspense* che culmina nella sorpresa d'uno scatto di intensità superiore all'attesa.

D'altra parte Fo possiede una gamma fonica di abnorme ampiezza, dalla voce chiocchia dell'indifeso, del succube, alla gutturalità bassa del prepotente, del despota. Alcuni dei suoi studiosi l'hanno accostato, anche sotto questo aspetto, ai giullari del Medioevo, che, come ha osservato Paul Zumthor, vantavano con orgoglio la *voix* quale vero pregio del loro professionismo scenico [cfr. Zumthor 1986]. Egli dunque è capace di regolare sapientemente il volume, e modulare con destrezza l'intonazione della voce; oltre a mostrare notevoli abilità canore nel sostenere le parti cantate, e soprattutto nel passare con rapidità di modulazione dal recitato al cantato e viceversa (per tutti, vedremo l'esempio di *Bonifacio VIII* in *Mistero buffo*). La *phonè* si distingue, anche, sulla base del ritmo e delle pause: l'attore può usare un registro medio-basso, ma prevede sempre delle punte di forzatura, che creano soste improvvise, come avviene nell'ambito della mimica e del gesto. Il ritmo è irregolare, lento o veloce anche a seconda della reazione del pubblico; Fo ottiene dei primi piani sonori, ricorrendo talvolta alla voce forte e acuta, ma spesso al falsetto, o addirittura strozzando il fiato. Anche sul piano della paralinguistica produce 'maschere di suono'. Svaria inoltre dall'emissione di suoni articolati in parole a quelli inarticolati, lungo una scala estesa dal puro rumore fonico al soffio, al gemito, al gorgoglio e al bisbiglio indistinti, all'urlo; tale attitudine, già presente nella recitazione delle farse e delle commedie, gli consente di realizzare il fenomeno del *grammelot*.

Si sono stabiliti due raccordi fondamentali nella recitazione di Dario Fo: fra la mimica, il gesto e la prossemica dell'attore (sempre assumendo come punto di riferimento il pubblico); fra l'esercizio preparatorio (ma pure dimostrativo) e il numero attoriale vero e proprio. È quanto emerge anche dalla storia di quel *grammelot*, che nel suo teatro coniuga linguistica e paralinguistica, assorbendo, a partire da alcuni brani di *Mistero buffo*, tutti gli altri codici dello spettacolo. L'evocazione di una lingua attraverso suoni che sembrano (e non sono) parole appartiene al repertorio di altri comici (l'"americano" di Sordi, la canzone di Chaplin in *Tempi moderni*). Ma è con Fo che questo lazzo si trasforma in autonoma invenzione teatrale: monologo con tutti i suoi snodi di buffo, grottesco, satirico, a volte drammatico, che è – insieme – variazione virtuosistica sui *cliché* paralinguistici. Un *pastiche* che ritorna anche nel nome con cui l'attore l'ha introdotto nella lingua italiana. Egli ha forse trasformato una parola rubata in Francia, dalla lingua di lavoro degli attori e dei mimi; *grommelots*, nella cerchia degli attori di Copeau, indicava esercizi fatti di borbottii (*grommeler*, "borbottare") che esprimevano il suono emotivo suscitato da

un'azione prima della sua resa verbale. La “cronaca” della “parola” e l'interpretazione del fenomeno derivano dall'intuizione fondamentale di Taviani [1988], che sviluppa un'annotazione di Cruciani appunto sui *copiaus* [1971, p. 236, nota 27]. La distinzione fra il *grammelot* ed il miscuglio di dialetti padano-veneti, che connota i primi spettacoli di *Mistero buffo*, è stata chiarita da Alessandra Pozzo [1998, pp. 69-98], ma sul circuito Copeau-Dasté-Lecoq-Fo è ritornata Eva Marinai [2003-04]. In conclusione Fo avrebbe tradotto l'esercizio fisico pre-verbale nella creazione artistica d'un nuovo genere monologico che riprende solo le sonorità, l'intonazione e le cadenze di una determinata lingua o varietà, per comporle in un organismo scenico dove la rapida sequenza di elementi fonici, per lo più non corrispondenti a parole reali, si mischia ad una mirata articolazione dei movimenti, dei gesti e delle posture.

L'autore accenna al *grammelot* a partire dalla prima giornata delle sue lezioni-spettacolo, proprio illustrando la recitazione con o senza la maschera, e lo definisce “un gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni” [Fo 1987, p. 67]. Vi sottolinea l'apporto fondamentale della gestualità e (nella recitazione senza maschera) della mimica; ogni tanto – avverte – è necessario inserire nello pseudo-discorso termini facilmente percepibili, col supporto dei gesti: il momento *clou* del farfugliare è il “raccordo” con la parola giusta. Ma, nel corso della seconda giornata, attribuisce alla nuova parola una tradizione: “termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano ‘gramlotto’” [*ibid.*, p. 81]. Collega così il termine alla diaspora dei comici italiani nel secolo della Controriforma, quando a causa della persecuzione ecclesiastica sarebbero stati costretti ad espatriare e ad esprimersi con “l'intelligenza del gesto e dell'agilità del corpo” [*ibid.*, p. 89]. Da queste scelte e dall'uso dello “sproloquio onomatopeico” si sarebbe determinata, per Fo, “la felice nascita di un genere e di uno stile irripetibile e ineguagliabile: la Commedia dell'Arte”. Grazie alla Controriforma, egli dice, si è sviluppato “un teatro completamente nuovo e rivoluzionario”! [*Loc. cit.*]

La tesi di Fo sulla nascita della Commedia dell'Arte e dello stesso *grammelot* è sicuramente inventata, ma – ed è questa un'altra delle sue lezioni – anche “talmente verosimile [...] che possiamo scoprirvi un nocciolo storicamente (e imprevedibilmente) vero” [Taviani 1988, p. 29]. Inoltre “con il *grammelot* si realizza l'aspirazione, che fu già dei comici dell'arte, alla lingua teatrale perfetta, universale, onnicomprensiva e iperespressiva, perché sottratta alle regole della grammatica e affidata interamente alla magia dell'istrionerie” [Trifone 2000, p. 148]. L'impegno globale di Fo, sul piano dello spettacolo e su quello dell'esistenza, è lo stesso che contraddistingue la professionalità dei nostri attori che fanno capo ad una tradizione scenica: dai comici dell'Arte... a Petrolini, Musco, Totò, Viviani, Eduardo. Ma Fo è un attautore che ricorda o reinventa per ricreare una tradizione di cui

nel presente sente la mancanza, perciò ricerca le proprie radici culturali in un passato che è talvolta un idioletto, con lo spasimo e l'accanimento di chi intende coniugare una propria diversità anche ideologica e politica con l'innata capacità istrionica e affabulatoria, e si costruisce una identità di attore polimorfo e comunicante con il pubblico riconoscendosi nel giullare di piazza e poi, daccapo, nel comico dell'Arte.

Quindi la Commedia dell'Arte, come stagione della fantasia dell'attore e come condizione che contrasta le forme e i ruoli codificati del teatro borghese, rappresenta per Fo una fonte di ispirazione. Ma una fonte soggettiva, cui attingere con l'arbitrio del comico che rielabora materiali e figure della tradizione nel loro valore d'uso, e con l'impertinenza del "comico in rivolta" che specchia la propria situazione presente in quella delle "voci eretiche" del passato, e le fa essere ancora corrosive attraverso nuove incarnazioni [cfr. Meldolesi 1979, p. 73]. La tendenziosità di certe inesattezze storiche e la suggestione ideale di tante autoimmagini (il fabulatore, il giullare, l'Arlecchino...) non mancano di aprire prospettive utili quando rivelano un livello più profondo di coerenza: nel caso di un attore come Fo capace per quelle vie di ricomprendersi nella dialettica fra passato e presente della condizione attorica, fra la vicenda collettiva del popolo degli attori e la singolarità della propria esperienza individuale.

Bisogna quindi inquadrare le sue lezioni-spettacolo (*I trucchi del mestiere*) e persino il libro che ne è derivato (*Manuale minimo dell'attore*) in quel "processo di estensione orale" che ha trasformato *Mistero buffo* negli anni Settanta in uno "spettacolo aperto commentato" [Meldolesi 1979, p. 74; Meldolesi 1978, p. 99]. I testi medioevali che Fo interpretava presero a interagire con il commento dell'attore sviluppatosi come momento comunicativo-orale e gestuale-complesso. L'arte di Fo 'fabulatore' – attore che sintetizza nel gioco scenico la complessità dello spettacolo popolare e moltiplica i personaggi sulla scena – reagisce con la persona di Fo 'commentatore' – uomo che ricorda e interpreta le vicende attuali e quelle della storia –, costruendo attraverso la dialettica tra fantasia e realtà l'antistoria propria e di quanti hanno coltivato "un'altra visione del mondo" [Fo 1973, p. VII].

Quanto al *grammelot* che nello spettacolo di *Mistero buffo* esplose e si estende dall'originaria base dialettale padano-veneta (*La fame dello zanni*) alle sue varianti straniere (il *grammelot* dell'avvocato inglese, quello del tecnocrate americano, quello francese di Scapino), se ne comprende tutta la natura inventiva attraverso il rapporto fra codici verbale-acustico e mimico-gestuale: in un contesto intrecciato di mitologia e di verosimiglianza, dove la dichiarata predilezione per forme di teatro alternative al dramma o alla stessa commedia "si accorda agli orientamenti antinaturalistici e plurilinguistici delle avanguardie novecentesche, e mira a contestare con le armi dello sberleffo e del travestimento caricaturale il sistema di norme e di convenzioni della cultura dominante" [Trifone 2000, p. 103].

Il riso di (su) Bonifacio

Può stupire che dopo quanto detto dedichi l'ultima analisi ad un pezzo di *Mistero buffo* non in *grammelot*, ma appunto in quella *koinè* della piana del Po che costituisce la prima invenzione linguistica e paralinguistica dello spettacolo, e che Fo attribuisce agli attori girovaghi dei secoli XIII-XV: "Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti", sia per facilitare la comprensione degli spettatori, nel passaggio di paese in paese, sia per "raddoppiare", attraverso le iterazioni variate, "il momento poetico e, soprattutto, nel ritmo, ingigantire la drammaticità" [Fo 1977, p. 29]. Nella più recente edizione dell'opera, egli taglia la seconda osservazione, ma aggiunge che questa "lingua *passee-partout*" è composta "da espressioni mutate da vari dialetti e anche da diversi idiomi: provenzale, catalano e perfino latino" [Fo 2003, p. 34]. La mia scelta di *Bonifacio VIII* dipende dall'esemplarità della *pièce*, che riassume molti dei fenomeni recitativi fin qui rilevati e che accomunano le opere del filone affabulatorio di Fo indipendentemente dal fatto che l'attatore usi il miscuglio di dialetti padani o il *grammelot*. Del resto in entrambi i casi il versante paralinguistico è fondamentale, al punto da necessitare nelle stampe della traduzione a fianco del testo, come avviene già in edizioni tramite libro di *Mistero buffo* prive dei *grammelot* e poi in quella autonoma del 2003 (a cura di Franca Rame) che finalmente li include.

La giullarata si suddivide in tre parti: lunga e sincopata vestizione del Papa, persecutore di frati insubordinati, con il vezzo di farli appendere per la lingua; processione ed incrocio con un'altra guidata da Cristo, che si dirige "in montagna"; incontro-scontro che culmina nel violento calcio sull'"osso sacro" di Bonifax allungato da Jesus e nella conseguente, isterica, maledizione lanciata dal Pontefice. Nella prima sequenza della vestizione, è la voce di Fo-Bonifacio a costituire il filo rosso della scena, attraverso un canto "in lingua catalana del XII secolo", continuamente interrotto (interferenza carnevalesca di sacro-profano) dalle richieste e dalle osservazioni, altere o inalberate, dello stesso Papa che dirige la cerimonia. L'alternanza di due o più registri diversi, che s'intersecano, è una delle cifre stilistiche dell'attore; come già detto, Fo è dotato non solo di grande abilità a sostenere le parti cantate, ma anche di un'eccezionale rapidità di modulazione nel passaggio dal recitato al cantato e viceversa. Inoltre la voce canora muta d'intonazione e di ritmo anche per le interferenze del gesto compiuto in parallelo; diventa acuta o grave, lenta o veloce, a seconda che l'oggetto atteso (cappello, guanti, anello o pastorale) gli sia porto a tempo oppure in ritardo, scatenando in quest'ultimo caso fastidio o indignazione. Si verifica anche il fenomeno osmotico tra personaggio protagonista (il Papa) e comprimari o comparse (chierici cantori), che si è notato sul piano della mimica e della gestica, e che qui si realizza su quello vocale, concentrato sulle peculiarità acustiche del linguaggio. Durante la lezione di canto impartita da Bonifacio ai chierici, quando dal coro emerge il personaggio (sonoro) dello stonato, la voce di Fo ne incorpora le stecche in un'alternanza fra l'"attacco" del Papa

e la ‘coda’ del corista refrattario che produce – nello spettacolo del ’77 – una successione di maschere foniche diverse. Senza ricorrere all’imitazione, l’attore solista trascorre velocemente da una modulazione all’altra, per poi arrestarsi sulla maschera vocale prescelta.

L’effetto comico è quello bergsonianiano del “diavolo a molla”; ma il procedimento d’alternanza fra continuità e sosta si riscontra anche nella gestica e nella coreografia della scena successiva. Quando, finalmente addobbato per la processione, Bonifacio incomincia a muoversi trascinando il mantello come un “carretto”, Fo ne esprime lo sforzo impugnando le falde del pesante indumento ed inclinando il corpo faticosamente in avanti... finché non si blocca (sempre) a causa del chierico stonato, che gli pesta lo strascico. Di qui il tormentone minaccioso – “Aténto a ti!” – che si ripeterà ancora, progressivamente sintetizzato; così com’è sottoposto a successive sintesi il gesto autosemantico d’inchiudere ed appendere per la lingua il chierico ‘diverso’ al portone della chiesa, mentre la mimica dell’attore crea la maschera d’un cinico avvertimento.

Differente l’atteggiamento del Papa nei confronti di Gesù, avvistato mentre si reca sul Calvario. Dapprima Fo-Bonifacio esprime meraviglia nel vederlo ridotto davvero a “povero cristo”, e ne commenta la condizione miserevole con un accenno d’immedesimazione; poi, quando si accosta all’altro per guadagnare il favore dei fedeli, gli si rivolge come ad un bambino un po’ ritardato, o a un “inciuchì” che non lo riconosce come Papa né riconosce la figura del Papa (sillabando: “Pàpie! Pà-pi-e!”), quindi esplose (recita la didascalia) “in una risata fragorosa” [Fo 2003, p. 279]. Ma nello spettacolo teleregistrato alla Palazzina Liberty nel 1977, come al solito liberamente eseguito, si assiste ad un ‘riso muto’, prolungato, ‘che deride’ (la chiostra dei denti bene in vista, la bocca spalancata quasi a divorare gli spettatori); accompagnato da gesti beffardi (sventolio delle mani, agitazione ammiccante delle braccia) che creano attorno al corpo dell’attore altre presenze (prima una, poi molte) alle quali comunicare la superiorità e la strafottenza di quel riso rivolto contro l’ingenuità del Cristo.

Un Cristo un po’ bambino un po’ matto, cui bisogna nascondere gli orpelli del potere materiale, vanitoso e vizioso, della Chiesa. Di qui, subito dopo, nello spettacolo i tentativi, da parte di Fo-Bonifacio, di occultare quei segni al “mato” fanatico, nascondendo le mani dietro la schiena (stavolta, lui stesso, con un gesto infantile) per sfilarsi gli anelli di cui all’inizio si era ornato, alitando sopra le pietre preziose per aumentarne il luccicare. Si continua così ad alternare, contaminando, il discorso rivolto al Cristo (che lo identifica come interlocutore principale) e quello, in sordina, indirizzato a qualche chierico, che deve aiutare nella svestizione sottobanco Bonifacio-Fo. Inginocchiatosi il Papa finge umiltà e devozione, con mimica espressiva che inganna, ma, interrotto dall’accusa d’aver ammazzato dei frati, l’attore rispolvera la maschera iracunda di Bonifacio che si rialza di colpo e mima “il gesto di afferrare lo spione, di torcergli il collo e quindi di trapanargli il capo con le dita” [Fo 2003, did., p. 279]: labbra semiaperte ed incurvate verso il basso, come per i cattivi dei fumetti o dei *cartoons*, l’indice infilato nella mano destra, poi (per “rimediare

al gesto di violenza ritappando il foro nel cranio della sua vittima”) con giocosa oscillazione dello stesso dito a denegare il segno. Quando Bonifacio si rassegna a rispondere alle accuse, torna all'attore il viso mobile dell'afflizione, cui segue il tentativo di 'redimersi' aiutando Cristo a portare la croce. Qui, simbolicamente, il gesto di sottoporsi al peso del supplizio (scansando con violenza il Cireneo) è paragonato non solo nelle parole ma nell'incurvatura del corpo, a quello di trasportare il mantellone: “A son forte mi... a porto certi mantelòni” [Fo 2003, p. 281]; ma culmina, con una trasformazione secca dettata dall'agilità del mimo, nel moto di ricevere la “terribile pedata nel sedere”, dal Cristo, che lo fa, letteralmente, volare “dall'altro capo della scena” [*loc. cit.*].

D'altra parte emerge dall'interazione fra il Prologo e l'esecuzione della giullarata il punto di vista dell'attautore solista sull'intera *pièce*. Nel prologo Fo amplia il discorso sul “Papa del tempo di Dante” alle figure contrapposte, anomale o sovversive del Medioevo (Iacopone da Todi, Gioacchino da Fiore, Segalello da Parma, fra' Dolcino...), e attraverso la ripresa e la rimodulazione di una posa o di un insieme di gesti varia l'impressione che vuole produrre sul pubblico. Il rapporto di simpatia o antipatia per i personaggi che, a un tratto, rappresenta traspare dalla variazione stessa d'un meccanismo gestuale o mimico che potrebbe accomunarli. Così, in una scena della versione teatrale del prologo (che manca nell'edizione a stampa) dopo aver raffigurato Bonifacio colto da sincope sul trono, sbarrando gli occhi e indicando col dito un disgustoso filo di bava che gli cola da un angolo della bocca serrata, ne prosegue il ritratto da seduto muovendosi verso destra in quella posa sconcia che risulta ridicola. Invece Iacopone, costretto dai suoi torturatori nella stessa postura, non produce il medesimo effetto, perché Fo ne accenna soltanto lo spostamento, lasciando negli occhi degli spettatori l'immagine d'una deformazione tragica.

In un recente intervento Paolo Puppa parla di fascinazione ottenuta dal solista di *Mistero buffo* attraverso una “bulimia di parole e di gesti” che produce un'intensità emotiva, di “ambiguità poetica” che si traduce anche “in chiave ideologica”; e porta proprio l'esempio di *Bonifacio VIII* che nel sottotesto lascia trapelare una fortissima *sumpátheia* verso Bonifacio stesso [cfr. Puppa 2005, p. 84]. Parrebbe confermare l'ipotesi di Francesco Orlando, secondo cui la “grande comicità” implica sempre, nascosto dietro la superficie che ne prende le distanze, un “riconoscersi, un ritrovarsi, un identificarsi”, un “sono io” celato sotto il “non sono io” [cfr. Orlando 2005, pp. 41-42]. Ma l'ultima immagine tracotante e blasfema di Fo-Bonifacio, che reagisce alla pedata di Cristo – e alla gran risata del pubblico – con un livore vendicativo, meschino e buffonesco, non consente alcuna complicità con il deriso che se ne va “tronfio e impettito intonando a tutta voce il canto gregoriano” [Fo 2003, *did.*, p. 281]. Alla base di questa *performance* c'è l'attitudine dell'attore comico-satirico, che si propone “lo scopo di tradurre artisticamente un messaggio [...] e di stimolare lo spettatore ad una personale comprensione critica” [Marinai 2005, p. 137]. Un doppio statuto il suo che lo costringe a sommare (ma non a fondere) nella maschera-corpo indossata sia la figura del personaggio sia quella dello spettatore.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Allegri L., *Il mistero buffo di Dario Fo*, in *Il grande attore nell'Otto e nel Novecento*, (Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, Studio Lexis, 2001 ("I quaderni del Castello di Elsinore" - DAMS Università degli Studi di Torino), pp. 77-84.
- Barba E.- Savarese N., *L'arte segreta dell'attore, un dizionario di antropologia teatrale* (1996), Lecce, Argo, 1998.
- Barsotti A., *Grandi giuocolieri e giullari contro la macchina che pialla i teatranti: Eduardo e Fo*, in "Ariel", 48, settembre-dicembre 2001, pp. 83-118.
- Barsotti A., *Dario Fo giullarista e istriomane*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di E. Marinai, S. Poeta, I. Vazzaz, introduzione di A. Barsotti, Pisa, ETS, 2005, pp. 53-71.
- Cruciani F., *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Davico Bonino G., *Schedula per Dario Fo*, in "Il Castello di Elsinore", 44, luglio 2002, pp. 83-85.
- De Marinis M., *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 171-188.
- De Matteis S., *Identità dell'attore napoletano*, in "Teatro e Storia", 8, aprile 1990, pp. 89-115.
- Fo D., *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1966 [ma 1974].
- Fo D., *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973.
- Fo D., *Mistero Buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, Torino, Einaudi, 1977.
- Fo D., *Il teatro dell'occhio*, Intervista di P. Landi, in *Il teatro nell'occhio*, Firenze, La casa Usher, 1984, pp. 17-19.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- Fo D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegri, Bari, Laterza, 1990.
- Fo D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992 (cfr. intervista di R. Cirio, in "L'Espresso", maggio 1987; intervista di V. Slepj, in "Riza Psicosomatica", febbraio 1988; intervista di C. Valentini, in "Panorama", aprile 1973).
- Fo D., *Presentazione del catalogo della mostra Maschere e Mascheramenti, i Sartori tra arte e teatro*, a cura di D. Sartori e P. Pizzi, Padova, Il Poligrafo, 1996.
- Fo D., *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Fo D., *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Guglielmino G.M., *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in "La Gazzetta del Popolo", 4/11/1961.
- Jenkins R., in "American Theatre" (Usa), giugno 1986, trad. it. col titolo *Clown politica e miracoli*, in D. Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, pp. 375-380.
- Lecoq J., *La geometria a servizio dell'emozione*, in *Maschere e Mascheramenti, i Sartori tra arte e teatro*, a cura di D. Sartori e P. Pizzi, Padova, Il Poligrafo, 1996.

- Marinai E., *Satira e censura. Copioni di voci e immagini di scena (1951-1977)*, tesi di dottorato, Università di Pisa, a.a. 2003-2004 (relatrice A. Barsotti).
- Marinai E., *Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di E. Marinai, S. Poeta e I. Vazzaz, introduzione di A. Barsotti, Pisa, ETS, 2005, pp. 123-138.
- Marotti F., *Drammaturgia d'autore*, in "L'Indice dei libri", 11, dicembre 1997, pp. 26-27.
- Meldolesi C., *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Meldolesi C., *Dario Fo, l'attore come persona della "tradizione orale"*, in "Quaderni di Teatro", 3, febbraio 1979, pp. 72-75.
- Meldolesi C., *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in "Teatro e storia", 7, ottobre 1989, pp. 199-214.
- Molinari C.- Ottolenghi V., *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- Orlando F., *Qualche considerazione sulle funzioni letterarie del comico*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di E. Marinai, S. Poeta e I. Vazzaz, introduzione di A. Barsotti, Pisa, ETS, 2005, pp. 35-43.
- Piazza L., *La genesi del 'fobolatore'. Dario Fo e i fabulatori del lago Maggiore*, tesi di laurea, Università di Torino, a.a. 2002-2003 (relatrice A. Barsotti).
- Pozzo A., *Grr... grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB, 1998.
- Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Puppa P., *Comicità e solitudine: il tempo della battuta*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di E. Marinai, S. Poeta e I. Vazzaz, introduzione di A. Barsotti, Pisa, ETS, 2005, pp. 73-86.
- Rota Fo P., *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi, 1978.
- Soriani S., *Dario Fo e la quarta parete*, in "Ariel", 58, gennaio-aprile 2005, pp. 127-156.
- Taviani F., *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Taviani F., *Cronaca di una parola. Due emisferi*, in *Dossier: la Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, in "Lettera dall'Italia", 9, gennaio-marzo 1998.
- Tessari R., *Il calderone di Fo*, in "L'Indice dei libri", 8, settembre 1987, p. 9.
- Tessari R., *Introduzione*, in *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, a cura di R. Alonge e R. Tessari, Milano, LED, 1996.
- Trifone P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000.
- Valentini C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Vice, *Boccata d'ossigeno con Fo al Politeama*, in "Paese Sera", 13/2/1962.
- Zumthor P., *Jongleurs et discours: interprétation et création poétique au moyen âge*, in "Medioevo romanzo", 11, 1986, pp. 3-26; poi in Id., *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Édition du Seuil, 1987.

VIDEOGRAFIA

VHS – *I trucchi del mestiere*, registrazione dal Teatro Argentina di Roma nel 1984, trasmessa in sei puntate, per la regia televisiva di R. Miti, da Rai Tre nel febbraio 1985; ora una scelta col titolo *Lezioni di teatro*, a c. di F. Cappa, con libro (*Manuale minimo dell'attore*), Torino, Einaudi Stile libero/video, 1997.

VHS – *Mistero Buffo*, registrazione televisiva in quattro parti, per la regia di G. Tosi, dalla Palazzina Liberty di Milano, trasmessa da Rai Due il 22 e il 29 aprile 1977; ora in due parti, con libro, Torino, Einaudi Stile libero/video, 1997.

VHS – *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, ripreso nel febbraio 1992 a Torino, per la regia di N. Ambrosino, produzione C.T.F.R.

VHS – *Settimo: ruba un po' meno*, registrazione televisiva per la regia di G. Tosi, dalla Palazzina Liberty di Milano, trasmessa da Rai Due il 6 maggio 1977.

VHS – *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, registrazione televisiva per la regia di G. Tosi, dalla Palazzina Liberty di Milano, trasmessa da Rai Due l'11 e il 13 maggio 1977.

Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione

SIMONE SORIANI

Università di Pisa

Al primo apparire sulle scene italiane del *Mistero buffo*, nella stagione '69-'70, i critici teatrali dell'epoca mostrarono una sorta di 'imbarazzo' nei confronti di uno spettacolo, come quello di Fo, inconsueto ed originale al punto che la novità dell'operazione drammaturgica dell'autore-attore si rifletteva nella stessa incertezza terminologica con cui era definito e classificato lo *show*: le 'etichette' proposte allora, infatti, oscillavano tra "recital" [Lazzari 1969] e "lezione con esempi recitati" [Schacherl 1969], "conferenza-spettacolo" [Pagliarani 1969] e "conferenza-recital" [S.N. 1969]. In particolare, dalle colonne de "l'Unità", Arturo Lazzari individuava il limite della proposta teatrale di Fo nella scelta di trasfondere, in una sorta di "lezione" di stampo accademico, le "antiche testimonianze di una cultura, o anticultura popolare" che l'autore-attore avrebbe raccolto in anni di studi e ricerche:

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

[Lazzari 1969]

Benché Fo abbia ben presto cessato di accompagnare la propria *performance* attorica con la proiezione di "lastrine" e diapositive (una quindicina di queste illustrazioni sono confluite nelle stesse edizioni a stampa del monologo, a cominciare da Bertani '73), Lazzari individuava correttamente nel 'didascalismo' una delle principali componenti del monologo di Fo. Anzi, potremmo dire che il *Mistero buffo* – e le successive 'giullarate' scritte ed interpretate dall'autore-attore, fatto salvo il caso particolare del *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991) – si fondi proprio su di una continua dialettica tra presentazione e rappresentazione, in un sistematico slittamento da una dimensione didascalico-narrativa ad una performativo-rappresentativa. Al 'prologo', durante il quale l'autore-attore si rivolge direttamente alla sala per introdurre e commentare quanto sta per accadere in scena, succede infatti la 'recita' dei testi medievali – o presunti tali – che Fo ha recuperato-ricostruito, soprattutto a partire dalle tradizioni popolari medievali,

ed inserito nello *show*. I due ‘registri’ interferiscono di continuo per mezzo di interruzioni meta-narrative durante le quali Fo sospende il momento della rappresentazione per commentare quanto raffigurato attraverso la recitazione, esplicitandone il significato allegorico e svelando i nessi tra il Medioevo fantastico della finzione scenica e la realtà contemporanea al di fuori della sala. Lo spettacolo vero e proprio è inoltre preceduto da un anti-prologo che permette all’autore-attore di familiarizzare immediatamente con l’uditorio, facendogli dimenticare “la ritualità meccanica del teatro” [Fo 1992, p. 122] e distruggendo “il cliché del ‘sono uno spettatore’” [Fo 1990, p. 33], coerentemente con la volontà di Fo di realizzare una drammaturgia capace di risolversi in una ‘conversazione’ – razionale e non emozionale – tra palco e platea, inibendo qualsiasi tendenza ‘regressiva’ nella direzione di una fruizione onirica e catartica da parte del proprio pubblico:

Cerco un pretesto qualsiasi per l’agganciamento, che non sia il: “Allora vi racconto una storia”. Parto anche dal commentare l’ultimo fatto di cronaca di cui tutti parlano. [...] Poi pian piano rientro nel tema dello spettacolo vero e proprio. [...] Non incominciando di botto, mi permetto lo sganciamento dalla quarta parete. Se io inizio dicendo: “Ed ora cominciamo con la storia. C’era una volta...”, è come se mi mettessi nella condizione tradizionale del teatro, col buio in sala e i riflettori su di me. Io invece non spengo la luce, io voglio continuare a vedere le facce, notarne la reazione, studiare l’effetto di ogni provocazione [...]. E soprattutto la necessità primaria è obbligare il pubblico a togliersi dalla condizione di seduto-accomodato.
[*Ibid.*, pp. 33-35]

Del resto, fin dagli esordi con le riviste *Il dito nell’occhio* (1953) e *Sani da legare* (1954), realizzate con Franco Parenti e Giustino Durano, la produzione drammaturgica di Fo è stata informata da un’esigenza ‘comunicativa’ tradottasi in un costante tentativo di abbattere la ‘quarta parete’ (“quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita” [Fo 1992, p. 80]) per instaurare un contatto diretto ed immediato con il pubblico in sala. Anche ad oltre vent’anni dall’allestimento de *Il dito nell’occhio*, infatti, Fo ha indicato come l’elemento più significativo dello spettacolo risiedesse proprio nel “rifiuto totale del naturalismo, della ‘quarta parete’ teorizzata da Stanislavskij, secondo cui sul palcoscenico tutto doveva svolgersi come in una *tranche de vie* a cui il pubblico può assistere come per caso, attraverso appunto una quarta parete trasparente” [in Valentini 1997, p. 49]. In altre parole, fin dai primi anni ’50, la ricerca drammaturgica dell’autore-attore è stata orientata dalla volontà di elaborare e produrre una forma estetica che permettesse al soggetto dell’enunciazione di rivolgere il proprio ‘messaggio’ direttamente – cioè senza la mediazione delle battute che le *dramatis personae* si scambiano alla ribalta – al pubblico; ed al contempo impedisse allo spettatore di cadere in *trance* e di abbandonarsi all’illusione di assistere ad un evento

naturale e spontaneo che accade ‘in diretta’ sulla scena. L’esigenza di una drammaturgia, che si fondi su di un rapporto di interazione tra palcoscenico e platea, presuppone ed implica una concezione di teatro non più inteso come strumento di mimesi del reale, quanto piuttosto come mezzo ‘relazionale’ di comunicazione tra un emittente ed un ricevente, in conformità con le intenzioni didascaliche – civili e poi sempre più marcatamente politiche – che Fo assegna al proprio teatro: dalla satira di costume degli anni ’50-’60 all’impegno militante e rivoluzionario negli anni ’60-’70.

D’altra parte, proprio a partire dal secondo dopoguerra, la capillare diffusione del cinema e della televisione – da un lato usurpando la credibilità naturalistica del teatro, dall’altro assorbendo le necessità sociali di svago e divertimento che lo spettacolo dal vivo, soprattutto nelle sue forme ‘basse’ e popolari, aveva fino ad allora soddisfatto – impone un ripensamento ed una ridefinizione del ruolo del teatro nella società occidentale, stimolando un dibattito, forse tutt’oggi irrisolto, su quale sia o possa o debba essere la ‘specificità’ del mezzo teatrale. In questo quadro di riferimento storico, la produzione drammaturgica di Fo, e la sue stesse vicende biografiche, finiscono per assurgere a paradigma esemplare di un ‘percorso’ che connota le esperienze di quasi tutti i più importanti ‘teatralisti’ del ’900 e che prende le mosse dal superamento definitivo di una concezione rappresentativa – e, come detto, ludica – del teatro, alla ricerca di una sua ritrovata ‘necessità’: in estrema sintesi si potrebbe parlare di una radicale destrutturazione del tradizionale codice drammatico (mi riferisco al ‘dramma’ come a quel genere regolato dalle prescrizioni desunte dalla *Poetica* aristotelica [cfr. Szondi 1962]) e della fondazione di schemi formali ‘altri’ e non più riconducibili ad un’ortodossia dogmatica e normativa. Proprio tra gli anni ’50 e ’60, infatti, penetra anche in Italia la lezione della contemporanea drammaturgia americana (i testi di Williams e Miller, ad esempio, destrutturano il tempo e lo spazio della rappresentazione drammatica tradizionale attraverso l’uso di *flashback* e di azioni simultanee collocate su scene multiple) e le esperienze del teatro dell’assurdo francese (Beckett e Ionesco), del teatro anglosassone (Osborne e Pinter) e tedesco (Frisch e Weiss). Sono questi gli anni della divulgazione del teatro brechtiano da parte del Piccolo di Strehler e della nascita delle avanguardie in Italia (Carmelo Bene esordisce nel 1959, anno in cui Fo scrive ed interpreta la sua prima commedia in tre atti, *Gli arcangeli non giocano a flipper*) e dell’affermazione del ‘nuovo teatro’ nel mondo (il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, il Teatro Laboratorio di Grotowski, l’Odin Teatret di Barba) [cfr. Angelini 1976, pp. 144-146 e De Marinis 2000, pp. 15-67].

L’esigenza di Fo di elaborare e realizzare un teatro concepito come ‘discorso’ tra destinatario e destinatario si traduce in una progressiva ‘epicizzazione’ della forma drammaturgica per mezzo di espedienti tecnici di derivazione brechtiana ma anche popolare (dalla *performance* giullaresca alla Sacra Rappresentazione, dalla Commedia dell’Arte al ‘numero’ dell’attor comico del primo ’900): l’a-parte e l’allocuzione diretta alla platea; i coretti (*song*) con funzione di commento nei confronti dell’azione drammatica; la pro-

gressiva connotazione del personaggio interpretato da Fo – o dalla Rame – come lo epico portavoce delle istanze autoriali, ecc. Ma la stessa strutturazione episodica ed associativa delle commedie che l'autore-attore va scrivendo tra gli anni '50 e '60 sembra fondarsi sul ribaltamento del tradizionale rapporto drammatico tra azione e significazione: la 'morale' della rappresentazione non scaturisce più dalla sequenza degli eventi, ma piuttosto gli eventi e le situazioni si succedono per dimostrare il punto di vista autoriale (il drammaturgo-montatore – direbbe Szondi – accosta episodi ed avvenimenti eterogenei per dimostrare una tesi, un'idea, un convincimento ideologico). Tuttavia l'inserimento di espedienti formali epicizzanti all'interno della tradizionale forma drammatica costituisce solo una 'trasgressione' nei confronti di spettacoli pur sempre mimetici, in cui cioè la gran parte della comunicazione tra destinatario e destinatario è veicolata principalmente dalle battute che si scambiano i personaggi alla ribalta. Da questo punto di vista la tipologia drammaturgica che maggiormente permette a Fo di produrre un teatro inteso come conversazione tra palco e platea è lo schema monologico elaborato con il *Mistero buffo*: si tratta infatti di un monologo fondato sull'affabulazione narrativa in cui il Fo autore racconta, attraverso la mediazione del proprio magistero attoriale, una storia per mezzo di un 'assolo' che non è più – come nel teatro tradizionale – uno strumento di analisi psicologica o caratteriale di un personaggio [cfr. D'Angeli 2004, p. 62], ma è piuttosto un 'discorso' che l'istanza enunciante, senza nascondere la propria identità sotto la maschera di una *dramatis persona*, rivolge direttamente ad un pubblico cui conferisce il ruolo di proprio interlocutore scenico. In questa prospettiva il monologo rappresenta senz'altro l'esito estremo di un teatro che può essere legittimamente definito epico perché il soggetto dell'enunciazione non si limita a commentare fatti e vicende evocate attraverso la mimesi dialogica, ma anzi svolge una funzione affine a quella assolta da un narratore all'interno di un'opera romanzesca, potendo al contempo – in uno spazio scenico neutro e non definito, senza avvalersi della "magia organizzata" della teatralità tradizionale [Fo 2002, p. 60] – raccontare, commentare ed all'occorrenza introdurre e presentare eventuali personaggi [qui e di seguito riprendo alcune considerazioni tratte da Soriani 2005c; cfr. anche Barsotti 1980]. Si è detto come l'attore epico Fo non rappresenti attraverso l'immedesimazione i personaggi che evoca, ma li descriva e racconti, servendosi soltanto delle proprie risorse performative (mimica, gestic, prossemica, vocalità): insomma Fo non si 'trasforma' mai in quell'*alter ego* che è la *dramatis persona* ma è egli stesso, con la propria identità non sostituita, che presta ai personaggi la propria voce ed il proprio corpo senza mai nascondersi dietro ad essi. Si tratta, potremmo dire, di una tecnica recitativa fondata su quello che Brecht definisce come 'effetto di straniamento': espressione con cui – è noto – si indica quella raffigurazione che, pur facendo riconoscere l'oggetto, permette al contempo all'attore di manifestare il proprio stupore nei confronti di quanto raffigura recitando. Ha detto Fo:

Normalmente tutti i personaggi che ho interpretato, li ho sempre interpretati con grande distacco epico, cioè ho cercato di distanziarmi da loro, di non vestirmi della *pele del personaggio*, come si dice in gergo.

[Fo 1994, p. 218]

Dall'altra parte, se nel teatro tradizionale la dialogicità tra scena e platea era garantita solo dalla possibilità per il pubblico in sala di trasmettere segnali 'deboli' in risposta a quanto inscenato (silenzio, applausi, fischi, ecc.); nello schema della giullarata – almeno nella sua forma originale – Fo conferisce agli spettatori anche il 'diritto di parola', durante il 'terzo atto' (il dibattito con l'uditorio) con cui si concludevano le opere scritte ed inscenate negli anni dell'impegno militante e rivoluzionario. Nel volantino di presentazione dell'Associazione Nuova Scena, il collettivo teatrale fondato da Fo e la Rame nel 1968 dopo la rottura con l'Ente Teatrale Italiano, si legge:

Proponiamo che l'incontro fra palcoscenico e platea continui dopo lo spettacolo, e ogni lavoratore, non semplice "spettatore" ma parte attiva del dialogo, nel dibattito divenga soggetto attivo delle nostre proposte: gli spettacoli potranno così non soltanto essere modificati ma, se necessario, addirittura cambiare.

[Fo 1998, p. 105]

Per di più, nelle giullarate di Fo, il contatto tra destinatario e destinatario si realizza anche a livello fisico: l'autore-attore, infatti, invita gli spettatori che occupano i posti più disagiati della sala ad accomodarsi senz'altro sul palco (Fig. 45), così da rompere la tradizionale convenzione drammatica secondo cui l'attore si esibisce davanti ad un uditorio da cui è separato spazialmente e, di conseguenza, per recuperare la prassi scenica delle *performance* carnevalesche di piazza tra Medioevo e Rinascimento, durante le quali l'attore recitava insieme con il proprio pubblico, in una (ideale) indifferenza tra esecutore ed ascoltatore.

Nella scelta di Fo di trasporre la materia del *Mistero buffo* in una forma drammaturgica fondata sull'affabula-



Fig. 45. Dario Fo in *Mistero buffo* alla Palazzina Liberty (1977) (foto M. Basili).

zione narrativa (per quanto l'autore-attore avesse dapprima pensato di servirsi delle tradizionali modalità rappresentative mimetiche: “L'idea iniziale era di allestire lo spettacolo impiegando gli attori della nostra compagnia [...]. Ma a parte la difficoltà di recitare in quella astrusa lingua dei giullari padani, ci rendemmo conto ben presto che le giullarate non erano nate per essere recitate da più attori, in chiave di dialogo, ma ‘raccontate’ da un solo attore, cioè appunto il giullare” [Rame, in Fo 1977, p. 133]), si deve riconoscere una certa eco dei suoi esordi di ‘teatrante’ nel biennio ’51-’52, durante il quale l'autore-attore si era cimentato nella narrazione monologica con i racconti del *Poer nano* eseguiti all'interno della trasmissione radiofonica *Chicchirichì*. I monologhi del *Poer nano* derivavano la propria struttura compositiva ed i propri meccanismi narrativi dai racconti dei ‘fabulatori’, “contastorie” e “frottolanti” popolari che Fo aveva conosciuto durante l'infanzia trascorsa sul lago Maggiore:

Ho cominciato a fare teatro senza seguire una scuola, e ho avuto la fortuna di nascere in un paese sul lago Maggiore in cui [...] esisteva una grande vetreria dove lavoravano maestri soffiatori che venivano da tutta Europa. Quindi, il paese era una sorta di crocevia di dialetti, [...] animato da narratori di diversi paesi. Così fin da piccolo, mi sono trovato ad ascoltare favole raccontate da persone dotate di talenti straordinari. I miei primi maestri sono stati loro: mi hanno insegnato a raccontare. [...] L'attore sublime è colui che sa raccontare. [Fo 2001, p. 29]

Nel corso degli anni '40, ormai studente al Liceo Artistico di Brera, durante le tratte in treno per andare e tornare da scuola, il giovane Fo ripete le storie apprese dai ‘fabulatori’ ai compagni di viaggio ed è ancora narrando una di queste fabulazioni assurde e surreali a Franco Parenti – attore allora noto per aver recitato la parte di Brighella nell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler e per aver ideato ed interpretato la macchietta radiofonica di *Anacleto il gasista* – che nel 1950 ottiene il primo contratto come ‘teatrante’.

Nelle intenzioni di Fo, quindi, la scelta della forma monologica per il *Mistero buffo* si presenta come un tentativo di recupero di un'antichissima, quasi primordiale, prassi scenica popolare: “Il mezzo più diretto, che trae la propria forza e lo stile anche dalle viscere del teatro popolare, è il monologo” [Fo 1990, p. 37]. Del resto, l'autore-attore colloca i ‘fabulatori’ del lago Maggiore all'interno di una tradizione di *performer* popolari che dal giullare medievale va al comico dell'Arte del Cinque-Seicento, dal *clown* ottocentesco all'attore di Varietà e d'avanspettacolo. Si tratta, cioè, di un'autotradizione ricostruita da Fo “per via d'immaginazione e di studio”, con l'intento ideologico-politico di tracciare “a posteriori anche un'autobiografia dell'infanzia adatta a disegnare la sua figura di ‘teatrante’ proiettato verso il ‘popolo’” [Barsotti 2001, p. 90]. In questa prospettiva, dunque, la stessa ‘drammaturgia del solista’ elaborata con il *Mistero buffo* si inserisce all'interno di una performatività monologica, pur minoritaria nella storia del teatro italiano, cui si possono ascrivere – solo per limitarsi alle insorgenze più recenti, alla ricerca di possibili

modelli di riferimento e confronto – le esibizioni del ‘grande attore’ ottocentesco ed il ‘numero’ dell’attor comico del primo Novecento [cfr. Puppa 2000 e 2003].

Rispetto alla serata d’onore, a protagonista singolo, in cui si cimentavano – per monetizzare la fama conquistata nel teatro di prosa – i grandi ‘mattatori’ otto-novecenteschi (Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Ruggero Ruggeri, ecc.), lo schema della giullarata compie tuttavia uno scarto nella direzione di una teatralità epico-narrativa: è proprio questa dimensione soggettivo-didascalica che – si è visto – i critici dell’epoca rilevarono come elemento innovativo dell’opera di Fo. Lo spettacolo ‘a solo’ più celebre di Modena, ad esempio, consisteva nella lettura drammatizzata della *Commedia* dantesca che l’attore recitava fingendosi il poeta autore: come si nota in modo esemplare, quindi, si trattava di un’esibizione monologica non narrativa in cui, per di più, l’attore non agiva in prima persona ma sotto lo schermo di un’identità altra, quale appunto quella del poeta.

Allo stesso modo, un modello antesignano di drammaturgia dell’attore, in qualche modo affine allo schema monologico del *Mistero buffo*, può essere individuato nelle *performance* dei comici popolari del primo ’900 (Petrolini, Totò e Viviani su tutti). Tanto più che lo stesso Fo non ha mai nascosto la propria fascinazione nei confronti del teatro di Varietà e dell’avanspettacolo (anche Brecht era stato influenzato dal *cabaret* di Karl Valentin), al punto di ascrivere le stesse riviste realizzate con Parenti e Durano alla tradizione del ‘teatro minore’, etichetta con cui l’autore-attore designa un eterogeneo universo spettacolare, di origine e destinazione popolare, in cui si sarebbe riversata l’eredità della *Commedia dell’Arte*: “Le farse popolari dell’Otto-Novecento, il teatro di varietà, l’avanspettacolo, gli spettacoli dei clown e perfino le comiche del ‘muto’” [Fo 1987, p. 109]. Dice infatti Fo:

Non ho mai fatto cabaret, ma piuttosto una forma di teatro legato alle tradizioni popolari: semmai, sulla struttura dell’*avanspettacolo*. (Una sorta di teatro di varietà eseguito tra le proiezioni di due film. Era molto in voga in Italia tra gli anni ’30 e ’40). [...] Quando, per esempio, abbiamo fatto *Il dito nell’occhio*... l’ambiente non era quello del cabaret – lo stesso spazio, 700 poltrone, il palco largo tra i 10 ed i 12 metri, la scenografia completa, il numero di attori coinvolti (eravamo in 12), e soprattutto, il concetto stesso dell’opera, che, sì, era una serie di sketch, ma aveva una sua continuità logica... Aveva poco a che fare con la tradizione del cabaret francese o tedesco.

[Fo, in Mitchell 1999, p. 55; traduzione mia]

Sempre discorrendo a proposito delle influenze esercitate sulle riviste del biennio ’53-’54 dalla tradizione comica popolare del primo ’900, piuttosto che dal contemporaneo *cabaret* europeo, l’autore-attore ha sostenuto:

L’assenza di un cabaret tradizionale e la nostra ignoranza in materia ci spinse indirettamente a ricreare certi modi della nostra tradizione teatrale, sin’allora negletti o risospinti

verso la clownerie e il varietà. Alcuni critici ci chiamarono saltimbanchi e proprio questo volevamo essere. [...] Ma tenevamo presente anche il grande insegnamento di Petrolini. [Fo, in Mazzucco 1976, p. 92]

A testimoniare l'influenza dei 'trucchi' desunti dalla performatività petroliniana, si potrebbe ricordare un passo del prologo di *Rosa fresca aulentissima* durante la terza puntata del *Mistero buffo* televisivo, andata in onda su Raidue il 18/11/1977 (e successivamente confluita in un cofanetto, commercializzato da Einaudi, contenente il testo ed il VHS del monologo), in cui l'autore-attore così commenta l'arrivo di un paio di spettatori 'ritardatari':

Eravamo in pensiero [*risate del pubblico*]. No, per la verità devo dire che questa è una battuta addirittura di Petrolini, pensate un po'. C'era la gente in ritardo e allora: "Come sta? Cosa è successo? A casa, stanno tutti bene?". Per tutto lo spettacolo, ogni momento si fermava: "Sta meglio, signora?". [Fo 1997 VHS; trascrizione mia]

Ancora a dar conto della suggestione esercitata dal modello petroliniano, si potrebbe notare come, durante la lezione-spettacolo *Maschere, pupazzi e uomini dipinti* tenuta ad Abano Terme nel giugno del 2005, Fo abbia citato ed interpretato la nota *gag* "bravo-grazie" tratta dal *Nerone* di Petrolini.

D'altra parte, Fo matura il proprio apprendistato attoriale e drammaturgico proprio nell'ambito del teatro minore: in questa ottica deve essere stato particolarmente proficuo l'incontro con Franco Sportelli – attore formatosi nella Scarpettiana e con una grande esperienza nel teatro di Varietà – conosciuto durante la realizzazione della rivista *Cocoricò* nell'estate del 1952; senza dimenticare la collaborazione con Renato Rascel, attore d'avanspettacolo e di rivista, con cui Fo realizza – in veste di sceneggiatore ed interprete – il film *Rascel Fift* nel 1958. È plausibile che dal teatro minore Fo abbia derivato la tendenza ad assolvere contemporaneamente i principali ruoli della comunicazione teatrale: autore, attore e regista, benché – come noto – Fo abbia anche disegnato personalmente le scenografie ed i costumi di quasi tutti i suoi spettacoli. A questo riguardo, è celebre l'aneddoto raccontato da Petrolini:

Ero al teatro Quirino – Gordon Craig, che già godeva fama in tutto il mondo di grande regista e dal quale tutti, nessuno escluso, hanno attinto qualche cosa, mi domandò seriamente se volevo assumerlo nella mia compagnia come regista... aggiungendo che non voleva neanche essere pagato, purché l'avessi lasciato libero di fare degli esperimenti scenici in certe mie commedie: io gli risposi [...] che ero dispiacentissimo, ma che, venendo dal varietà, ero abituato a fare da solo. [Petrolini 1993, pp. 223-224]

Ma dal teatro minore, Fo deve aver anche maturato l'abilità ed il gusto per la recita 'a soggetto', per quanto – ricorda l'autore-attore – lo stesso stile dei fabulatori conosciuti durante l'infanzia si fondasse proprio sull'improvvisazione estemporanea e, in particolare, sull'abilità di trasfondere nel 'racconto' qualsiasi avvenimento accadesse nell'*hic et nunc* dell'evento performativo: "Ogni incidente o imprevisto esterno veniva immediatamente conglobato nella rappresentazione" [Fo 2002, p. 59]. In merito all'improvvisazione nel Varietà e nell'avanspettacolo, commentando lo spazio scenico dell'Ambra-Jovinelli – una delle più celebri sale di Varietà in Italia, inaugurata nel 1909 da Raffaele Viviani – ha detto Fo:

Possiede un elemento importante: la passerella. È un punto di passaggio che permette agli attori, ai ballerini, ai cantanti di avvicinarsi al pubblico. Crolla così la famosa "quarta parete", quella che mantiene la distanza tra il pubblico e gli attori. Andare sulla passerella, restarvi, parlare aldisopra della testa degli spettatori era una tecnica essenziale della rappresentazione. [...] Uno dei mezzi di rottura che questa tecnica offre si esprime attraverso una specie di provocazione: si tratta di approfittare degli imprevisti, di recitare sul pubblico e con il pubblico, di afferrare al volo ciò che si verifica occasionalmente nella sala, e di stabilire così un contatto assolutamente nuovo, diverso. Totò era particolarmente abile nel far cadere la quarta parete, [...] di tanto in tanto, interrompeva lo spettacolo. [...] Il risultato è che il modo tradizionale in cui si svolge la rappresentazione, in cui il pubblico è mantenuto a distanza, era completamente sovvertito e gli spettatori venivano totalmente coinvolti. [Fo 1992, p. 335]

Ricordo innanzitutto come l'espedito della passerella compaia nella stessa produzione drammaturgica di Fo: la scena della *Grande Pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968) è infatti dotata di "una passerella di quattro metri che parte dal centro proscenio [ed] entra nel bel mezzo del pubblico" [Fo 1975, p. 6]. Nell'economia della *pièce*, la pedana diviene un immaginario ponte che l'autore-attore getta verso gli spettatori e che, abbattuta la quarta parete, garantisce un processo di osmosi tra lo spazio deputato all'azione e quello deputato alla ricezione.

Ma soprattutto si può notare come nella stessa esperienza performativa di Fo sia precipitato e sedimentato, fino a divenire un inconfondibile marchio di fabbrica, quel principio che Petrolini definiva come 'slittamento': "l'uscire dalla dimensione della finzione scenica passando per un momento in quella della realtà" [Petrolini 2004, p. 178]. A dar conto dello 'slittamento' messo in atto da Petrolini durante le proprie esibizioni, riporto alcuni ricordi autobiografici dell'attore-autore-musicista Alfredo Polacci che lo stesso Petrolini scriverà come 'generico-utilità' per la propria compagnia nella stagione '26-'27 (quando ormai il comico romano era passato al teatro di prosa, dopo che nel 1917 – in segno di lutto per la disfatta di Caporetto – il governo italiano aveva vietato le rappresentazioni comiche e di Varietà: è tuttavia noto come alle commedie di Petrolini seguissero le

‘macchiette’ che il comico aveva elaborato negli anni del Varietà e che eseguiva da solo in prosenio, a sipario chiuso). Polacci rammenta la straordinaria “imprevedibilità da *Lui* osata davanti a una platea” per cui talvolta Petrolini poteva prendere “di petto persino il suggeritore, togliendogli di dosso la cuffia della buca per presentarlo al pubblico e tirarlo sulla scena, facendogli poi suggerire il resto della commedia lì, in piedi” [Polacci 1990, p. 30]. Polacci ricorda un particolare aneddoto:

Verso la metà del secondo atto, [...] Petrolini entrò in iscena ma dopo le prime battute si fermò di botto e, togliendo di mano il copione al suggeritore esclamò: “Fermi tutti, che v’ho detto alle prove? [...] Adesso, signore e signori io scendo in platea per vedere dalla vostra angolazione l’effetto che fanno questi signori qui perché si sono scordati della battuta essenziale che è scritta qui sul copione, e senza la quale, voi signori, non capireste niente della situazione scenica”. [...] Giunto al centro della platea, ora illuminata, copione alla mano, intimò verso il palcoscenico “Ricominciate tutto daccapo” [...], rivolgendosi ai suoi attori come se quello, anziché lo spettacolo fosse la prova [...]. Il resto della commedia andò avanti con Lui dalla platea che diceva le sue battute e suggeriva le loro, a quelli sul palcoscenico. [*Ibid.*, p. 43]

Polacci racconta anche delle provocazioni improvvisate che Petrolini giocava nei confronti del pubblico, similmente alle ‘punzecchiature’ che Fo rivolge all’uditorio per porre “a proprio agio, o a proprio disagio, volutamente, gli spettatori” [Fo 1987, p. 166], benché con minore aggressività e cinismo (del resto, nella *verve* comica di Fo si possono rintracciare anche echi della comicità metafisica, astratta e surreale di Marcel Marceau e di Jacques Tati, come si nota in modo esemplare nel personaggio di Achille protagonista del film *Lo svitato* del 1956 o di Apollo in *Chi ruba un piede è fortunato in amore* del 1961):

Uno sprovveduto spettatore dall’alto del loggione gli gridò: “Voce!” – Non l’avesse mai fatto. Interruppe la prosa, guardò lassù verso il punto dal quale era giunto quell’invito e: “Num me senti? Lavate l’orecchi! [...] E se vuoi sentimme mejo, buttete de sotto, qui in platea. Nun te faccio manco pagà la differenza der prezzo der bijetto” – Dopo una fragorosa risata scoppiò un lungo applauso al termine del quale Egli tornò a parlare all’incauto del loggione: “L’hai sentito tutto questo plebiscito? Mo’ va a casa da mamma tua e dije: A ma’ m’hanno conosciuto pure ar teatro quanto so fregnone!” [...] poi riprese a recitare. [Polacci 1990, p. 45]

Allo stesso modo, anche Fo sospende di tanto in tanto la fabulazione per trasformare in pretesto spettacolare qualsiasi avvenimento accada durante l’esibizione:

Uno degli espedienti che ci aiutano a far uscire lo spettatore da un atteggiamento passivo [...] è la provocazione; la provocazione e l’incidente. Noi inventiamo di continuo infiniti

incidenti, perché questo serve anche a rompere la quarta parete. [...] Questo gioco del far scattare incidenti a provocazione [...] è nato con noi fin dai tempi dell'avanspettacolo, col teatro di varietà.

[Fo 1992, p. 111]

Così, solo per citare un caso esemplare e molto noto, durante una rappresentazione del *Mistero buffo* a Venezia nel luglio del '77, l'autore-attore inserisce all'interno della *performance* la situazione 'climatica' esterna. All'improvviso scoppio di un temporale, infatti, l'attore reagisce rincuorando i presenti: "Boni, state boni, che tra poco passa. Ho avuto notizie riservate (e col dito ha fatto segno al cielo) che è acqua passeggera" [Salvalaggio 1977]. Lo spettacolo procede con Fo che, di tanto in tanto, sembra dialogare con i tuoni, i lampi, il cielo ed il padreterno finché alla fine cessa la pioggia ed il *performer*, con tono da imbonitore, si rivolge al pubblico sfruttando l'incidente a proprio vantaggio: "Avete visto, io non vi dico mai bugie" [*loc. cit.*].

Nonostante i punti di contatto fin qui evidenziati, il monologo dell'attor comico del primo '900 differisce dall'archetipo elaborato da Fo con il *Mistero buffo* per la preponderanza di una dimensione lirico-canzonettistica piuttosto che affabulativo-narrativa. Si pensi ad esempio alle 'macchiette' del primo Petrolini come nel caso de *I salamini*: si tratta di un testo costruito su di un mirabolante e vertiginoso affastellamento di giochi di parole e *qui pro quo*, in un'alogicità imperniata su assonanze e consonanze verbali, che sottintendono e perseguono, in primo luogo, un dichiarato virtuosismo esibizionistico. Un compiaciuto 'istrionismo' sancito anche dal *leit-motiv* rivolto alla sala, "Ti à piaciato?", che scandisce ritmicamente il fluire 'onirico' del *logos*:

Fiore di virgoletta e di bacillo
Quando ti vedo mi fa male un callo
Ti amo come si ama il coccodrillo.
Fiore di pippa spenta in bocca a un pollo
Sei bella più del grasso nel cappello
Più di una busta senza francobollo.
Fiore di viole
Dovevano arrivare trentasei automobili
È arrivato un carrettino a mano
Eh! Ti à piaciato? [...]

Ieri un amico mi ha detto: "Andiamo a trovare un tale in casa di salute". Era morto era morto di salute. Un altro mi indica una cancellata; ma come può essere cancellata se c'era. Un tale mi indica per strada un signore e mi dice: mi dice lo vedi, quello è il perito... ma come poteva essere perito, se era vivo. [...] Un altro mi dice: ti voglio portare a vedere il cantiere... stavano tutti zitti... non cantava nessuno. Ti à piaciato, eh?

[Petrolini 2004, pp. 7-9]

È altresì evidente come nel caso degli ‘scioglilingua’ di Petrolini, la deformazione linguistica non si esaurisca in un puro gioco verbale, ma celi al contempo una chiara intenzione di satira indirizzata alla ‘cretineria’ della società contemporanea. Si può anche rilevare, *en passant*, come una certa eco delle ‘accumulazioni’ petroliniane sia precipitata nella stessa produzione drammaturgica di Fo, come nel caso paradigmatico del coro dei burocrati con cui si apre la prima scena del secondo atto de *Gli Arcangeli non giocano a flipper*. Nel canto dei ministeriali, infatti, la satira di Fo si espleta anche e soprattutto attraverso la destrutturazione futuristico-petroliniana, appunto, del nesso fonetica-semantica, per cui la parola – ridotta a puro suono, a *non-sense* intransitivo – svela l’assurdità delle attività svolte dall’amministrazione pubblica (è lungo questa direttrice che Fo svilupperà, nel corso dei primi anni settanta, quel particolarissimo codice semiotico che è il *grammelot*):

Chi fu quel gran burocrate che ha inventato i moduli,
 le cedole di transito, il bollo di verifica,
 le pratiche da evadere, la tassazione a carico,
 la controfirma invalida, la pezza per lo scarico,
 lo scarico bonifico, il buono per gratifica,
 il protocollo unico, la carta di certifica?
 Di lui nessuna lapide ricorda il dì di nascita
 e forse nell’anagrafe è scritto come anonimo, anonimo!
 [Fo 1974, p. 36]

D’altra parte, i monologhi dell’attore di Varietà del primo Novecento sembrano improntati ad una poetica del ‘frammento’ (il numero dell’attor comico supera di rado i dieci minuti di tempo) che contrasta con la sostanziale omogeneità ed unitarietà – stilistica e tematica – di un’opera come il *Mistero buffo*. Del resto – è noto – nel teatro di Varietà e nell’avanspettacolo, il monologo comico non era ‘autonomo’, ma era inserito all’interno di uno spettacolo eterogeneo fondato sulla successione di canti, balli, numeri di illusionismo, recitazione di poesie, proiezioni di filmati, ecc. Non è un caso che Viviani abbia annotato nella sua autobiografia:

Un artista di varietà [...] ha pochi minuti per svolgere il suo “numero” e in quei pochi minuti deve convincere. [...] L’arte del varietà è perciò immediatezza e sintetismo; è il pugno nell’occhio bene assestato prima di dare al pubblico il tempo di riflettere.
 [Viviani, in De Matteis 1984, pp. 103-104]

Si pensi ad esempio alle ‘parodie’ di Petrolini, dall’*Amleto* al *Napoleone*, in cui – forse memore dell’insegnamento di Leopoldo Fregoli – l’attore romano sfoggia anche le proprie abilità di ‘trasformista’. Per inciso, rilevo come lo stesso Fo farà riferimento alla lezione

di Fregoli nella *Grande pantomima*, in cui – precisa la didascalia – le attrici vestono solo una calzamaglia e gli attori soltanto un paio di calzoncini attillati ed una maglietta girocollo, cosicché i costumi veri e propri possano essere giustapposti a vista grazie all’espedito ‘di Fregoli’: gli abiti di scena, fatti di un pezzo solo e spaccati sul di dietro, vengono infilati come si fa per i grembiuli.

Il trasformismo alla base dell’esibizione del comico di Varietà implica una pur embrionale tendenza alla ‘rappresentazione’ del personaggio di cui l’attore ambisce a riprodurre la caricatura parodica. È ormai noto, infatti, come l’attor comico si avvallesse di una tecnica recitativa in costante oscillazione tra identificazione e distacco epico: se, da una parte, il comico non andava “in scena per rappresentare (interpretare) ma, semmai, per rappresentarsi” [De Marinis 1988, p. 175]; dall’altra, nel suo ‘numero’ sopravvivono alcuni elementi rappresentativi del personaggio, raffigurato per mezzo di una stilizzazione ed una deformazione che ne “enfattizza un gesto, una tendenza, un aspetto peculiare, per riproporli ricomposti in una sintesi simultanea” [Strappini 1984, p. 90]. Non a caso, per connotare ed individualizzare i personaggi evocati, l’attore del teatro minore si serve del trucco e del costume (magari utilizzando oggetti di scena elementari e minimali come nel caso esemplare degli occhi posticci ed il naso di cartone di *Fortunello*; Figg. 46, 47), oltretutto – come Fo – di modificazioni della mimica e della vocalità, della gestualità e della stessa postura. Insomma allo psicologismo della drammaturgia naturalista, il teatro di Varietà contrappone pur sempre quell’*alter ego* dell’attore che sono la ‘macchietta’ o la ‘maschera’. A questo proposito riporto una sintetica ma efficace definizione dello stesso Fo:

Una maschera [...] è, in senso proprio, una dimensione, quella che il personaggio assume quando non sostiene più la carica che ha dentro. [...] La maschera non si costruisce “al di sotto” del personaggio, per difetto di qualità e caratteri e forze emotive, ma si costruisce per un eccesso di tali forze, di tali elementi. Ecco perché mentre una maschera può svelare un personaggio, è difficile che accada il contrario. [...] La forza della maschera consiste appunto nel fatto che essa è sempre riconoscibile, sempre uguale a se stessa, nonostante i molti e diversi travestimenti che può assumere. Totò è,



Fig. 46. Ettore Petrolini in *Fortunello* (1915). Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, S.I.A.E.

in questo senso, una Maschera nell'accezione piena del termine. [...] Anche quando vuole indossare i panni del "personaggio", non si crede mai alla verità, alla sincerità del personaggio "romantico" o "naturalista" di cui veste i panni.

[Fo 1991, pp. 15-18]

Dall'*incipit* dell'*Amleto*, ad esempio, emerge chiaramente quella dialettica tra immedesimazione e distacco, tra prima e terza persona, su cui doveva fondarsi l'esibizione monologica di Petrolini (si noti anche il connesso trapasso ad una dimensione 'metateatrale', in cui il gioco scenico si palesa in quanto tale con l'allusione autoreferenziale e parodica al mondo del teatro ed alla professione attoriale: tanto più che, a livello performativo, il disvelamento della finzione è duplicato dalla stessa tecnica meta-recitativa messa in atto dal comico romano che, in polemica con gli ideali di naturalezza e spontaneità dell'attore drammatico tradizionale, esibiva ed ostentava costantemente i 'trucchi' del proprio mestiere, a cominciare – è noto – dalle tecniche di respirazione):

Io sono il pallido prence danese,
che parla solo, che veste nero.
Che si diverte nelle contese,
che per diporto va al cimitero.
Se giuoco a carte fo il solitario
suono ad orecchio tutta la Jone.
Per far qualcosa di ameno e gaio
col babbo morto fo colazione.
Gustavo Modena, Rossi, Salvini
stanchi di amare la bionda Ofelia
forse sul serio o forse per celia
mi han detto, vattene con Petrolini, dei
salamini.

[Petrolini 2004, p. 59]

Rispetto al monologo del comico di Varietà, la giullarata di Fo – come detto – si fonda invece su di una performatività epica per cui il soggetto dell'enunciazione, incarnatosi nella figura dell'attore monologante sul palco, non ricorre alla mediazione del personaggio, della maschera o della macchietta, ma mette costantemente in gioco la propria identità non sostituita, personale ed individuale. Dal momento che l'attore Fo si assume in prima persona la responsabilità di quanto va dicendo in scena, è proprio sull'identità del *performer* che si fonda la legittimità e la credibilità



Fig. 47. Ettore Petrolini in *Amleto* (1912). Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, S.I.A.E.

di ciò che racconta [cfr. Ponte di Pino 1999]. Nel *Mistero buffo* l'assunzione di responsabilità passa anche attraverso l'uso del proprio nome, tant'è che l'attore e l'attrice che recitano la *pièce* si presentano espressamente come Dario e Franca: "La giullarata che reciterà ora Franca..." [Fo 2003, p. 32], "Il Mistero di 'Maria sotto la croce' viene recitato da Franca..." [*ibid.*, p. 193], ecc. Per acquisire agli occhi del pubblico quell'onestà ed integrità necessarie a conseguire l'autorevolezza indispensabile a rendere attendibile la sua storia, il fabulatore Fo tenta sempre di collegare il racconto alla propria esperienza personale:

Ogni attore che scrive e costruisce i propri testi non si preoccupa di fare il travestito ma mette sempre il problema del racconto davanti a tutto. Raccontare significa trasporre dal personaggio a se stessi.
[Fo 1992, p. 63]

Insomma, si potrebbe dire che nell'opera di contro-informazione e contro-storia perseguita da Fo con il *Mistero buffo*, la scelta della fabulazione come strumento di comunicazione con la sala derivi dalla volontà, non "di trasmettere il puro 'in sé' dell'accaduto", ma di calare gli eventi narrati "nella vita del relatore", cosicché sul racconto resti impresso "il segno del narratore come [su di] una tazza quello [della mano] del vasaio" [Benjamin 1995, p. 256]. In questo senso si veda l'introduzione al capitolo *Nascita del giullare*:

Vi reciterò ora un pezzo nuovo che ho recitato solo due volte, ieri e l'altro ieri. Ma mi fa sempre un po' d'emozione il riprenderlo, perché è un pezzo di una difficoltà estrema. Si tratta della *Nascita del giullare*. È un pezzo che è legato, nella propria origine, all'Oriente, ma che noi conosciamo in una versione di origine siciliana. La Sicilia era legata all'Oriente [...]. Specialmente in quel periodo, 1200, periodo in cui in Italia si comincia a ritrovare qualche documento di questo pezzo [...]. Però ce n'è un altro, piuttosto antico, [...] che è delle nostre parti, più esattamente bresciano-cremonese.
[Fo 1997, pp. 70-71]

La dimensione epica (narrativo-didascalica e, congiuntamente, soggettivo-autobiografica) del *Mistero buffo* costituisce quindi il tratto distintivo ed innovativo del *one-man show* di Fo rispetto alle *performance* monologiche dell'attor comico del primo '900. È in questa prospettiva che nella giullarata dell'autore-attore si può riconoscere una sorta di modello archetipico di quel 'quasi-genere' che oggi si è soliti definire con l'etichetta di 'teatro di narrazione': si tratta di una modalità drammaturgica 'diegetica' in cui il *performer* – generalmente solo e circondato da pochissimi o nessun oggetto di scena, attraverso una tecnica attorica epica ed anticonvenzionale – rievoca storie e vicende per mezzo di un racconto 'detto' alla ribalta e non attraverso la tradizionale mimesi drammatica. Di teatro di narrazione si comincia a parlare agli inizi degli anni '90, grazie soprattutto agli

spettacoli dei narr-attori della cosiddetta ‘prima generazione’: Marco Baliani (Verbania, 1950), Marco Paolini (Belluno, 1956) e Laura Curino (Torino, 1956). Sul finire degli anni ’90 si affaccia alla ribalta un composito gruppo di giovani *performer* – i cosiddetti narr-attori della ‘seconda generazione’ – tra cui spiccano le personalità di Ascanio Celestini (Roma, 1972), Davide Enia (Palermo, 1974) e, pur con le precisazioni che vedremo, Andrea Cosentino (Chieti, 1967).

Esulando dai limiti imposti alla presente comunicazione, mi limito a rilevare come – oltre al paradigma della giullarata – nella definizione del teatro di narrazione concorrono anche altri modelli drammaturgici: del resto, i *performer* della prima generazione giungono alla narrazione intorno ai 40 anni d’età, cioè dopo un lunghissimo ed eterogeneo apprendistato professionale perlopiù maturato nell’alveo del cosiddetto ‘nuovo teatro’. Per la generazione di Paolini, di Baliani e della Curino il passaggio al teatro di narrazione si presenta innanzitutto come momento di reazione nei confronti dell’insegnamento ‘anti-narrativo’ delle principali tendenze teatrali degli anni ’70: da una parte la lezione dei Maestri degli anni ’60-’70 (Grotowski, Barba, Beck); dall’altra, le esperienze delle Postavanguardie italiane e la loro tendenza a praticare “metalinguaggi per cui l’opera parlava se stessa negando la referenzialità del racconto” [Guccini 2004, p. 18]. Proprio nel corso degli anni ’80 i gruppi storici del teatro italiano – e con essi Paolini, Baliani e la Curino – intraprendono un viaggio di “conquista nel territorio della letteratura, ritrovando tutt’insieme la parola, il testo e il gusto del racconto” [Franco Quadri, in Guccini 2004, p. 33]. Si potrebbe sinteticamente dire che, se la ricerca teatrale di Fo negli anni ’50-’60 è orientata dall’esigenza di superare la tradizionale forma drammatica, il percorso dei narr-attori della prima generazione è piuttosto di segno inverso: dall’insofferenza nei confronti dell’intransitività del ‘nuovo teatro’ muove verso il recupero del dramma, non certo per ripristinare una teatralità (fictionale) di rappresentazione, ma per riconquistare al teatro le istanze di comunicazione proprie della drammatica tradizionale [cfr. Guccini 2004, pp. 43-44]. È a questo punto, intrapreso autonomamente un percorso di ricerca verso la parola ed il racconto, che i narr-attori si confrontano con il magistero di Fo in cui riconoscono – a posteriori, dunque – un possibile modello di riferimento di una performatività monologica ed affabulativa, comunicativa e relazionale.

Non è un caso che la gran parte dei narr-attori attribuiscono proprio all’autore-attore milanese il merito di aver ‘sdoganato’ l’idea di un teatro in cui, abolita la finzione scenica e qualsiasi velleità rappresentativa, l’attore si rivolge direttamente allo spettatore, senza nascondersi dietro un personaggio ma – come anticipato – assumendo in prima persona la responsabilità di quanto detto sul palco [cfr. Soriani 2005a e 2005d]. Marco Paolini, ad esempio, durante la trasmissione televisiva *Vajont 9 ottobre ’63*, andata in onda su Raidue il 9/10/1997 (si tratta della versione TV de *Il racconto del Vajont* – Fig. 48 –, lo spettacolo che Paolini va interpretando – per lo più in spazi non teatrali come sale comunali, biblioteche, circoli ricreativi e culturali – fin dalle prime letture pubbliche di

Lignano Sabbiadoro nel settembre 1993), decide di tributare un omaggio a Dario Fo che, in quello stesso giorno, è stato insignito del premio Nobel per la Letteratura:

Io ne approfitto, di un momento di risate così, perché son sicuro che a qualcuno di voi, vedendomi far queste cose, è venuto in mente un altro nome. E allora lo salutiamo tutti insieme. Questo è un teatro, siamo in scena a raccontare la storia del Vajont e oggi è il 9 ottobre, e abbiamo saputo che a un attore italiano è stato dato il premio Nobel: [applausi del pubblico] al Maestro! Quanti di voi si ricordano storie raccontate alla televisione con il teatro, ed è *Mistero buffo*, è da lì che è cominciato forse per tanti di noi, anche per me, forse in qualche modo l'avventura del teatro.
[Paolini 1999 VHS; trascrizione mia]



Fig. 48. Marco Paolini in *Il racconto del Vajont* (foto Marco Caselli Nirmal).

Anche in altre circostanze Paolini ha riconosciuto come al tempo dell'elaborazione del suo primo racconto teatrale, *Adriatico* (1987), non esistessero modelli praticabili di drammaturgia narrativa: "l'unico era Dario Fo, ed era un modello dal quale dovevamo allontanarci" [Paolini-Ponte di Pino 1999, p. 28], anche perché – osserva Paolini – i riferimenti a personaggi come Fo "diventano subito scomodi, perché sono imparagonabili, non sono commensurabili" [*ibid.*, p. 67]. Alle parole di Paolini, sembrano fare da contraltare le dichiarazioni dello stesso Fo che, se da una parte attesta la propria stima nei confronti dell'autore-attore del *Vajont*; dall'altra mostra la consapevolezza di aver, in un certo senso, 'fondato' un nuovo genere drammaturgico, rivendicandone una sorta di primogenitura:

Non mi interessano gli epigoni e non ho mai cercato di fare scuola. Piuttosto credo di aver aperto una strada, dove altri hanno potuto incamminarsi. In Italia mi sembra che sia su questa lunghezza d'onda Paolo Rossi, ma mi ha colpito anche un giovane che ho visto in tv in un pezzo straordinario sulla frana del Vajont, Marco Paolini.
[Fo, in Valentini 1997, p. 190]

Dalla dichiarazione citata traspare anche la stima di Fo nei confronti di Paolo Rossi che, fin dai primi anni '90, l'autore-attore annoverava tra i suoi possibili eredi, insieme con altri affabulatori comici come Beppe Grillo e Roberto Benigni. D'altra parte, lo stesso Rossi non ha mai nascosto il proprio 'debito' nei confronti di Fo (tanto più che il comico milanese debutta nel mondo del teatro 'ufficiale' come attore ne *La storia di un soldato* di Igor Stravinskij diretta da Fo nel 1978):

Dario per me è un maestro. È la prima persona che mi ha fatto amare il teatro. [...] Ho avuto la fortuna di iniziare con lui e con lui si impara in palcoscenico e dietro le quinte, nel foyer e nei camerini. Si impara vivendo nello spirito del teatro.
[Rossi, in Oppo 1997]

Anche più recentemente, in un'intervista rilasciata nel dicembre del 2004, Fo ha indicato Rossi e Paolini tra gli allievi – diretti o indiretti – maggiormente legati al proprio magistero, annoverandoli tra i massimi esponenti di un “nuovo teatro” che aspira a superare le tradizionali convenzioni ‘borghesi’ come quel “teatro di racconto (che è – dice Fo – quello che faccio anch'io, in certi casi)” (è evidente come, in questo passo, l'autore-attore si riferisca ai propri monologhi affabulativi che, implicitamente, contrappone alla parallela produzione commediografica) [Fo, in www.postcontemporanea.it].

In relazione al rapporto tra Fo ed il teatro di narrazione, si potrebbe rilevare come anche Laura Curino, nel suo primo spettacolo monologico (*Passione*, 1992), raccontando – secondo una prospettiva idealmente autobiografica – la scoperta del teatro come “strategia di sopravvivenza” nei confronti delle alienanti condizioni di vita imposte dall'urbanizzazione selvaggia dell'Italia del *boom* economico, riconosca come la nascita della propria ‘passione’ per il teatro e della propria vocazione attoriale derivino dall'aver visto Franca Rame recitare il brano *Maria alla croce* tratto dal *Mistero buffo*. Il monologo della Curino si conclude proprio con l'interpretazione del testo di Fo (Fig. 49), riportato anche nell'edizione a stampa della *pièce*, nella cui introduzione si legge:

Non avevo mai fatto un monologo. È vero però che durante la tournée con lo spettacolo *Stabat Mater*, avevo imparato a memoria, nelle lunghe ore di viaggio, il testo di una *Passione* popolare tratta da *Mistero buffo* di Dario Fo. *Mistero buffo*, *Re Lear* di Strehler, *La nostra resurrezione americana* del Bread And Puppet e *1789* della Mnouchkine sono fra gli spettacoli che ho amato di più negli anni del mio apprendistato teatrale. Imparai a memoria il testo di Maria alla croce per fascinazione improvvisa, per curiosità verso il monologo, per superare l'inedia da inattività nelle pause di lavoro, per affinità dei sentimenti con quanto recitavo in quei giorni.

[Curino-Tarasco-Vacis 1998, p. 8]

Si potrebbe infine ricordare come lo stesso Marco Baliani – senz'altro il *performer* più lontano, per sensibilità e gusto, dal modello di Fo – ricordi come le prime cose viste a teatro ai tempi dell'Università negli anni '70 siano stati proprio uno spettacolo di Dario Fo ed uno di Paolo Poli: si tratta, per di più, di un aneddoto riportato anche nell'*incipit* dello spettacolo *Corpo di stato* (1998), in cui il narratore racconta la vicenda del rapimento di Aldo Moro intrecciandola alla contemporanea uccisione di Peppino Impastato, ad opera della Mafia, e filtrandola attraverso le proprie esperienze biografiche di militante dell'ultrasinistra.

I narr-attori nati negli anni '70, invece, tendono ad accostare e sovrapporre – rilevando anche eventuali differenze – l'insegnamento di Fo a quello dei *performer* della prima generazione. Del resto, quando Celestini ed Enia si avvicinano al mondo del teatro sul finire del secolo scorso, il 'narrare scenico' è ormai un genere codificato e facilmente riconoscibile, tanto più che Paolini, Baliani e la Curino – nel corso di tutti gli anni '90 – hanno affiancato ad un lavoro creativo di produzione drammaturgica un'intensa attività pedagogica concretizzatasi in *workshop* e seminari organizzati in tutta Italia (Enia, ad esempio, ha frequentato un laboratorio della Curino). Dice Ascanio Celestini:

Io penso che Dario Fo e, dopo, Marco Paolini, Marco Baliani e Laura Curino abbiano veramente legittimato il fatto che un attore poteva recitare da solo sul palco.

A un certo punto io vado da solo in scena e questa 'cosa' è ormai considerata teatro. In verità che fosse teatro lo sapevamo tutti, lo sapeva lo stesso Dario Fo: il teatro non è certo quello che sta scritto sul foglio di richiesta di abbonamento che arriva a casa. Il teatro è tante cose insieme. Però di fatto, a un certo punto e davanti a tutti, è stato chiaro che anche un attore solo sulla scena, che racconta una storia direttamente ad un pubblico, è teatro. Questo è l'atto politico rituale che hanno compiuto: Dario Fo per primo e... Marco Paolini per primo pure lui! Nel senso che lo hanno fatto in due maniere molto diverse. Oggi far derivare tutto il lavoro di Paolini e degli altri narratori direttamente da Fo non è del tutto corretto, perché Fo è stato anche qualcosa di diverso rispetto a quello che oggi si chiama



Fig. 49. Laura Curino in *Passione* (foto Sonia Lombardi).

‘teatro di narrazione’. Per esempio le strutture dei suoi monologhi, a cominciare da *Mistero buffo*, si basano sulla successione di brani estremamente brevi e poi c’è tutto il suo lavoro di scrittura di commedie vere e proprie, con le dinamiche dei personaggi e via discorrendo. Se non si coglie le differenze si rischia di isolare Dario Fo in *Mistero buffo* o negli spettacoli a-solo che sta producendo ultimamente, col rischio di non capire quello che è stato il suo ruolo – anche di drammaturgo – nella storia del teatro. Però, al contempo, è anche grazie al *Mistero buffo* che quando abbiamo visto il *Vajont* in televisione – per quanto la metà dei telespettatori abbiano pensato che Paolini fosse un giornalista – lo abbiamo subito riconosciuto come teatro. Questo è stato l’atto rivoluzionario!
[Celestini 2005b]

Simili le dichiarazioni di Davide Enia:

Se con il termine maestro indichiamo colui che riesce ad insegnarti qualche cosa, indipendentemente dalla volontà o la coscienza di farlo, posso dire che per me Dario Fo è stato un maestro: con il *Mistero buffo* Fo ha mostrato come da soli si possa fare uno spettacolo teatrale e come si possa giocare sul dialetto. Allo stesso modo per me è stata una scoperta la visione del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini perché mi ha fatto capire che a teatro si può parlare di qualsiasi tema; così come è stato importante *Kohlhaas* di Marco Baliani che mi ha fatto vedere come sia possibile fare teatro restando seduti su una sedia. In particolare, a proposito di Fo, devo innanzitutto dire che, andando a fare gli spettacoli in giro per l’Europa, mi sono accorto come fuori dall’Italia sia assente la figura – come quella di Fo, appunto – di un autore, interprete e regista di se stesso. Poi di Fo quello che è stato folgorante è stata l’importantissima operazione di recupero di materiali preesistenti, delle ‘giullarate’, il riconoscimento del bisogno di comprendere la continuità tra quello che recitiamo oggi e quello che si recitava un tempo; ma anche il recupero del ‘principio del rovesciamento’ che ti permette di vedere meglio nei manti di ombra che ci sono nella realtà, o nelle vicende bibliche, ad esempio... Mi ha sempre colpito anche la dimensione di altissima spettacolarità dei suoi lavori, con uno studio ed un controllo su quel meraviglioso impasto dialettale e fonetico – di invenzione – che è il *grammelot*: bisogna capire come la parola svuotata del suo significato letterale sia molto più potente, in quanto il suono precede da sempre il significato e svela immediatamente l’urgenza ed il sentimento di ciò che si sta raccontando. È questo che rende la sua lingua ed il suo teatro assolutamente universali: tanto che è molto più famoso all’estero che in Italia. Questo spostamento semantico verso il suono delle parole apre nuovi squarci di possibilità al punto che oggi l’utilizzo di quell’impasto linguistico che è il dialetto è possibile anche perché c’è chi – come Fo – ha preparato la strada ad un tipo di fruizione per cui non importa rimanere agganciati al significato letterale di ogni singola parola. Nel teatro non è questo che importa: è dal suono che si riesce a capire tutto il mondo di sentimenti sotteso ad ogni singola azione svolta in scena.
[Enia 2005]

Come rilevato correttamente dai narr-attori della seconda generazione, rispetto ai contemporanei spettacoli di narrazione la produzione monologica di Fo differisce, innanzitutto, per una maggiore tendenza alla ‘drammatizzazione’ ed alla ‘plurivocità’. Nella schema della giullarata, infatti, il *performer* – dopo aver presentato ed introdotto i personaggi della vicenda, magari anticipandone la trama – passa repentinamente dalla narrazione alla recitazione e la storia raccontata si trasforma così in spettacolo ‘agito’ per cui l’attore Fo interpreta, straniandoli, tutti i personaggi della *fabula* (da questo punto di vista, si veda per contrasto la natura ‘monodica’ dei racconti di Celestini o delle ‘orazioni civili’ di Paolini). Del resto la gran parte dei brani di presunta origine medievale inseriti nel *Mistero buffo* – su tutti la *Moralità del cieco e dello storpio* e *Le nozze di Cana* – risultano costruiti come falsi dialoghi: non si tratta cioè di racconti narrati in prima o terza persona (omodiegetici o eterodiegetici) quanto piuttosto di ‘contrastì’ in cui la figura del narratore è del tutto assente e la storia procede attraverso un meccanismo di focalizzazione interna plurima che, nella *Resurrezione di Lazzaro*, raggiunge vette di virtuosismo istrionico (sono tuttavia il prologo, le interruzioni meta-narrative e la stessa recitazione straniata, messa in atto durante l’esibizione, a determinare la natura diegetica del *Mistero buffo*, permettendo al *performer*-Io epico di restare costantemente presente in scena in quanto ‘altro’ rispetto ai personaggi evocati). Non è un caso che, nel corso degli anni, alcuni gruppi e compagnie abbiano tentato di allestire il monologo di Fo in forma drammatica, cioè proponendone messinscena ‘drammatizzate’ a più interpreti, come nel caso esemplare della Compagnia Stadio del Sole che nel 1999 ha presentato una versione della *pièce* di Fo recitata da otto attori ed accompagnata da un’orchestra di oltre cinquanta elementi.

È plausibile che Fo abbia derivato la tendenza a costruire monologhi ‘semi-drammatici’ dalle modalità scenico-performative dell’esibizione giullaresca medievale, che l’autore-attore va riscoprendo nel corso degli anni ‘60 grazie soprattutto al lavoro di ricerca storico-filologica condotto dal Nuovo Canzoniere Italiano (Fo collabora con il NCI per la realizzazione, in veste di regista, dello spettacolo *Ci ragiono e canto* nel 1966). Pietro Aretino, ad esempio, descrivendo un’esibizione del buffone cinquecentesco Cimador, testimonia di come il giullare raffigurasse tutti i ruoli della vicenda, allo stesso modo in cui nei monologhi di Fo l’attore può rappresentare da solo anche un’intera folla di persone – come appunto nel caso paradigmatico della *Resurrezione di Lazzaro* – senza trucco o cambi di costume ma esclusivamente attraverso il codice performativo-attoriale [cfr. Soriani 2005b]. Allo stesso modo, nel prologo di uno spettacolo francese del XV secolo, *Le bien et le mal dit des dames*, l’autore ed attore Verconus si vanta di saper contraffare vari tipi di personaggi e, proprio in virtù di questa abilità, dichiara di accingersi ad interpretare da solo l’intera *pièce* recitando tutte le parti ed i ruoli previsti nella stessa opera. Non si deve tuttavia dimenticare che la capacità di costruire e realizzare ‘monologhi polifonici’, a più voci e personaggi, doveva far parte anche del bagaglio tecnico dell’attor comico del primo ‘900: “Quando io facevo il *variété* – ricorda ad esempio Viviani – facevo una commedia

da solo; da solo rappresentavo una folla senza truccarmi, con i diversi atteggiamenti e le inflessioni della voce” [Viviani, in Locuratolo 2003, p. 23].

Il modello giullaresco, inoltre, deve aver stimolato Fo anche ad affrancarsi da quell’“espressionismo cabarettistico e circense” [De Monticelli 1969] e da certe “incrostazioni rivistatoiole” e “superficiali indulgenze surrealistiche” [Schacherl 1969] che i cronisti degli anni ’60 rilevavano nel suo stile attoriale, spingendolo piuttosto a maturare una performatività ‘grottesca’ – fondata su di una dimensione pantomimica ed una gestualità volutamente eccessiva ed esasperata, disarmonica e scomposta (Figg. 50-51) – che sembra recuperare ed attualizzare i paradigmi attoriali degli stessi istrioni medievali e dei comici dell’Arte cinque-seicenteschi. Un ritratto in negativo dello stile interpretativo giullaresco possiamo ricavarlo dalle parole di Andrea Perrucci, autore seicentesco di un libello intitolato *Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso*, nel quale l’autore inveisce contro tutti i “vilissimi ciurmatori e salt’in banco [che] vogliono rappresentare nelle pubbliche piazze comedie all’improvviso, [...] parlando allo sproposito, gestendo da matti, e quel che è peggio, facendo mille oscenità e sporchezze” [in De Marinis 1989, p. 248]. Una descrizione simile si ritrova anche nelle parole con cui Pier Maria Cecchini (celebre capocomico dei primi del ’600) critica gli attori suoi contemporanei che “con una pazza maniera girano gli occhi, allargano le braccia, e compongono il corpo tutto in guisa tale, che uno molestato dalle colica, porgerebbe molestia minore à chi lo mirasse” [ibid., p. 249].

Anche questa componente ‘fisico-corporea’ contribuisce a marcare la differenza tra il teatro di Fo e le *performance* dei narratori più giovani, la cui gestica tende infatti ad un ipotetico ‘grado zero’ per enfatizzare il valore evocativo della parola ‘detta’ e concentrare su di essa l’attenzione dell’uditorio: si pensi in questo senso a *Kohlhaas* (1989) di Marco Baliani – sorta di ‘manifesto’ del teatro di narrazione –, in cui il *performer* “quasi a voler saggiare la

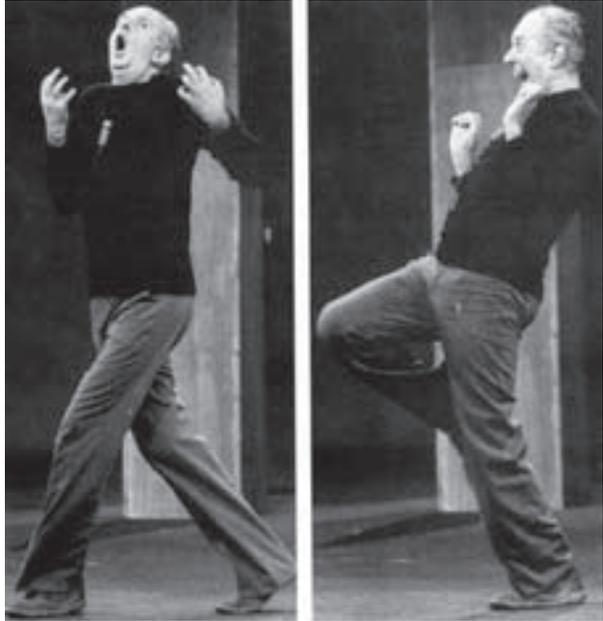


Fig. 50. La recitazione “grottesca” di Dario Fo nel *Mistero buffo*.

dimensione più radicale del narrare, si è imposto limiti rigidissimi: seduto su una sedia dall'inizio alla fine, con una luce fissa" [Ponte di Pino 1999; cfr. Figg. 52-54]. In estrema sintesi, potremmo dire che il racconto dei narr-attori procede attraverso la descrizione delle situazioni e delle vicende che il *performer* finge di vedere davanti a sé – con una sorta di identificazione dello sguardo del narratore con la camera da presa e, di conseguenza, utilizzando le tecniche di rappresentazione derivate dalla cinematografia: primo piano, contro piano, *rallenti*, piano sequenza, ecc. [cfr. Guccini 2005] – e che per mezzo della parola evoca, in forma di 'immagini', nella mente del pubblico in sala. Dice ad esempio Celestini:

Per me l'elemento fondamentale è l'immagine. Non l'immagine-cosa che lo spettatore può vedere oggettivamente quando l'attore gliela mostra sulla scena, ma l'immagine che viene immaginata, il prodotto soggettivo dell'immaginazione. Anche per questo motivo nei miei spettacoli non c'è mai un oggetto che entra a far parte del racconto. [...] Lo sguardo oggettivo dello spettatore si posa su oggetti che negano la propria presenza in quanto oggetti significanti perché le vere immagini sono quelle che lo spettatore vede attraverso la propria immaginazione. [Celestini 2005a, p. 45; cfr. Soriani 2006]



Fig. 51. La recitazione "grottesca" di Dario Fo nel *Mistero buffo*.

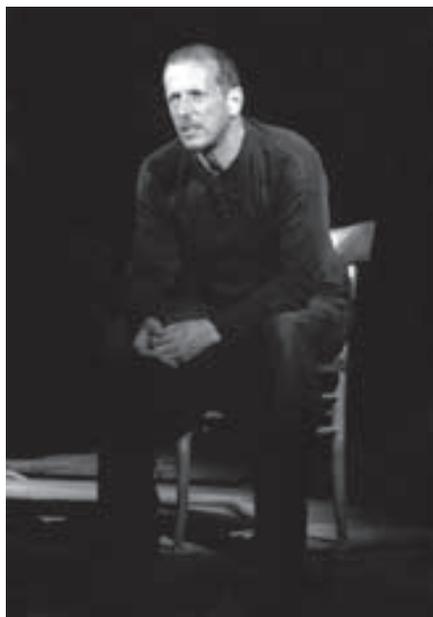


Fig. 52. Marco Baliani in *Kohlhaas* (foto Sonia Lombardi).



Fig. 53. Ascanio Celestini in *Scemo di guerra* (Foto Maila Iacovelli-Fabio Zayed/Spot the difference).

Nello schema della giullarata di Fo, invece, le immagini del racconto non sono soltanto proiettate ed evocate nella mente dello spettatore, ma si traducono anche in “una partitura corporea di fotogrammi vivi” [Guccini 2005, p. 20]: sono cioè i movimenti del corpo dell’attore che guidano la ricezione del pubblico in sala, convogliando l’attenzione dell’uditorio ora su di un particolare dell’azione scenica ora sulla totalità di essa, costringendo gli spettatori a “zummate incredibili” con “quella sofisticatissima camera da presa” [Fo 1987, p. 146] che è il cervello umano. Dice Fo:

Anche in teatro è come se il pubblico avesse negli occhi una macchina da presa: siete voi che, con la vostra recitazione, gli imponete di allargare o di restringere il campo, gli fate un carrello o una panoramica.

[Fo 2001, p. 95]



Fig. 54. Davide Enia in *Italia Brasile 3 a 2* (foto Sonia Lombardi).

La narrazione scenica di Fo risulta dunque imperniata su di un metodico *shifting* della ‘prospettiva’ o – per usare le parole dell’autore-attore – sulla sistematica dialettica tra “una condizione in oggettivo, e un’altra in obiettivo” [Fo 1987, p. 197]: nel primo caso, il *performer* racconta ciò che finge di vedere davanti a sé e lo spettatore è spinto dalla stessa dinamica narrativa a collocarsi idealmente alle spalle dell’attore per osservare ciò che questi va raccontando. D’improvviso, però, l’azione si ribalta ed il corpo dell’attore si trasforma nell’oggetto stesso della descrizione (condizione in obiettivo): lo spettatore si trova ora ad osservare quanto accade alla ribalta ed è quindi spinto a posizionarsi davanti al *performer* che pertanto da soggetto diviene oggetto della rappresentazione. Il passo finale della *Resurrezione di Lazzaro* fornisce un esempio esplicativo dei procedimenti narrativi usati da Fo: l’attore descrive il momento del miracolo in cui Lazzaro esce dal sepolcro prestando la propria voce ad un fedele-spettatore accorso al camposanto per assistere alla resurrezione (condizione in oggettivo): “Si muove! Deo gratia, si muove! È vivo!” [Fo 2003, p. 162]. Al contempo, però, il corpo dell’attore “mima il movimento di Lazzaro che risorge, barcollando” [*loc. cit.*] ed incarna quindi l’oggetto di quanto viene descritto attraverso il codice verbale (condizione in obiettivo): si produce quindi una comunicazione ‘multi-canale’ in cui la voce ed il corpo dell’attore veicolano al pubblico la medesima informazione ma attraverso prospettive differenti. L’episodio si conclude infine con un improvviso spostamento della focalizzazione per cui il corpo dell’attore che aveva incarnato il miracolato che “si scrolla come un cane che esce dall’acqua” si trasforma – senza soluzione di continuità – nel corpo del visitatore che si ripulisce, “schifato, faccia e corpo dei vermi che gli sono arrivati addosso” [*loc. cit.*].

Tra i contemporanei *performer* monologanti, sembra ispirarsi all’archetipo gestuale e pantomimico del *Mistero buffo* Andrea Cosentino, il cui lavoro si interseca – senza tuttavia esaurirsi in esso – con lo schema dell’attore che, solo sul palco, racconta una storia direttamente al pubblico in sala. Cosentino, infatti, recupera ed utilizza elementi ed espedienti scenici desunti dal circo, dal *cabaret* e dalla tradizione dell’attor comico (“Affettivamente, mi sento più vicino al teatro di varietà ed all’avanspettacolo che al teatro di narrazione come si intende oggi” [Cosentino 2005]), superando la pura evocazione narrativa con un ritrovato gusto per la ‘rappresentazione’, per quanto bidimensionale e parodica, minimalista e post-moderna. È forse possibile scorgere proprio in questa dimensione pantomimica e semi-drammatica una traccia dell’insegnamento di Fo, peraltro citato per mezzo di un’ironica ma affettuosa caricatura durante il prologo che apre lo spettacolo *Angelica* (2005; Fig. 55):

Ho avuto la mia prima esperienza teatrale frequentando un laboratorio di Dario Fo organizzato presso la Libera Università di Alcatraz. Non posso dire se l’incontro con Fo sia stato fondamentale per me, perché allora non avevo altri termini di confronto, ma forse è da quell’esperienza che ho deciso che il teatro mi interessava. Probabilmente, per me

che volevo prima di tutto scrivere, il contatto con Dario Fo mi ha fatto capire che esisteva anche un'autorialità teatrale, un'autorialità cioè che si costruisce direttamente sulla scena. Del resto, per la mia generazione, il *Mistero buffo* è l'archetipo di una drammaturgia del solista in cui in qualche modo mi riconosco anch'io.

[*Loc. cit.*]

Insomma, anche dalle parole di Cosentino emerge come il *Mistero buffo* di Dario Fo segni in qualche modo l'atto fondativo di quella drammaturgia dell'attore che costituisce una delle più proficue e significative tendenze del teatro italiano degli ultimi quindici-venti anni. Una drammaturgia del solista che – si è visto – Fo recupera e rinnova a partire dalla tradizione del monologo comico del primo '900 e di tutta una performatività epico-popolare che – pur contaminata con una consapevolezza teorica derivata dalla lezione brechtiana – risale, attraverso i fabulatori conosciuti durante l'infanzia, fino alla Commedia dell'Arte ed alla giullaria medievale.



Fig. 55. Andrea Cosentino in *Angelica* (foto Sonia Lombardi).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Angelini F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

Barsotti A., *Itinerari teatrali attraverso il '900 italiano*, in "Rivista italiana di drammaturgia", XV-XVI, 1980, pp. 79-110.

Barsotti A., *Grandi giuocolieri e giullari contro la macchina che piatta i teatranti: Eduardo e Fo*, in "Ariel", 48, settembre-dicembre 2001, pp. 83-118.

Benjamin W., *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

Celestini A., *A che cosa serve la memoria*, in *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, a cura di A. Porcheddu, Udine, Il Principe Costante, 2005(a), pp. 19-51.

Celestini A., *Conversazione con l'autore*, Buti (Pisa), 4/2/2005(b).

Cosentino A., *Conversazione con l'autore*, Livorno, 5/5/2005.

- Curino L. - Tarasco R. - Vacis G., *Passione*, Novara, Interlinea, 1998.
- D'Angeli G., *Forme della drammaturgia. Definizioni ed esempi*, Torino, UTET, 2004.
- De Marinis M., *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- De Marinis M., *Appunti per uno studio diacronico della recitazione nella "Commedia dell'Arte"* in *The science of buffoonery: theory and history of the Commedia dell'Arte*, a cura di D. Pietropao-
lo, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 239-256.
- De Marinis M., *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000.
- De Matteis S., *Per una storia dei generi "popolari" nel Novecento*, in *Petrolini. La maschera e la
storia*, a cura di F. Angelini, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 99-105.
- De Monticelli R., *Eco reinventata dei giullari*, in "Il Giorno", 16/10/1969.
- Enia D., *Conversazione con l'autore*, Modena, 2/8/2005.
- Fo D., *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973.
- Fo D., *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974.
- Fo D., *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, 1975.
- Fo D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi 1987.
- Fo D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari,
Laterza, 1990.
- Fo D., *Totò. Manuale dell'attor comico*, Torino-Enna, Aleph, 1991.
- Fo D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992.
- Fo D., *Il papa e la strega e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1994.
- Fo D., *Mistero buffo* (testo e VHS), Torino, Einaudi, 1997.
- Fo D., *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore. Un viaggio nella Commedia dell'Arte tra storia e contempora-
neità*, in *L'Ecole des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri,
2001, pp. 27-110.
- Fo D., *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Fo D., *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Guccini G., *Auctore in fabula. Percorsi e poetiche del 'teatro narrazione'*, in "L'Almanacco", 2005,
pp. 13-22.
- Guccini G., *La storia dei fatti*, in *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, a cura di
G. Guccini e M. Marelli Bologna, Le Ariette-Libri, 2004, pp. 13-52.
- Lazzari A., *Lezione in "padano" del Quattrocento*, in "l'Unità", 4/10/1969.
- Locuratolo M., *Invito al cabaret*, Milano, Mursia, 2003.
- Mazzucco R. (a cura di), *L'avventura del cabaret*, Cosenza, Lerici, 1976.
- Mitchell T., *Dario Fo. People's Court Jester*, Londra, Methuen Drama, 1999.

- Oppo M.N., *L'allievo Paolo Rossi: "Trionfo per i comici di tutto il mondo"*, in "l'Unità", 10/10/1997.
- Pagliarani E., *Un chiaro mistero di Dario Fo giullare*, in "Paese Sera", 20/11/1969.
- Paolini M., *Fajont 9 ottobre '63* (VHS, con allegato Paolini M.- Ponte di Pino O., *Il quaderno del Fajont*), Torino, Einaudi, 1999.
- Petrolini E., *Facezie, autobiografie e memorie*, Roma, Newton Compton, 1993.
- Petrolini E., *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004.
- Polacci A., *Il teatro di rivista. "Tutto quello che gli altri non sanno"*, Roma, Corso, 1990.
- Ponte di Pino O., *L'altra storia va in scena*, in "Diario della Settimana", 14/4/1999.
- Puppa P., *Tradition, Traditions, and Dario Fo*, in *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, a cura di J. Farrell - A. Scuderi, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, pp. 181-196.
- Puppa P., *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003.
- S.N., *Fo giullare moderno*, in "l'Unità", 4/1/1970.
- Salvalaggio N., *Dario Fo prende le distanze dall'eversione "al tritolo" (1977)*, ora in <http://www.archivio.francarame.it/finale.asp?id=010393&from=1>.
- Schacherl B., *Le meraviglie di Dario Fo col teatro medievale*, in "La Rinascita", 10/10/1969.
- Soriani S., *In principio era Fo*, in "Hystrio", 1/2005(a), pp. 16-18.
- Soriani S., *Dario Fo e la performance giullaresca*, in "Il Laboratorio del Segnalibro", 20, marzo 2005(b), pp. 7-8.
- Soriani S., *Dario Fo e la quarta parete*, in "Ariel", 58, gennaio-aprile 2005(c), pp. 127-156.
- Soriani S., *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica*, in corso di stampa su "Forum Italicum", Fall 2005(d).
- Soriani S. (a cura di), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2006.
- Strappini L., *Dalla macchietta al personaggio*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di Angelini, cit., pp. 83-96.
- Szondi P., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- www.postcontemporanea.it/incontri%5C2004%5C12Dicembre%5Cfo.htm.

*Le cuit et le cru: il simbolismo zoomorfico nelle giullarate di Dario Fo**

ANTONIO SCUDERI

Truman State University, USA

Il gioco antropomorfo e zoomorfico alternato è una costante della storia del teatro, e più in generale di ogni rappresentazione, dal rito allo spettacolo.

[Fo 1992, p. 108]

Il conferimento a Dario Fo del premio Nobel per la letteratura nel 1997 costituisce l'apice ed il coronamento di una carriera teatrale iniziata nei lontani anni '50. Seguendo l'insegnamento di Gramsci, Fo recupera ed attualizza una plurisecolare cultura folklorica, basando il suo teatro sulle forme e sui principi delle tradizioni performative popolari ed orali [cfr. Scuderi 1998]. Le eredità dei riti carnevaleschi europei – influenzeranno anche la Commedia dell'Arte – rappresentano una parte fondamentale della visione del mondo delle classi subalterne; sono definite in gran parte dal senso del 'grottesco', ed in particolare da combinazioni bizzarre di qualità umane ed animalesche che sopravviveranno nelle maschere dello stesso carnevale e – più tardi – della Commedia dell'Arte. Il presente studio si concentra sui modi in cui Fo si serve del simbolismo zoomorfico nelle sue 'giullarate', con un particolare riferimento alla *Storia della tigre*.

Attraverso gli anni Fo si è cimentato – come scrittore e come attore – in vari generi spettacolari, ma le sue forme privilegiate sono la 'giullarata', una *performance* monologica il cui nome deriva dal lemma 'giullare'; e la farsa satirica, dove confluiscono molti elementi di quello che Fo definisce 'teatro minore' ("le farse popolari dell'Otto-Novecento, il teatro di varietà, l'avanspettacolo, gli spettacoli dei clown e perfino le comiche del 'muto'" [Fo 1987, p. 110]). Ecco perché nelle sue commedie si possono rintracciare i lazzi clownschi, le marionette, i pupazzi, lo *slapstick*, le *gag* visive e le tecniche del teatro di Varietà. La giullarata, invece, si basa su principi performativi riscontrabili in molte tradizioni orali: il più significativo consiste nell'arte di recitare a partire da una 'scaletta' (un canovaccio) e non in base ad un testo scritto integralmente. Questa tecnica è il fondamento della cosiddetta 'improvvisazione' ed è uno degli elementi formali che i comici

* Originariamente apparso, con il titolo *The Cooked and the Raw: Zoomorphic Symbolism in Dario Fo's Giullarate*, su "The Modern Language Review", n. 99, gennaio 2004 (trad. it. A. Scuderi, S. Soriani).

dell'Arte derivano dalla 'giullaria': del resto, la Commedia dell'Arte nasce verso la metà del Cinquecento, nel momento in cui alcuni istrioni decidono di riunirsi in compagnie per 'vendere' le proprie abilità professionali di paese in paese, di città in città. L'arte di 'comporre a soggetto' indica la capacità di interessare, durante una *performance*, 'unità' elaborate e concepite prima dell'esibizione stessa e che, nell'atto performativo, possono combinarsi secondo infinite varianti: basandosi sugli studi di Parry e Lord, i folkloristi usano il termine "formula" per indicare tali unità [cfr. Lord 1987, pp. 313-349]. Fo ha dato dimostrazione di una simile tecnica durante il discorso pronunciato alla cerimonia di consegna del Nobel a Stoccolma: per la sua relazione, invece di un testo formale scritto per intero, ha fatto circolare nella sala una serie di disegni che visualizzavano e sintetizzavano graficamente le 'unità formulari' su cui ha sviluppato – improvvisando – il suo discorso orale.

La giullarata di Fo condivide alcune caratteristiche con altre tradizioni performative orali diffuse in tutto il mondo. Per descriverla, può essere utilizzata, per esempio, la raffigurazione della tradizione narrativa africana fatta dalla folklorista americana Ruth Finnegan:

Le storie sono rappresentate, nel senso che i discorsi ed i gesti dei personaggi sono imitati dal narratore, e l'azione è "esibita" attraverso il dialogo in cui il narratore ritrae i vari personaggi di volta in volta. È vero che la rappresentazione di un personaggio non è "sostenuta" o completa; così come è certo che sia la narrazione sia il dialogo servono a raccontare gli eventi della storia e che si può parlare della presenza di un solo vero "attore".
[Finnegan 1970, pp. 501-502]

L'attenzione di Fo nei confronti della performatività popolare può essere spiegata in gran parte in relazione alla sua interpretazione delle opere e del pensiero di Gramsci. Centrale è infatti il concetto di 'sovrastruttura', termine con cui Gramsci indica, tra l'altro, le manifestazioni culturali di una società, considerandole espressione delle tensioni e dei conflitti economici che sottostanno alla società stessa (struttura). Con la teoria dell'egemonia, spiega inoltre come i ceti dirigenti mantengano le classi lavoratrici in uno stato di subalternità, convincendole dell'inferiorità della loro cultura: 'l'intellettuale organico' deve assumere il compito di restituire alle masse il senso della dignità della propria cultura (si tenga presente che, sia ai tempi di Gramsci sia nella gioventù di Fo, il contrasto fra cultura d'*élite* e cultura di massa era molto più marcato di quanto non sia oggi). Parlando, ad esempio, della questione della lingua, Gramsci paragona l'italiano standard al latino scritto nel medioevo e rileva come entrambe le lingue siano l'espressione di una minoranza istruita: "L'italiano è di nuovo una lingua scritta e non parlata, dei dotti e non della nazione" [Gramsci 1977, vol. 2, p. 354]. Per questo, se le farse sono scritte in italiano, Fo recita le giullarate in un linguaggio dialettale composto principalmente dal suo

lombardo nativo, misto di elementi veneti e di altre dialetti del nord Italia: un linguaggio che Fo considera molto più genuino ed espressivo della lingua italiana ‘ufficiale’.

Gramsci assegna una precisa funzione all’intellettuale, in quanto divulgatore dell’ideologia marxista; per meglio comprendere le aspirazioni delle masse, l’intellettuale ‘militante’ deve studiare e conoscere la cultura popolare:

Il folklore, mi pare, è stato finora studiato (in realtà finora è stato solo raccolto materiale grezzo) come elemento ‘pittresco’. Bisognerebbe studiarlo come ‘concezione del mondo’ di determinati strati della società, che non sono toccati dalle correnti moderne di pensiero. [...] Il folklore può essere capito solo come riflesso delle condizioni di vita del popolo, sebbene spesso esso si prolunghi anche quando le condizioni siano modificate in combinazioni bizzarre. [...] Il folklore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza, una cosa ridicola, una cosa tutt’al più pittoresca: ma deve essere concepito come una cosa molto seria e da prendere sul serio.

[Gramsci 1997, vol. 1, pp. 89-90]

Nella commedia *L’operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, tre operai sono impegnati a spostare i libri dalla biblioteca di una casa del popolo, e intanto discutono del fatto che la maggior parte della classe lavoratrice abbia ormai smesso di leggere e studiare. Incuriositi, iniziano così a leggere qualche brano dai libri che stanno maneggiando ed improvvisamente appaiono e cominciano ad agire sulla scena alcune ‘visioni’ dei loro antenati marxisti e di altri personaggi storici; fra di essi lo ‘spettro’ di Gramsci, che esprime concisamente l’idea-cardine delle proprie riflessioni sulla cultura popolare e sul ruolo dell’intellettuale ‘organico’ nei riguardi delle classi subalterne (almeno in base alla personale interpretazione che del pensiero gramsciano offre lo stesso Fo):

Dobbiamo smetterla di considerare l’operaio come una marionetta che non sa, che non può sapere, perché non ha cultura. L’operaio sa, perché è l’avanguardia del popolo, perché il popolo ha una grande cultura. Il potere borghese, aristocratico, la Chiesa gliel’hanno in gran parte distrutta, sotterrata, ma è nostro dovere fargliela ritrovare.

[Fo 1975, p. 107]

Una parte essenziale della ‘missione’ di Fo – potremmo dire la *raison d’être* del suo teatro – consiste appunto nel tentativo di riscoprire e valorizzare la cultura popolare. Elemento essenziale in questo processo è costituito dalla cultura carnevalesca, la cui tradizione intessuta di satira e parodia è il mezzo principale di cui Fo si serve per sovvertire l’autorità ed esprimere il proprio messaggio politico. Il processo di recupero e valorizzazione della cultura popolare, ed al contempo il sovvertimento dell’autorità secondo la logica carnevalesca, si manifesta in forma cristallizzata proprio nelle giullarate.

La tradizione ‘sovversiva’ dei Saturnali e del Carnevale è un elemento primordiale delle tradizioni popolari italiane ed europee. Al principio della sua carriera, Fo è stato molto influenzato da *Le origini del teatro italiano* di Paolo Toschi (1955): un ampio studio antropologico in cui l’autore analizza le festività carnevalesche italiane ed altri rituali folklorici affini – diffusi anche nel resto d’Europa – dalla loro genesi, connessa ad antichissime cerimonie agricole, fino agli inizi del Ventesimo secolo (si tratta di celebrazioni in larga parte ancora diffuse al tempo degli studi di Toschi e, in certi casi, esistenti tutt’oggi nelle campagne italiane ed europee).

Al centro si trova un personaggio – una sorta di capro espiatorio: il Re dei Folli – che nell’epoca cristiana era di solito indicato con il nome di Carnevale [cfr. Holm 2000, pp. 122-142]. Ai festeggiamenti partecipavano anche alcune maschere secondarie, che incarnavano gli spiriti grotteschi del mondo infero e simboleggiavano le forze generative della terra: più tardi questi stessi spiriti sarebbero stati associati e sovrapposti ai demoni della tradizione cristiana. Toschi spiega come il carnevale fosse una festa propiziatoria per la fertilità della terra e come – nell’immaginario popolare – si credesse che le creature sotterranee esercitassero un qualche effetto sui semi piantati in terra. Un elemento essenziale degli antichi riti agricoli di fertilità consisteva nel mantenere gli spiriti ‘allegri’ e ‘contenti’, per assicurarsi un raccolto abbondante [cfr. Toschi 1955, p. 167]: a questo miravano i festeggiamenti carnevaleschi. Perciò si spiega la paradossale commistione di paura ed allegria nei diavoli della tradizione popolare (in letteratura, l’esempio più illustre della confluenza di demoniaco e comico rimane l’incontro di Dante e Virgilio con i diavoli grotteschi e carnevaleschi di Malebolge in *Inferno* XXI-XXII; tra di essi compare anche un tale Alichino, progenitore – potremmo dire – dell’Arlecchino della Commedia dell’Arte [cfr. Scuderi 2000]):

Il demoniaco e il comico si uniscono e si fondono in uno stesso personaggio. Come mai? [...] Le maschere appaiono e agiscono nelle feste di propiziazione per un nuovo ciclo. Il principio magico a cui tali feste si ispirano è – giova ripeterlo – quello secondo il quale più intensa sarà l’allegria, più alto e sfrenato il tripudio, e più abbondante crescerà la messe, più lieta e felice scorrerà l’annata per la comunità.
[Toschi 1955, pp. 218-220]

Toschi individua le origini di alcune delle principali maschere della Commedia dell’Arte – quali lo Zanni, Pulcinella ed Arlecchino, per l’appunto – proprio negli antichi demoni agresti: in particolare, l’origine di Arlecchino risale a suo parere a Hellequin, il ‘Re dell’inferno’ della tradizione franco-germanica (proprio le origini carnevalesche e demoniache delle maschere dell’Arte permettono di comprenderne la natura enigmatica e paradossale). Anche Fo si avvale delle qualità carnevalesche e, quindi, della valenza sovversiva dello Zanni: “Io ho sempre fatto Arlecchino che lo volessi o no. Pur non facen-

do saltelli o doppi passi i miei personaggi sono sempre stati in questa chiave” [Fo 1986, p. 35]. La natura grottesca dei ‘personaggi’ dell’Arte si riflette innanzitutto nelle maschere che indossano, nelle quali sopravvive la bizzarra combinazione di elementi umani e zoomorfici. Così, ad esempio, si spiega perché la maschera del Capitano abbia fattezze canine, quella del Magnifico-Pantalone i tratti di un tacchino o di un gallo, quella di Arlecchino di un gatto. È altresì evidente come le qualità zoomorfiche di derivazione carnevalesca si manifestino anche nei movimenti e nella gestualità dei personaggi dell’Arte.

Un altro testo che ha ispirato le ricerche di Fo sul carnevale e sul grottesco è stato *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* di Michail Bachtin, pubblicata in Europa occidentale sul finire degli anni ’60 (lo stesso Rabelais è stato uno degli autori che ha maggiormente influenzato il giovane Fo negli anni ’50-’60 [cfr. Fo 1992, p. 353]). Utilizzando i capolavori di Rabelais come esempio e testimonianza della cultura popolare medioevale, Bachtin definisce il criterio fondante del ‘realismo grottesco’ come l’abbassamento “di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità” [Bachtin 1995, p. 25] e mette in luce l’importanza del grottesco e del ‘riso popolare’, di cui sottolinea la centralità all’interno dei rituali festivi popolari. Rileva inoltre come una delle più antiche forme del grottesco consista in quella combinazione di elementi umani ed animali che, come dimostrato da Toschi, sopravviverà nelle caratteristiche zoomorfiche delle maschere dell’Arte [cfr. Bachtin 1995, p. 316].

Nel caso specifico di Fo, il ricorso all’immaginario grottesco da una parte dimostra l’interesse dell’autore-attore nei riguardi della cultura popolare; dall’altra, deriva da una personale scelta artistica. Il grottesco infatti è un elemento essenziale delle tematiche, dei modi e dei meccanismi comunicativi del suo teatro (non a caso l’autore-attore ne parla come di un “atteggiamento abnorme, che smonta i meccanismi di una realtà fasulla” [Fo 1992, p. 35]). Le giullarate di Fo sono in larga parte definite dai principi carnevaleschi e dall’immaginario grottesco illustrati persuasivamente da Bachtin, a cominciare dalla rappresentazione del corpo e dal costante riferimento alla sua sfera ‘bassa’ e materiale. La centralità del ‘carnevalesco’ nell’opera di Fo emerge in modo esemplare in un paio di brani del *Mistero buffo*: *l’Arlecchino fallotroppo* ed il *Grammelot dello Zanni* (noto anche come *La fame dello Zanni*), in cui uno zanni, così affamato da immaginarsi di divorare se stesso, dopo aver sognato un banchetto di dimensioni pantagrueliche, alla fine si deve accontentare di mangiare una mosca. Un elemento importante del registro grottesco, nelle giullarate di Fo, è costituito dal simbolismo zoomorfico, come nella *Nascita del villano* (ancora dal *Mistero buffo*) in cui si racconta di come il contadino sia nato dal peto di un asino. Si possono ancora citare altri brani da *Fabulazzo osceno*, quali *La parpaja topola* (perifrasi che si riferisce al sesso femminile) o *Lucio e l’asino* che racconta di una metamorfosi da uomo ad animale nella quale l’asino assurge a simbolo della forza sessuale.

Johan Padan a la scoperta de le Americhe, l'unica giullarata di Fo costituita da una sola lunga narrazione piuttosto che da una serie di singoli brani, racconta di un 'balordo' di origine bresciano-bergamasca – tratteggiato secondo la tradizione picaresca – che viaggia insieme con Colombo fino al Nuovo Mondo. Se il tema principale della storia è l'incontro fra gli *indios* e gli europei, Fo si serve degli animali per creare un codice simbolico in grado di esprimere, e sottolineare al contempo, la fascinazione degli europei nei riguardi del Nuovo Mondo, il senso di estraneità e diversità fra i due popoli e le rispettive culture, il livello bestiale al quale gli esseri umani possono reciprocamente trattarsi: nelle Americhe, gli europei incontrano nuovi animali, come il puna, il tacchino e l'iguana, e dall'altra scaricano dalle loro navi animali che gli *indios* non avevano mai visto: cavalli, asini, mucche e maiali.

Uno degli espedienti, di cui Fo si serve per esprimere la meraviglia di Johan nello scoprire il Nuovo Mondo, consiste proprio nella descrizione degli strani animali che il protagonista incontra per la prima volta: l'esoceto o pesce volante, l'iguana, il tacchino. Durante la *performance*, le accurate descrizioni degli animali – eseguite dalla straordinaria abilità mimica di Fo – esprimono la fascinazione di Johan, sebbene le creature del Nuovo Mondo tratteggiate dall'autore-attore mantengano al contempo anche una dimensione fantastica (una simile descrizione di animali immaginari si trova nel *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe).

L'incapacità sia degli *indios* sia degli europei di comportarsi secondo canoni di autentica civiltà ed umanità è espressa dall'atteggiamento dei due popoli, che infatti si trattano reciprocamente alla stregua di animali: ad esempio, durante il viaggio di ritorno in Europa, invece di cavalli, asini, mucche e maiali, la stiva della nave è piena di *indios* ridotti in stato di schiavitù (ad accentuare l'orrore, gli europei usano – come esca per pescare – la carne degli *indios* morti per le atroci condizioni cui sono costretti durante il viaggio). Parimenti i 'nativi' cannibali preparano per il macello le loro vittime europee nello stesso modo in cui preparano i tacchini: Johan racconta come gli *indios* strappino le penne ai tacchini per renderne la carne più morbida e, subito di seguito, si vedono gli stessi cannibali intenti a strappare i peli dal corpo di Johan per prepararlo alla 'mattanza'. Secondo una logica bachtiniana, Fo elabora anche alcune combinazioni grottesche per sottolineare la confusione tra uomo ed animale: quando alcuni *indios* incontrano per la prima volta i maiali trasportati dagli europei, "credono siano cristiani di un'altra razza. Un po' più ingrassati" [Fo 1992b, p. 29]; quando incontrano i soldati a cavallo, "sono convinti che cavallo e cavaliere siano una bestia sola, che dalla groppa del cavallo spunti il busto di un uomo con le braccia" [*ibid.*, p. 21].

Il ricorso al simbolismo animale per svelare ed evidenziare la bestialità umana compare anche in *Lu santo jullàre Francesco*, specificamente nell'episodio *El santo jullàre e lo luvo de Gubbio*. Nel racconto di Fo, Francesco incontra il lupo e gli chiede spiegazione del suo deplorabile comportamento, delle devastazioni delle campagne, degli attacchi

alla popolazione ed al bestiame per puro e semplice divertimento. Il lupo – la cui parlata è resa da Fo con una brillante soluzione performativa, per mezzo di una voce bassa e rauca – spiega che tali azioni dipendono dalla propria natura. Francesco allora si lancia in un’invettiva contro la bestialità degli esseri umani in cui risuona l’indignazione, di derivazione marxista e gramsciana, nei confronti dello sfruttamento degli oppressi:

Buona questa del naturale! L’hai pensata tutta tu da solo? (*Cambia tono*) Hai capito? È tutta colpa del naturale! Se uno nasce con `sta natura può sgarrare, rubare, violentare femmine, scannare, mentire da bugiardo, ammazzare...
[Fo 1999, p. 42]

In un primo momento Francesco riesce a stabilire una coesistenza pacifica fra il lupo e la popolazione locale; ma in seguito viene a sapere, dallo stesso lupo, come gli uomini abbiano pian piano cominciato a trattarlo male e lo abbiano infine allontanato dal paese. Il lupo si trova così a constatare come, qualora un animale feroce ammansisca la sua natura, finisce per perdere il rispetto altrui. Francesco trae un amaro insegnamento dal proprio errore: “È tutta colpa mia! Gran presunzione ho avuto: io pensavo di poter trasformare un lupo in un buon cristiano e invece non avevo capito che, prima, dovevo cercare di trasformare i cristiani in buoni animali!” [*Ibid.*, p. 50; su *Lu santo jullàre Francesco* cfr. Scuderi 2003].

Spesso Fo si serve dell’immaginario zoomorfico anche per abbassare e detronizzare i personaggi che rappresentano il potere costituito: in vari passi delle sue opere, ad esempio, riduce la classica icona dell’angelo alato ad un pollo, come in *Le nozze di Cana* – in *Mistero buffo* – in cui l’ubriaco (raffigurato secondo la tradizionale tipologia del *clown* Augusto) allontana l’angelo solenne ed autoritario: “Che io ti strappo le penne come a una gallina, ti strappo le penne a una a una, anche dal culo, dal di dietro. Vieni, gallinone. Vieni!” [Fo 1977, p. 62]. Allo stesso modo, ne *Il primo miracolo del bambino Gesù*, tratto dalla *Storia della tigre e altre storie*, la spettacolare apparizione dell’arcangelo spaventa e mette in fuga un intero gregge, per cui uno dei pastori impreca furioso:

Se almeno ti capitasse di andare a sbattere contro la montagna così che il cerchione ti si incastra fino al collo e ti si sparpagliano tutte le piume da ogni parte. Gallinaccio!
[Fo 1980, p. 85]

Nello stesso brano, la magia della fantasia infantile si associa alle combinazioni grottesche dell’arte primordiale, come quelle rilevabili nelle maschere carnevalesche o nei pali totemici. Il piccolo Gesù dimostra agli altri bambini del quartiere come sia capace di dare la vita ad un uccello fabbricato con l’argilla (si può anche notare come, associando ad ogni immagine un tipo di cibo, Fo conferisca all’episodio un’intonazione di gusto rabelaisiano):

Poi un altro fa una salsiccia, una biscia, una biscia-salame, con dodici ali in fila, senza la coda, dodici zampe... Poi un altro ha fatto un pastone, pareva una torta, con la testa dritta in mezzo, senza collo, il becco in su, e tutte le ali spaiate, tutte intorno. E senza gambe.

[*Ibid.*, p. 105]

Fra le sue giullarate, il simbolismo zoomorfico assume un ruolo essenziale soprattutto nella *Storia della tigre*, il principale brano tratto dallo spettacolo *Storia della tigre e altre storie*. Nel prologo Fo spiega di aver desunto ed imparato il racconto da un cantastorie popolare di Shanghai:

Questa storia l'ho sentita raccontare per la prima volta quattro anni fa, rappresentare meglio che raccontare, in Cina, esattamente a Shanghai, ed era un tempo in cui di queste storie se ne raccontavano tante laggù.

[*Ibid.*, p. 5]

Come succede spesso, le fonti da cui Fo dichiara di derivare i propri racconti non sono del tutto attendibili: in gran parte, il motivo di queste volontarie manipolazioni dipende dal modo in cui – soprattutto nei prologhi che precedono la *performance* vera e propria, nei quali viene suggerita al pubblico la chiave di interpretazione dello spettacolo – l'autore stabilisce la 'struttura interpretativa' (*interpretive frame*) dei suoi spettacoli [Cfr. Bauman 1984, pp. 9-10 e Scuderi 1998, pp. 37-47]. Per quanto in più di una occasione Fo abbia indicato varie fonti documentali e storiche a partire dalle quali avrebbe derivato i propri racconti, spesso le storie narrate nei suoi monologhi risultano piuttosto personali invenzioni. Alcune delle ragioni di questa volontaria manipolazione, in relazione alla 'struttura compositiva' (*performance frame*) delle giullarate, derivano dal tentativo di Fo di ri-raccontare la Storia e conferire alle proprie narrazioni un senso di *gravitas* e di autorevolezza.

In particolare riferimento al caso della *Storia della tigre*, si può supporre che Fo ritenesse importante collocare il lungo racconto nell'alveo della cultura popolare affermando la derivazione della storia raccontata dalla tradizione orale. L'immagine del cantastorie cinese (si veda la descrizione di Finnegan, citata sopra) è in gran parte una proiezione di Fo stesso ed al contempo una conferma convalidante delle tradizioni orali e popolari, a partire dalle quali egli avrebbe sviluppato la sua giullarata, compresi alcuni elementi discussi nel presente studio, come l'importanza del grottesco e l'uso dei dialetti:

Al di fuori del teatro ufficiale, il più vivo era proprio quello sconosciuto ai turisti di passaggio, quello popolare, periferico, vera fabbrica dell'immagine, del grottesco e dell'ironia. Non credo che oggi questa storia sia ancora rappresentata in pubblico come l'ho vista raccontata, recitata davanti a migliaia di persone... in un prato nella campagna di Shanghai. Il fabulatore si esprimeva nel dialetto della campagna di Shanghai, un dialetto parlato da una minoranza. [...]

Quanto poi, ai suoni, ho visto aggiungere, da quello straordinario giullare, i gesti delle mani e delle braccia e i movimenti di tutto un corpo in accordo e in contrasto alle grida, suoni, parole fitte poi allargate, silenzio insomma: la pantomima; ho capito che mi trovavo faccia a faccia con un gran teatro, dove una tigre faceva da protagonista.

[Fo 1980, pp. 5-6]

In un'intervista del 1975, Fo racconta una diversa versione del modo in cui aveva visto recitare questa storia in Cina: fra le altre differenze, il personaggio della tigre era originariamente una vecchia donna [cfr. Fo 1992, p. 298].

L'autore-attore spiega che la tigre nella storia raccontata ha un significato allegorico preciso, perché – sostiene – nella cultura cinese rappresenterebbe la costanza e la perseveranza. Quelli che possiedono la tigre – affermano i contadini di Shangai – “resistono a costo di tenere la brace nel palmo della mano, così che quando quelli che se ne sono andati presi dal panico, più tardi, ripreso il coraggio, torneranno, abbiano la possibilità di ritrovare chi anche per loro, ha tenuto vivo il fuoco per poter ricominciare, riorganizzarsi e insieme riprendere la lotta” [Fo 1980, p. 8]. Come vedremo, le qualità che la tigre simboleggia sono strettamente associate allo spirito del popolo che, nell'ottica dell'autore-attore, rappresenta una forza più potente di qualsiasi ideologia e di qualsiasi governo, persino di un governo comunista.

Nella storia di Fo la figura della tigre funziona anche ad un livello più sottile. Parlando delle origini della cultura, l'autore si riferisce talora ad un particolare concetto di 'memoria': l'innato e collettivo ricordo di un passato lontano. In relazione alle origini della musica e della danza, per esempio, afferma: “Cercavo di sottolineare il particolare valore che questa radice assume anche nella nostra memoria” [Fo 1987, p. 53]. Sembra dunque che Fo intenda rivolgersi alla 'memoria' del suo pubblico, attraverso l'utilizzo di un codice di simboli primordiali quali le celebrazioni carnevalesche e l'immaginario zoomorfico. In particolare, *La storia della tigre* è costruita su sistematici riferimenti ad un passato mitologico, per cui la tigre è caratterizzata da qualità totemico-mitologiche che alludono alle origini della cultura.

La storia è narrata in prima persona dal protagonista della vicenda, un anonimo soldato dell'Armata Rossa di Mao, rimasto ferito durante l'estenuante 'lunga marcia' da Jiangxi a Yan'an. Dopo essere stato abbandonato dai commilitoni, il soldato si sottrae a una pioggia torrenziale rifugiandosi in una caverna, che si scoprirà essere la tana di una tigre femmina e dei suoi tigrotti. D'improvviso appare la tigre: porta con sé un tigrotto annegato durante l'alluvione ed è accompagnata da un altro cucciolo che, per aver bevuto troppa acqua durante l'inondazione, si rifiuta di farsi allattare. La madre, d'altra parte, soffre per la pressione del latte nelle mammelle. Da qui ha inizio una relazione simbiotica che allude al legame mitologico fra l'uomo e la natura: succhiando il latte dalle mammelle della tigre, il soldato ne allevia il dolore, mentre al contempo la tigre lo nutre e gli guarì-

sce le ferite leccandogliele (il soldato, secondo gli insegnamenti della medicina popolare, spiega che “la bava delle tigri è un medicamento meraviglioso, miracoloso, una medicina” [Fo 1980, p. 27]).

Il tema mitologico del rapporto uomo/natura prosegue con la convalescenza del soldato, che per un po’ abita con la tigre ed il tigrotto, finché si forma un legame stabile fra i tre. Ormai guarito ed in grado di camminare, il soldato prepara il fuoco per cucinare la carne che le tigri portano dalla caccia: anche i due animali assaggiano la carne cotta e cominciano a preferirla a quella cruda tanto che, scoperto questo gusto e sapore, costringono il soldato a cucinare per loro ogni giorno. La situazione immaginata e descritta da Fo rovescia il tradizionale mito di Prometeo, secondo quanto riportato da Claude Lévi-Strauss nello studio sulla mitologia amazzonica, *Le cru et le cuit* (1975). Il mito del fuoco racconta come gli esseri umani abbiano acquistato il fuoco ed imparato a cucinare da un animale totemico: in una delle versioni più comuni e diffuse, l’eroe è accolto da un animale – di solito un giaguaro – che gli fa conoscere la carne cotta. Una volta tornato l’eroe a casa, un gruppo di uomini assistiti da animali – o più spesso un gruppo di animali con qualità e caratteristiche antropomorfe – si dirige di nuovo dal giaguaro per rubare il fuoco. Nel titolo dello studio di Lévi-Strauss, i lemmi ‘crudo’ e ‘cotto’ simboleggiano la contrapposizione tra ‘natura’ e ‘cultura’: nella giullarata di Fo, dunque, un essere umano dona la cultura ad un essere naturale.

Nella *pièce* di Fo il legame umano/animale è suggerito e ribadito anche ad altri livelli: in alcuni passi, con la comicità e l’ironia tipiche di Fo, il protagonista narratore si riferisce alle tigri come se costituissero una famiglia umana: “Ma che razza di mamma è quella lì? Un bambino così giovane, portarlo fuori a gironzolare di notte! Ma quando sarà grande cosa diventerà?! Un selvatico!” [Fo 1980, p. 31]. Oppure si prenda il passo in cui le tigri ritrovano il soldato dopo che questi, stanco di cucinare per loro, aveva lasciato la caverna alla ricerca di un villaggio abitato da umani: le tigri rimbrottano il soldato per essere scappato e questi, a sua volta, si lamenta di essere stato costretto a cucinare tutto il giorno. Il dialogo, in cui umani ed animali parlano insieme per mezzo di ruggiti che si alternano a parole (ingegnosamente reso nella *performance* con un misto di lingua e *grammelot*), è presentato come un semplice battibecco domestico:

Quando sono arrivate a dieci metri di distanza, la tigre madre ha incominciato a farmi una scenata! Ma una scenata:

“AAHHAAAA bella ricompensa, dopo tutto quello che ho fatto per te, che ti ho anche leccato OOHHAHHHHAAA ti ho salvato la vita! EEOHHAA che neanche per un mio maschio l’avrei fatto, per uno della mia famiglia. EEOHHAAA mi hai piantata lì OOHHAHHHHAAA e poi ci hai insegnato a mangiare la carne cotta, che adesso tutte le volte EEOHHAAHHAA che mangiamo la carne cruda ci viene da vomitare” [...]

E io di rimando:

“OOHHAAA perché, voi cosa avete fatto? Ti ho salvato anch'io col tettarti, che se no scoppiavi, AHOLAHHH! E quando poi ho rosolato, rosolato [cucinando la carne] che avevo anche i coglioni scoppiati, eh?” [...]

Poi, si sa, quando in una famiglia ci si vuol bene, abbiamo fatto la pace.

[*Ibid.*, pp. 49-51]

Anche se resa attraverso un registro comico, l'equiparazione ad un medesimo livello dell'uomo e della tigre – il soldato e gli animali comunicano nella stessa lingua – assume una connotazione mitologica. Lo mette in luce anche Lévi-Strauss: “È importante ricordare che in termini mitologici non c'era distinzione fra uomini e animali” [1975, p. 113].

Ristabilita la pace e l'armonia ‘familiare’, il soldato presenta le tigri ai contadini (non prima che questi, però, abbiano vinto la paura dei due animali) e le tigri, ormai abituate alla frequentazione degli umani e ritualmente rese ‘civili’ grazie all'abitudine di nutrirsi di carne cotta, diventano subito membri della comunità, evolvendo quindi dallo stato di esseri naturali a quello di esseri sociali.

In seguito, le tigri si dimostreranno molto utili per spaventare e quindi scacciare l'esercito di Chiang Kai-Shek, giunto a saccheggiare e depredare la comunità adottiva del protagonista ed i villaggi limitrofi. Quando il compito di proteggere le comunità contadine sarà ormai troppo grande per le due sole tigri, il soldato – constatato che i nemici hanno paura dei due animali e scappano alla loro vista – insegna ai contadini come imitare le tigri, per mezzo di maschere e costumi e simulandone i movimenti ed il ruggito. In questo passo, è anche possibile rilevare una spiccata dimensione metateatrale: durante tutta l'esecuzione della *Storia della tigre*, infatti, Fo imita i movimenti, i suoni, e anche la ‘lingua’ delle tigri, mostrando il suo straordinario talento mimico e la sua abilità nell'uso e nella contestualizzazione del *grammelot* (forse nemmeno in *Mistero buffo* Fo si riserva un così ampio spazio per dare sfoggio delle proprie abilità performative [cfr. Farrell 2001, p. 215]). Questo passo metateatrale – Fo mima la tigre ed al contempo narra una storia in cui si racconta dei contadini che mimano le tigri – è uno dei modi più significativi con cui Fo intesse la sua storia di elementi totemico-mitologici che affondano le proprie radici in un passato primordiale.

In più di un'occasione, infatti, l'autore ha discusso dell'importanza, per un popolo, di stabilire legami con la propria storia ed il proprio passato. In questo caso, i contadini che si camuffano da tigri rimandano alla teoria proposta da Fo sull'origine dell'uso delle maschere, in particolare sul travestimento adoperato dai cacciatori preistorici:

Prima di tutto, come ci spiegano gli antropologi, serve a bloccare i tabù. I popoli antichi – basti pensare ai greci arcaici – credevano che ogni animale potesse contare su una parti-

colare divinità che lo proteggeva. Col travestimento, si riusciva a scongiurare la vendetta del dio delle capre che avrebbe procurato guai orrendi al cacciatore che avesse fatto fuori una sua protetta senza il lasciapassare del controtabù. [...] Il rito di travestirsi con peli e maschere d'animali è legato alla cultura di quasi tutti i popoli di questa terra.

[Fo 1987, p. 22]

In un capitolo intitolato *Chi non danza il giaguaro non fa la rivoluzione* (nelle intenzioni dell'autore, il lemma 'giaguaro' indica il leopardo piuttosto che il giaguaro, animale diffuso solo in Sud America) Fo parla della rivoluzione in Angola:

Ebbene, questa gente, che stava subendo la dominazione dei portoghesi da più di tre secoli, aveva ormai perduto, con l'andar del tempo, ogni connessione, ogni legame con la propria storia, la propria origine. [...] Un popolo senza cultura non ha una propria dignità, non si preoccupa delle proprie radici e quindi non ha desiderio di liberarsi e tanto meno di combattere. Per prima cosa questo gruppo di angolani colti [i primi organizzatori della rivolta] ha cercato di ripristinare le ritualità primordiali. Una delle ritualità fisse riguarda la preparazione della caccia al giaguaro.

[*Ibid.*, p. 54]

Prima di iniziare la rivoluzione contro i portoghesi, dunque, i ribelli angolani dovettero ritrovare un legame con la propria cultura, recuperando le ritualità primordiali, tra cui le danze che imitavano i movimenti del giaguaro, per riscoprire le qualità del felino dentro se stessi [cfr. Fo 1987, pp. 54-55].

Con l'aiuto delle tigri e grazie alla propria abilità di imitarne fattezze e movimenti, i contadini riescono infine a cacciare i soldati di Chiang Kai-Shek. Un dirigente politico del partito viene a congratularsi con loro: "Il popolo ha un'inventiva ed una immaginazione, una fantasia che nessuno ha al mondo. Bravi! Bravi!"; ma poi aggiunge: "Adesso le tigri però, non si possono più tenere con voi, bisogna mandarle nella foresta come erano prima" [Fo 1980, p. 57]. Quando i contadini chiedono i motivi per cui dovrebbero allontanare queste creature amiche che li hanno aiutati e protetti, il dirigente offre loro una spiegazione nel gergo retorico del partito:

Non possiamo, le tigri sono genti anarcoide, mancano di dialettica non possiamo assegnargli un ruolo nel partito alle tigri, se non possono stare nel partito, non possono nemmeno stare nella base. Non hanno dialettica. Ubbidite al partito. Riportate le tigri nella foresta.

[*Loc. cit.*]

Ma i contadini non ubbidiscono e nascondono le tigri nel pollaio. Ci troviamo così dinanzi ad un'altra grottesca combinazione animale, tratteggiata in tono farsesco: se gli esseri umani avevano dovuto imparare ad imitare la tigre, ora per imbrogliare i dirigenti

politici le tigri devono imparare a comportarsi come polli (“Il burocrate politico guardava un po’ e poi: “Gallo tigrato” e andava via” [*ibid.*, p. 59]). La decisione dei contadini si rivela giusta ed appropriata perché, quando i giapponesi tenteranno di invadere la Cina, saranno proprio le tigri a sconfiggere e cacciare dal villaggio gli occupanti. Arriva allora un altro dirigente, loda i contadini per aver disubbidito al primo – “che fra l’altro era anche un revisionista, contro-rivoluzionario” –, ma nondimeno insiste perché i due animali siano allontanati:

“Come, ancora”?

“Ubbidite al partito”!

“Per via della dialettica”?

“Certo!”

[*Loc. cit.*]

La situazione si ripete ancora: un’altra invasione tentata da Chiang Kai-Shek è respinta grazie alle tigri, un altro dirigente del partito giunge al villaggio per complimentarsi con i contadini per aver disubbidito al precedente burocrate ed assicura che le tigri rimarranno sempre col popolo... ma in uno zoo. Anche il lungo discorso di quest’ultimo dirigente è espresso secondo la retorica magniloquente del partito, che Fo parodizza con punte di umorismo grottesco:

Non c’è neanche quella dimensione di una dialettica espressiva che determina una conduzione che naturalmente parte dal vertice ma si sviluppa poi nella base che raccoglie e dibatte quelle che sono le indicazioni proposte da un vertice non come sperequazioni di potere ma come una sorta di equazioni determinate e invariate perché siano applicate in un coordinamento fattivo orizzontale ma anche verticale...

[*Ibid.*, p. 61]

Il discorso retorico del dirigente è interrotto dall’improvviso arrivo dei due animali – “Le TIGRIIIIIIIIIII”. (Mima un’aggressione violenta verso i dirigenti)” – cui segue un urlo tremendo che conclude il monologo: “EEEEAAAAAAAAAHHHHHHHHHHHHHAA AAAAAAAAAAAAAA!!!” [*Loc. cit.*]. Fo così mostra al proprio uditorio come le qualità della tigre – il coraggio, la costanza, la perseveranza – appartengano al popolo e non alle ideologie né ai partiti politici (in particolare, si potrebbe notare come la critica di Fo sia indirizzata alla via italiana al socialismo perseguita dal Pci [cfr. Farrell 2001, p. 217]).

Il simbolismo zoomorfico nelle giullarate di Fo assolve dunque molteplici funzioni: a volte permette di abbassare – in una prospettiva bachtiniana – i personaggi del Potere (come nel caso dell’equiparazione degli angeli ad animali da cortile), oppure l’autore se ne serve per rappresentare il livello bestiale a cui l’essere umano può cadere. Nel *Johan Padan* la presenza di animali sconosciuti permette di esprimere la meraviglia per il nuovo

mondo esotico ed al contempo l'incapacità di comprendere una cultura straniera; nella *Storia della tigre* l'attenzione è focalizzata sulle straordinarie qualità di un animale che si carica di una positiva valenza allegorica. Allo stesso tempo Fo recupera la fantasia primordiale della cultura popolare delle origini: nelle sue giullarate, infatti, i simboli zoomorfici derivano da quello spirito del 'grottesco' che informa ed anima il suo stesso teatro. In particolare la *Storia della tigre* è intessuta con il senso di una mitologica unione totemica, ossia la 'memoria' della credenza in esseri soprannaturali che, come le maschere della Commedia dell'Arte, hanno allo stesso tempo qualità umane e zoomorfiche.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bauman R., *Verbal Art as Performance*, 2° ed., Prospect Heights, Waveland Press, 1984.
- Farrell J., *Dario Fo and Franca Rame: Harlequins of the Revolution*, Londra, Methuen, 2001.
- Finnegan R., *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Fo D., *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, 1975.
- Fo D., *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, Torino, Einaudi, 1977.
- Fo D., *Storia della tigre e altre storie*, Milano, La Comune, 1980.
- Fo D., *Arlecchino è il paradosso*, in "Ulisse 2000", febbraio-marzo 1986.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- Fo D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992.
- Fo D., *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1992.
- Fo D., *Lu santo jullàre Francesco*, Torino, Einaudi, 1999.
- Gramsci A., *Quaderni del carcere*, 2° ed., 4 vol., Torino, Einaudi, 1977.
- Holm B., *Dario Fo's "Bourgeois Period": Carnival and Criticism*, in *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, a cura di J. Farrel e A. Scuderi, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.
- Lévi-Strauss C., *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, trad. di J. e D. Weightman, New York, Harper and Row, 1975.
- Lord A.B., *The Nature of Oral Poetry*, in *Comparative Research on Oral Tradition: A Memorial for Milman Parry*, a cura di J.M. Foley, Columbus, Slavica Publishers, 1987.
- Scuderi A., *Dario Fo and Popular Performance*, Ottawa, Legas, 1998.
- Scuderi A., *Arlecchino Revisited: Tracing the Demon from the Carnival to Kramer and Mr. Bean*, in "Theatre History Studies", 20, 2000.
- Scuderi A., *Unmasking the Holy Jester Dario Fo*, in "Theatre Journal", 55, 2003.
- Toschi P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

La rimozione della questione politica. Un caso esemplare: *L'operaio conosce 300 parole...*

TOM BEHAN

Università di Kent, UK

Introduzione

Il movimento nato a Seattle alla fine del '99, poi sviluppatosi magnificamente e tragicamente nelle giornate genovesi del luglio 2001, si può paragonare a quel precedente fermento politico rivoluzionario nato nel 1968 e cresciuto nel decennio seguente. È ancora troppo presto per azzardare un'opinione su come e dove il movimento si concluderà, ma già si capisce che lascerà un segno profondo: basta considerare le sue dimensioni numeriche, per capire quanto sia radicato. Dal 2001 l'Italia è stata scossa da un'ondata di attivismo politico senza precedenti, almeno negli ultimi vent'anni: per esempio, nella campagna elettorale per le europee del giugno 2004, è stato stimato che il 21% dell'elettorato abbia partecipato ad un dibattito politico ["Liberazione", 23 giugno 2004]. La fase più alta del 'movimento dei movimenti' è stata la primavera del 2003, durante la quale ha avuto luogo un'impressionante serie di proteste contro i preparativi per la guerra in Iraq: secondo una nota del Ministero dell'Interno, negli ultimi undici giorni del marzo 2003 si sono svolte ben 516 manifestazioni pacifiste, con una media di 46,9 al giorno ["l'Unità", 23 dicembre 2003]. Su scala globale, il politologo francese Dominique Reynié ha stimato che 36 milioni di persone abbiano partecipato a manifestazioni di protesta contro la guerra in Iraq, tra il 2 gennaio e il 12 aprile 2003. Il movimento operaio è stato presente in maniera analoga, con tre scioperi generali contro il governo Berlusconi; ma anche le singole categorie si sono rivelate attivissime: secondo la Commissione di garanzia nel 2004 ci sono stati ben 1.200 scioperi, malgrado la minaccia di sanzioni pecuniarie di € 180.000 per i presunti scioperi 'illeghi' ["La Repubblica", 20 maggio 2005].

Ma non è tutto oro quel che luccica. Nonostante le dimensioni, manca un'elaborazione culturale 'di gruppo'. A livello di controinformazione – radio libere, siti internet o reti come *Indymedia* – qualcosa di nuovo è nato, ma mancano nuove forme artistiche, oppure l'identificazione di massa con forme culturali prima sconosciute. E forse mancano anche gli artisti: molti si sono talora prestati a partecipare ad alcuni momenti del movimento, ma nessun artista già affermato si è tuffato nell'esperienza tagliando del tutto i ponti

con lo *show-business* o l'*establishment* culturale. Mentre nuovi dirigenti politici e nuovi scrittori sono emersi dal movimento, forse non ci sono artisti 'di movimento' che hanno goduto della stessa impennata di notorietà e fama.

È in questo contesto che è utile esaminare un caso dalla generazione precedente: quello di Dario Fo ed il movimento rivoluzionario del 1968.

Fo e il '68

Quando nel '68 decise di uscire dal circuito teatrale commerciale e borghese, Fo doveva già condividere, almeno in parte, le istanze politico-ideologiche espresse dal movimento. Come spiega Nanni Ricordi, già attivista del Pci e responsabile milanese per l'Arci, durante quasi tutti gli anni Sessanta:

In quanto Arci di Milano, ma anche in molti altri posti, riuscivamo a portare gente a teatro con i biglietti scontati, c'erano delle facilitazioni speciali per le fabbriche e per gli studenti. Questa era una cosa che andava avanti da cinque o sei anni prima del '68.
[Ricordi]

Grazie a questi legami, Fo ebbe subito il vantaggio di poter usufruire di un circuito, come quello dell'Arci, organizzato e disposto ad ospitarlo. Nel 1968 l'Arci contava 3.145 circoli con quasi mezzo milione di iscritti (451.000) [cfr. Gundle 1995, p. 296]. Nella prima stagione, Nuova Scena – il collettivo teatrale fondato da Fo, Franca Rame, Nanni Ricordi ed altri – riuscì ad allestire circa trecento recite in centocinque località diverse. Il dato più interessante è che circa l'80% del pubblico aveva fino ad allora frequentato poco – o non aveva mai frequentato – il teatro.

A prescindere dallo slancio politico, a livello teatrale si trattava di una rottura di stile, di ambiente, di contenuto e spesso di modalità rappresentative. Per realizzare appieno questa repentina trasformazione, al di là dell'aiuto logistico della rete dell'Arci, Fo godeva anche di un altro vantaggio: era già famosissimo ed il suo nome, quindi, fungeva da calamita. Nonostante i buoni presupposti, dopo solo due stagioni di lavoro il legame tra Fo e l'Arci venne meno, non – come vedremo – per motivi teatrali, bensì per divergenze politiche.

Con quali criteri Nuova Scena si era lanciata in questo progetto politico e culturale? Dalla lettura di uno dei suoi primi documenti si potrebbe definirla come una compagnia 'classista', cioè rivolta alla classe operaia e con un orientamento politico spiccatamente di classe: "Il teatro, come tutti gli altri mezzi di espressione culturale, è da sempre nelle mani della classe dominante, che se ne serve come strumento di pressione ideologica e politica". Di conseguenza, "per la prima volta il teatro esce dai teatri, non per snaturarsi ma per rinascere più vivo". L'associazione fondata da Fo e la Rame "operando una scelta politica

fondamentale, si definisce strumento di lotta per il socialismo” [Nuova Scena 1968].

Ma perché non ‘per il comunismo’? Si può dedurre molto dalla scelta di una singola parola: nell’ambito della sinistra radicale italiana della fine degli anni ‘60, il ‘comunismo’ veniva associato al regime instauratosi nell’Unione Sovietica di Stalin, Kruscev e Breznev, ai carri armati russi che avevano soffocato la ‘primavera di Praga’ proprio nel 1968. Benché intriso di terminologia marxista, il documento di Nuova Scena glissa sulla questione dei paesi stalinisti: al di là del binomio riforma/evoluzione, per i nascenti gruppi dell’estrema sinistra si imponeva la necessità di assumere una posizione – più o meno omogenea ed unitaria – nei confronti della situazione politica nei paesi della Cortina di ferro. Nel caso di una compagnia teatrale come Nuova Scena, glissare su tali questioni rifletteva la realtà interna del gruppo: alcuni esponenti del collettivo, come Franca Rame e Nanni Ricordi, erano o erano stati iscritti al Pci e sparare a zero contro l’Unione Sovietica, o lo stesso Pci, sarebbe stato troppo lacerante per l’equilibrio interno dello stesso gruppo.

Furono tuttavia l’evolversi della fase politica, la conseguente elaborazione ideologica ‘precipitata’ negli spettacoli di Fo, e soprattutto la reazione di condanna da parte dei vertici del Pci, a portare alla rottura con l’Arci ed alla scissione della stessa associazione Nuova Scena dopo appena due stagioni. Per certi versi, non era l’arte che imitava la vita, ma era la vita (politica) che tentava di determinare l’arte.

Non si possono capire le tensioni e le polemiche trattate di seguito senza prendere le mosse dalla riaffermazione della verità storica sulle posizioni politiche del Pci in questo periodo. Occorre quindi riconoscere subito la sua ostilità verso il movimento studentesco del 1968: Paolo Bufalini, uno dei massimi dirigenti comunisti, condannò ad esempio “gli atteggiamenti presenti negli attuali movimenti universitari”, definendoli “pericolosi per la causa antifascista, democratica e socialista, l’irrazionale idoleggiamento dell’estremismo infantile, l’infatuazione per posizioni quali quelle della lotta per la lotta, dell’occupazione per l’occupazione, che prescindano dai contenuti e dagli obiettivi” [“La Rinascita”, 1/3/1968]. L’altro grosso dilemma era la questione dello stalinismo.

L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone

Per capire meglio tutte queste dinamiche, ci occuperemo di un solo spettacolo, sebbene ve ne siano altri che meriterebbero un’analisi simile. La scelta de *L'operaio conosce 300 parole...* deriva soprattutto dal fatto che fu lo spettacolo che determinò la rottura con l’Arci. Inoltre, forse perché Fo non partecipava allo *show* in veste di interprete, il testo è stato spesso trascurato dalla critica; eppure avrebbe diritto a una particolare considerazione, trattandosi di una delle poche opere di Fo impostate su un registro non comico. È anzi un lavoro totalmente serio ed ideologico e, pertanto, una sorta di cartina di tornasole dell’impegno politico del suo autore in quegli anni.

Ambientare questo spettacolo all'interno di una Casa del popolo, alla luce della trama, era già di per sé provocatorio. Nate principalmente in Emilia e in Toscana a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento, queste istituzioni avevano giocato un ruolo centrale nella storia del movimento operaio. Fungevano da sale riunioni, uffici di collocamento, centri educativi e di propaganda, sedi dei partiti di sinistra. Fu proprio a causa di tale ruolo multiforme che 59 Case del popolo vennero distrutte durante la prima ondata del movimento fascista, nei primi sei mesi del 1921 [cfr. Williams 1974, p. 292]. Dopo la liberazione, la sinistra si riappropriò delle Case del popolo che, tra il '22 ed il '45, erano state trasformate per ritorsione in 'Case del fascio' e ne vennero anche fondate di nuove: 156 nella sola provincia di Firenze tra il '45 ed il '56.

Con l'urbanizzazione della società, il diffondersi dei motorini, delle macchine e dei televisori – insieme al crescente ruolo istituzionale del Pci – veniva però meno il loro ruolo organizzativo ed educativo: negli anni Sessanta, più che altro, le Case vennero utilizzate come sale da ballo o per proiezioni di film o per attività sportive, mense, bar [cfr. Ginsborg 1989, p. 263]. Secondo Franca Rame, nel 1968 le Case “si erano ridotte a soli spacci di bevande più o meno alcoliche, sale da ballo e da biliardo. [...] Ormai ci si limitava solo a quello. Non si discuteva quasi più” [Rame 1975, p. VIII].

Ne *L'operaio conosce...* la provocazione in scena comincia subito, con cinque operai intenti a smantellare la biblioteca di una Casa del popolo ed a discutere delle cause del suo abbandono. Mentre un operaio dà la colpa alla televisione, la seconda operaia lo contraddice proponendo un'altra spiegazione: “A leggere si fa fatica... specie dopo che hai lavorato otto ore come una bestia e la maggior parte di 'sti libri son scritti in una maniera difficile” [Fo 1975, p. 85]. Si tratta di una spiegazione valida ancora oggi: nonostante siano passati più di trent'anni e nonostante la diffusione di Internet o dei videotelefonini, i carichi di lavoro non sono diminuiti, come non è scomparsa la prosa incomprensibile di alcuni teorici della sinistra.

Dopo poche battute due operai si mettono a litigare su Stalin e Trotsky, e quando uno prende in mano un libro sui processi di epoca stalinista viene subito stroncato dall'altro: “Sarà uno dei soliti papocchi reazionari di propaganda anticomunista... tutto inventato e truccato!” [*Ibid.*, p. 87]. In modo teatralmente 'semplicistico', Fo entra subito nel cuore dei due argomenti principali: la necessità di una maggiore acculturazione delle masse popolari e lo smascheramento dei crimini dello stalinismo (e implicitamente del Pci, ancora schierato secondo un orientamento filo-sovietico).

Ma il quadro teatrale si arricchisce subito, quando i libri letteralmente 'prendono vita': dallo scatolone dove i volumi vengono risposti man mano che si smantella la biblioteca, fuoriescono, per raccontare le proprie vite e le proprie idee, alcuni personaggi storici realmente esistiti ed alcune figure rappresentative (è questa la struttura portante dell'intero spettacolo): un commissario del popolo ed un commissario franchista della guerra civile spagnola, Antonio Gramsci, Rudolf Slansky e Jan Sverma (due comunisti

cechi vittime della repressione stalinista), un sindacalista siciliano e Vladimir Majakoskij. Il ritmo dello spettacolo è imperniato sullo slittamento continuo tra due distinte situazioni sceniche: da una parte i personaggi storici, che si materializzano sul palco e si raccontano; dall'altra le reazioni degli operai a queste apparizioni, e le questioni politiche che ne derivano. Dopo la prima apparizione, ad esempio, l'Operaio Stalinista si lamenta: "Che gusto c'è andare a rivangare su Stalin, dei processi, di Slansky, di Kadach e del porco Giuda! [...] siamo in piena battaglia sindacale... ci sono i padroni che fanno i prepotenti che non ti dico" [*ibid.*, p. 92].

Si tratta del consueto invito a 'lasciar perdere'. Invece uno dei capisaldi teorici degli spettacoli di Fo in questi anni (anche in *Mistero buffo*) consiste nella necessità di conoscere e capire la propria storia, secondo quanto ribatte la Seconda Operaia:

È di 'sto periodo qui che nessuno sa dirmi un'ostrega mai! Ma è possibile che tutte le volte che cerco di capirci qualcosa, c'è sempre qualcuno che mi salta fuori a dire "che no, che non è il caso, che è roba passata... che bisogna pensare al presente...".
[*Ibid.*, p. 93]

Fo era ben consapevole che l'epoca staliniana costituiva il tasto dolente della storia e dell'orientamento ideologico-politico del Pci; tanto è vero che soltanto negli ultimi anni la sinistra italiana ha condannato con nettezza i crimini di Stalin, con una 'svolta' tutt'oggi malvista da alcuni ambienti dell'area radicale ed antagonista. Nel 1969 discorsi simili, lo vedremo, erano considerati tradimenti, vere e proprie eresie. Bisogna ricordare che l'invasione della Cecoslovacchia e la defenestrazione dei dirigenti comunisti che avevano lavorato per creare la 'primavera di Praga' risalivano soltanto all'anno precedente. Erano argomenti scottanti: più della metà del primo atto de *L'operaio conosce...*, ad esempio, rievoca il processo contro un dirigente comunista ceco realmente esistito, Rudolf Slansky, morto nel 1952. In chiave grottesca, Fo mostra tutta l'assurdità delle auto-accuse che di solito concludevano i processi stalinisti: in una lunga sequenza le parole del giudice accusatore e il *mea culpa* di Slansky sono smentite dalle azioni compiute in passato da Slansky, e da altri comunisti, e rappresentate per mezzo di sintetici 'quadri' svolti alla ribalta.

Sebbene l'attore che interpreta la parte di Slansky ne sottolinei il cinismo e le responsabilità politiche, è chiaro che il bersaglio dell'autore è il Pci burocratizzato: "Fidati, popolo, vieni alle sedute, ascolta le relazioni, applaudi, acconsenti, fai qualche critica, ma che sia marginale, esalta, sostienici, vota favorevole". La medesima condanna di aver abbandonato il popolo emerge anche dalle parole di Marta:

Ti sei staccato da lui, l'hai scaricato, non l'hai chiamato al tuo tavolo. E al momento giusto il popolo ha lasciato fare ai capi come tu gli avevi insegnato. Al tuo processo li hai visti gli

operai? le donne? e tutta la gente che guardava dalle transeme?
 [*Ibid.*, p. 103]

Fo rincara la dose all'inizio del secondo atto. Viene presentato agli operai un nuovo personaggio:

Uno studentello, un morto di fame... mezzo rachitico, che andava alla Fiat a rompergli le scatole, a contargliela su agli operai. [...] Cosa vuole saperne lui di fabbrica? Ma l'ha mai tirata la lima, lui, quello lì?
 [*Ibid.*, p. 104]

Il riferimento sembra indirizzato ai gruppi extraparlamentari che, proprio sul finire degli anni '60, iniziavano ad allacciare rapporti con gli operai della Fiat. Questo 'studentello' tenta poi di convincere gli scettici operai che l'aumento della produzione comporta conseguenze nocive, anche se il lavoro a cottimo fa crescere la busta paga. Un operaio lo apostrofa con il nome 'Gramsci' e, mostrando di non conoscerlo, un altro incalza: "Quello lì viene qui a farci il capopolo, a spaventarci... Sai Gramsci, cosa ti dico, che tu, con quelle idee lì, il partito che hai in mente di fare non ci riuscirai mai a metterlo in piedi! Questo te lo dice uno che se ne intende" [*ibid.*, p. 106]. Il dito viene così messo nella piaga e la verità storica su uno dei padri fondatori del Pci viene svelata: nel primo dopoguerra, a Torino, Gramsci, Togliatti e altri furono trattati dalle dirigenze socialiste e sindacali quasi come i dirigenti del Pci, nel '68-'69, stavano trattando gli studenti di area extraparlamentare.

La breve apparizione di Gramsci non si conclude con un discorso sulla lotta in fabbrica ma con l'affermazione dell'importanza di una maggiore acculturazione della classe operaia, un chiodo fisso nella visione politica di Fo in quegli anni:

Dobbiamo smetterla di considerare l'operaio come una marionetta che non sa, che non può sapere, perché non ha cultura. [...] il popolo ha una grande cultura... Il potere borghese, aristocratico, la Chiesa gliel'hanno in gran parte distrutta, sotterrata. [...] Pessimi marxisti sono quelli che del proletariato e delle sue risorse hanno minima fiducia... L'operaio è pigro per sua natura, si sa, dicono, non affatichiamolo con discorsi difficili, diamogli quello che può comprendere, stiamo terra terra.
 [*Ibid.*, p. 107]

Il riferimento al declino dei dibattiti all'interno delle Case del popolo, e nella sinistra parlamentare, è del tutto evidente.

L'ultima sequenza della *pièce* riguarda il suicidio di Vladimir Majakovskij e funziona su due livelli informativi. Il primo è una ricostruzione storica delle difficoltà del poeta russo con il regime stalinista; il secondo, non sufficientemente evidenziato dalla critica e

tuttora percepito da pochi, è un parallelo tra queste difficoltà e quelle incontrate da Fo con l'Arci e l'apparato del Pci. Ecco alcune battute, pronunciate dall'attrice Anna Janacskaja, ultima compagna di Majakovskij:

Non glielo lasciavano più fare... chiudendogli i teatri in faccia uno per uno... A giudicare un lavoro d'arte dev'essere il pubblico, non uno o più burocrati.... siamo andati dai sindacati... "siamo qui ci volete?" E così ci hanno fatto recitare in più di cento fabbriche davanti a migliaia di operai e le loro famiglie ogni volta. E dovevi essere lì a vedere, a sentire che successo... un trionfo. E come afferravano tutto... anche le cose più sottili.

[*Ibid.*, pp. 118-119, 125]

A fine spettacolo gli operai decidono di non smantellare la biblioteca: "Gli operai devono diventare gli intellettuali del nostro partito" [*ibid.*, p. 129]. Rispetto al periodo 'borghese' che precede la svolta del '68, il bersaglio di Fo è ora la dirigenza burocratica e parlamentarista del Pci.

Le reazioni del pubblico

A questo proposito faremo uso di un documento di alto valore storico: il primo dei due volumi di *Compagni senza censura*, che – oltre ai testi delle opere di Fo – contiene innumerevoli interventi del pubblico nel 'terzo atto' dello spettacolo, durante il dibattito che seguiva i due tempi recitati dalla compagna. Si sentono opinioni un po' sgrammaticate, è vero, ma molto interessanti, tutte stimolate dalla visione dello spettacolo:

Il suo compito principale è quello della provocazione, per invitare alla discussione i presenti. Non a caso questo è proprio il terzo atto, perché poi ciascuno si renda partecipe allo spettacolo, discuta collettivamente; e questo è un modo per uscire dallo schematismo, dall'individualismo a cui la società ci costringe con tutti i mezzi a sua disposizione. Quindi: aiutare a pensare, a discutere, si riproduce all'interno delle sezioni del PCI e può essere una soluzione del perché all'interno delle nostre sezioni ci sono sempre i soliti otto o dieci, e non si discute, non si mette, magari, in discussione il rapporto dei dirigenti provinciali. Quindi una volta che il compagno è abituato a pensare va nella sezione, discute, mette in discussione quello che il dirigente dice. Ecco che allora avremmo un partito diverso; noi modifichiamo quel partito e andiamo verso il partito, intellettuale collettivo che Gramsci voleva e che non a caso lo spettacolo più volte cita e tira in ballo.

[Fo 1970, p. 159]

Intervento dopo intervento, si nota come lo spettacolo sia stato inteso come un 'pretesto' scenico per suscitare un dibattito collettivo:

È praticamente una critica che ci fa pensare [...] non è assolutamente andar via contenti; anzi ci fa riflettere e soprattutto il problema della biblioteca, del riscoprire i libri, anziché fare la sala da biliardo e metterci il flipper, metterci qualcosa che veramente è evasivo. Si ritorni a ricostruire il libro.

[*Ibid.*, pp. 163-164]

Per l'apparato del Pci, forse, il vero timore era che la base del partito, che assisteva in massa agli spettacoli, maturasse una visione politica davvero diversa da quella trasmessa ed imposta dai vertici dirigenziali. Raccontò un operaio licenziato dalla FIAT:

Noi siamo presi da un sistema di partitismo veramente brutto perché le masse si staccano da questi partiti [...]. All'interno di questi partiti non si può discutere perché lì ci sono le teste grosse che non permettono di andare avanti, perché sanno tutto loro, e ti fanno portare il volantino fuori dalla fabbrica. L'unica volta che io vedo criticare apertamente le posizioni politiche dei partiti, è proprio in posti come questi, non nelle assemblee né in altri posti, perciò andando avanti con questo metodo, arriveremo anche all'interno del partito a contestare, così non avremo più partiti socialdemocratici, ma avremo partiti proletari.

[*Ibid.*, p. 151]

Gli interventi, specialmente quelli degli iscritti al Pci, non erano però campati in aria né privi di risonanza politica pratica. Nello stesso mese del debutto dello spettacolo, il Comitato centrale del Pci radiò alcuni suoi dirigenti: Luciana Castellina, Lucio Magri e Rossana Rossanda, e cinque deputati, tra i quali Massimo Caprara, Aldo Natoli e Luigi Pintor. È il cosiddetto gruppo del 'Manifesto'.

Forse la posizione politica maggioritaria all'interno di Nuova Scena, in quell'anno, venne incarnata da Nanni Ricordi, il quale si rapportò così con il Pci:

È inutile prendersela col dirigente X o Y, con la linea che non va, se poi noi che siamo chiamati a portare un attivismo nel partito in cui militiamo, non partecipiamo; è inutile che ce la prendiamo con quelli che stanno in alto, perché loro fanno quello che noi, iscritti, base, gli permettiamo di fare. Quindi è un invito alla militanza politica intesa nella sua accezione originale, così come la intendevano i fondatori del PCI.

[*Ibid.*, pp. 195-196]

Malgrado la posizione ostile dell'Arci nei confronti dello spettacolo, diversi dirigenti vennero 'contaminati', maturando e mostrando una posizione di vera apertura politica e culturale:

Non sono d'accordo con le conclusioni dello spettacolo, ma nonostante questo sono un dirigente dell'ARCI che lavora per questi spettacoli. Certi compagni si chiederanno perché lo facciamo; lo facciamo perché è una discussione positiva, noi non pretendiamo che Dario

Fo ci faccia un teatro con le nostre idee, Fo propone in un modo artistico, positivo, dei temi per la discussione. Il fatto che lo spettacolo sia esposto in modo provocatorio e che noi non siamo d'accordo, non toglie niente al valore dei temi messi in discussione.

[*Ibid.*, pp. 200-201]

Il problema, per l'apparato, era questo: interrompere gli spettacoli di Nuova Scena avrebbe provocato un vespaio di polemiche all'interno del partito. E forse i dirigenti non sarebbero riusciti a convincere la base, se almeno si presta fede alle parole di un operaio iscritto al Pci:

Alle riunioni di sezione si parla due ore e facendo invidia all'on. Moro non si dice nulla. Gli operai a questo punto si rompono le scatole e vanno a giocare a biliardo alla Casa del popolo. Allora io dico ai cari intellettuali di sinistra che gli operai capiscono qualsiasi discorso, sono in grado di battersi per ogni problema, basta che il linguaggio che si usa sia un linguaggio concreto. A questo punto devo dire che il linguaggio di questi ragazzi è il più concreto che abbia visto in 43 anni di vita e mi domando perché anche da parte dell'ARCI ci sia un certo ostruzionismo a questi spettacoli, perciò mi rivolgerei all'ARCI, ai giornalisti dell'Unità e ai dirigenti del partito per sapere se veramente vogliono che questi operai pigliano coscienza o no. Mi pare che se continuano a darsi dei cinesi, dei frazionisti, avventuristi o peggio, non si va verso la presa di coscienza degli operai.

[*Ibid.*, p. 209]

Le reazioni dell'apparato

I vertici del Pci assunsero un duplice atteggiamento nei confronti dei lavori di Nuova Scena: da un lato un duro attacco politico e dall'altro uno strisciante ostruzionismo logistico. L'attacco politico cominciò con un corsivo non firmato apparso su "l'Unità" pochi giorni dopo il debutto a Genova, all'inizio di novembre, in cui si leggeva: "Abbiamo notato un particolare impegno nel riflettere motivi di polemica contro l'Unione Sovietica, il 'nuovo corso' cecoslovacco, la politica unitaria di massa del Partito comunista". Tutti questi argomenti, definiti "pochissimo seri", porterebbero in una sola direzione: lo spettacolo di Nuova Scena – si legge nel corsivo – "muove non già verso il dibattito ma [...] propone, ed esalta, una sorta di rozzo qualunquismo sentimentale, che offende l'oggettività dei fatti deformandoli" (non a caso, l'articolo era intitolato *Un pamphlet qualunquista*). Il bersaglio della satira era da condannare perché indirizzato, secondo l'autore del corsivo, contro quelle forze che da decenni si davano da fare "per fare trionfare gli ideali del socialismo". Quindi l'opera era "viziata da tali errori di valutazione e di prospettiva da condannare queste iniziative alla sterilità che merita il qualunquismo, di qualsiasi colore si tinga" ["l'Unità", 7/11/1969]. Ma le speranze dei dirigenti del Pci di soffocare, dalle

pagine de “l’Unità”, il dibattito suscitato dallo spettacolo – dopo averlo liquidato con una tale ‘stroncatura’ ideologico-politica – restarono disattese.

È già interessante osservare come l’invettiva contenuta nel corsivo avesse sostituito un precedente articolo in cui lo spettacolo era stato recensito in modo benevolo e positivo dal critico teatrale del giornale, Giannino Galloni che, subito dopo la vicenda, si sarebbe dimesso dal suo incarico. La sostituzione derivava dal fatto che il segretario della Federazione genovese del Pci, insieme con altri dirigenti locali, aveva assunto una netta posizione di biasimo e condanna nei confronti dello *show*, e si era rivolto al vertice del partito, a Roma [cfr. Behan 2000, p. 36].

Il responsabile culturale dell’Archi piombò a Genova e durante il terzo atto accusò la compagnia “di andare in giro con uno spettacolo non per far vedere le condizioni degli sfruttati ma per cambiare il Pci”. Al che Franca Rame, dopo aver preso in mano il microfono aveva detto con la voce rotta: “Siete stati i protagonisti e gli spettatori di come si silura un circuito teatrale”, per poi scoppiare in singhiozzi mentre la platea si divideva fra chi la sosteneva con gli applausi e chi gridava “Qui si getta fango sul partito” o “Vergogna” [Valentini 1997, p. 113].

Quattro giorni dopo il primo attacco su “l’Unità” Arturo Lazzari, forse il maggior critico teatrale del Pci, tornò alla carica. Il suo pezzo contiene sì alcune sfumature positive e un apprezzamento per l’enfasi posta da Fo sulla necessità di una ripresa culturale delle masse; però in sostanza si tratta di un’altra stroncatura: “La descrizione dei persecutori del compagno di Slanski, Kvanic, è mistificante, perché non si possono mettere sullo stesso piano la polizia franchista e quella dello Stato socialista” [“l’Unità”, 11/11/1969; per ‘stato socialista’ l’autore intende uno stato a guida stalinista]. Con grande miopia, Lazzari nega il comportamento di tante vittime dei processi staliniani: “Dire che Slanski, confessando colpe mai commesse, volle autopunirsi, ci pare francamente assurdo” [*loc. cit.*]. Secondo Lazzari è meglio evitare del tutto queste faccende: “Sono pagine dolorosissime della storia del movimento operaio che nessun sketch di spettacolo può non diciamo risolvere ma nemmeno, degnamente, affrontare”.

Tuttavia, passati altri quattro giorni, “l’Unità” era costretta ad ammettere di aver “ricevuto diverse lettere” di dissenso; perciò ne pubblicò una, scritta collettivamente da alcuni militanti genovesi. Essi definivano “terroristico” il corsivo del 7 novembre e chiedevano che il partito assumesse una posizione “più aperta e problematica”, affermando:

Questa nostra opinione ci sembra abbastanza rappresentativa della maggioranza assoluta, se non della quasi totalità dei compagni presenti allo spettacolo e al dibattito che è stato soprattutto un dibattito di apprezzamento.
[“l’Unità”, 15/11/1969]

La popolarità dello spettacolo diventava sempre più difficile da negare. Dopo la ‘bomba’ esplosa a Genova, la messinscena a Roma trovò un giornalista meno ostile che, in

“qualità di cronista ‘borghese’”, annotò come il pubblico “addensatosi nella platea del vasto cinema” avesse “seguito con emozione e intensamente applaudito” [“Momento Sera”, 20/12/1969]. Il cronista romano de “l’Unità”, invece, si lamentava che rispetto alla ‘prima’ genovese si dovesse “rilevare che il testo non è stato toccato” e aggiungeva una constatazione quasi disperata: “La discussione è condizionata e orientata a senso unico: l’altra sera, quasi nessuno metteva in dubbio che l’accordo tra la Fiat e il governo sovietico rappresenti un grave cedimento del gruppo dirigente dell’URSS” [“l’Unità”, 19/12/1969].

In questa sede ci limitiamo a trattare di uno spettacolo teatrale, ma per spiegare l’accanimento dei dirigenti comunisti nei confronti della *pièce* occorre ricordare il contesto politico del tempo: il clima di intolleranza verso il dissenso interno culminato, come abbiamo visto, con la radiazione del gruppo del ‘Manifesto’; gli avvenimenti dell’“autunno caldo”, durante il quale i vertici sindacali vennero più volte scavalcati dagli attivisti di base, spesso influenzati dai gruppi extraparlamentari.

A questo punto saltò fuori l’accusa più bizzarra, quella di slealtà. Nel gennaio 1970 Enea Cerquetti, responsabile culturale del Pci milanese, accusò Fo di aver “tradito un preciso rapporto di fiducia che si era stabilito tra noi quando aveva accettato di lavorare per le nostre organizzazioni” [“L’Eco di Bergamo”, 25/12/1970]. Anche senza dirlo esplicitamente, è implicito che Cerquetti ed altri si aspettavano che tutti gli spettacoli di Fo sarebbero rimasti comunque ‘fedeli alla linea’. Lo stesso mese trapelò la notizia che la Camera del lavoro di Milano – dove il collettivo di Fo aveva lavorato fino ad allora – non avrebbe più ospitato gli spettacoli di Nuova Scena.

Durante il dibattito a Milano un dirigente del movimento studentesco della Statale, Saracino, fece una previsione molto precisa dell’evolversi degli eventi:

Lo scontro si farà più acuto, l’esperienza del *Manifesto* ce lo insegna [...] D’accordo che voi portate problemi, ma portare dei problemi e basta, non è quello che oggi sente la classe operaia, perché c’è già la televisione che le fa vedere i carri armati russi in Cecoslovacchia e la classe operaia è disorientata, quindi se siamo dei rivoluzionari, non dobbiamo solo porre dei problemi, ma cominciamo già a dare una spiegazione se ce l’abbiamo. [...] L’anno prossimo, se farete ancora questi spettacoli non saranno più in questa sede perché l’Unità non vi vede di buon occhio e cercherà di mettervi i bastoni fra le ruote. Tutto quello che posso dire ai compagni di *Nuova Scena* è di andare avanti senza farsi intimidire perché ha gli appoggi di tutti i compagni rivoluzionari che ci sono oggi in Italia [...] Io sono uno studente, e non posso disporre di una fabbrica occupata, ma di una università occupata, qualora i compagni di *Nuova Scena* non avessero disponibilità della Camera del Lavoro in futuro, non sarà molto, ma è quello che posso garantire.

[Fo 1970, pp. 181-182]

Fo non indietreggiò, ma cercò comunque di placare la polemica: “Il nostro rapporto col Pci e con i sindacati – così come abbiamo sempre cercato di impostarlo – è quello di

una autentica autonomia che non si basi però sulle contrapposizioni frontali e aprioristiche, ma su una discussione: prima, durante e dopo gli spettacoli” [“ABC”, 13/2/1970].

Il caso della Camera del lavoro di Milano fu l'esempio più vistoso di ostruzionismo, anche se la situazione aveva iniziato a deteriorarsi ben presto dopo il debutto di Genova. In una replica alla Casa del popolo di Montale, il 19 dicembre, si contarono solo 300 presenze “perché – si legge in un giornale locale dell'epoca – l'ARCI non ha creduto opportuno informare e pubblicizzare abbastanza specialmente fra i lavoratori l'avvenimento” [“Cineforum Pistoiese”, marzo 1970]. Si parlava di quaranta spettacoli saltati. Durante un dibattito in Veneto, uno dei presenti dichiarò:

Mi dicono che il presidente dell'ARCI, della zona, non è presente perché è a sciare; questa è una cosa che veramente dispiace; cioè, che l'organizzazione, considerato che ci sono delle federazioni, dei movimenti politici, quindi c'è un certo gruppo di compagni interessati alla politica quotidiana, se avessero partecipato non avremmo avuto una sala di 200-250 persone che potevano essere molto di più, dato che il centro che è. Quindi ciò sta a significare un certo boicottaggio.

[Fo 1970, pp. 155-156]

Più la stagione '69-'70 andava avanti, più diventava chiaro che Nuova Scena e l'Ar-ci/Pci non avrebbero potuto lavorare insieme. Con il senno di poi, nel luglio 1970, Nuova Scena scrisse: “Assistiamo allora a programmazioni frettolose (per togliere spazi alle proposte di Nuova Scena) nell'Emilia-Romagna dove anche le strutture di base sono invitate a interessarsi al ‘teatro’ (con proposte che vanno dai privati all'ATER, agli Enti locali) che viene portato ‘in casa’ a prezzi convenienti (le sovvenzioni statali o comunali pensano a tutto)” [Nuova Scena 1970, p. 6].

Per di più, durante i dibattiti, i dirigenti tendevano a smorzare i toni, anziché dare battaglia ed alimentare la discussione:

Rarissimi quest'anno gli interventi “ortodossi” nel senso della linea ufficiale del PCI. La tendenza generale è quella di “lasciar cadere il discorso”, oppure di rifiutare l'analisi sia sul partito rivoluzionario italiano che sul “campo socialista” [...] oppure agitando lo spauracchio dell'accusa antisovietista, per evitare di parlare proprio della politica dell'URSS. [Ibid., p. 7]

In futuro, spettacoli incentrati su simili tematiche non avrebbero più trovato alcuno spazio nella rete delle Case del popolo. Questa prospettiva provocò, nell'autunno del 1970, una spaccatura all'interno di Nuova Scena: una parte decise di restare legata all'Ar-ci, mantenendo lo stesso nome e le attrezzature sceniche, mentre Fo, Rame, Nanni Ricordi ed altri dettero vita ad un nuovo collettivo, *La Comune*, prendendo il nome a prestito dalla rivoluzione parigina del 1871.

Conclusioni

Diversi autori, in particolare Paolo Puppa, hanno criticato la scelta di Fo di lanciarsi in un circuito del tutto nuovo ed alternativo come quello dei circoli 'la Comune', per lo più osteggiato dalle grandi organizzazioni della sinistra, in quanto tale scelta avrebbe portato l'attore all'isolamento dalle grandi masse.

Il pubblico che assisteva agli spettacoli de *La Comune* – è vero – era forse costituito in maggioranza da studenti e militanti della sinistra rivoluzionaria, mentre il pubblico che aveva visto *L'operaio conosce...* ed altri spettacoli di Nuova Scena era piuttosto di estrazione popolare. Si tratta però di affermazioni soggettive, che non si basano su documenti e prove: quand'anche fossero fondate ed attendibili, si deve al contempo riconoscere come negli anni Settanta la sinistra extraparlamentare costituisse, a sua volta, un movimento 'di massa'. Senza dimenticare che molti iscritti del Pci continueranno a seguire gli spettacoli di Fo anche dopo l'uscita dal circuito dell'Archi.

Simili critiche non tengono conto del fatto che sul finire degli anni '60 l'Italia intera era in fermento. Alla fine della stagione '69-'70 Nuova Scena redasse un documento in cui si annotava in chiave auto-critica:

Ci si è fidati troppo della funzione che un'esperienza tipo quella di *Nuova Scena* poteva avere di stimolo per sbloccare la stagnazione culturale in cui sono da anni immerse le strutture del movimento operaio. Passata *Nuova Scena*, scaricato l'alibi ("qualcosa abbiamo fatto anche noi quest'anno – adesso riprendiamo a occuparci di cantanti e di bocce") tutto tende a tornare come prima. Restano i gruppi di giovani, le iniziative, l'entusiasmo di molti e il tran-tran, il quieto vivere, il conservatorismo della maggior parte delle strutture.

[*Ibid.*, p. 6]

In questo periodo Fo, Rame e tanti altri volevano cambiare il mondo, sradicare lo stato corrente delle cose, ricominciare con una prospettiva socio-politica diversa. Inevitabilmente tale indirizzo li ha portati a scontrarsi sia con i poteri forti, sia con la sinistra storica e parlamentarista. Per continuare lungo la strada intrapresa, bisognava uscire dal circuito dell'Archi. Altrimenti l'elaborazione artistica di Fo sarebbe stata limitata (ed in un certo senso censurata) dall'imposizione di un 'cappio politico'. Né, a livello creativo, i Settanta furono anni di 'vacche magre', nella produzione di Fo. Il fatto è che non aveva scelta: è andata meglio così.

Da tutte queste vicende, però, si può trarre anche una lezione valida per l'oggi. Tuffarsi dentro un grande movimento e diventarne parte integrante vuol dire crescere da un punto di vista artistico. I problemi da risolvere – nel caso di Fo, la necessità di un'acculturazione di massa e lo smascheramento delle reali condizioni di vita nei cosiddetti 'paesi socialisti' – venivano elaborati in modo collettivo, sia dall'autore sia dalla compagnia sia dal pubblico. Una tale osmosi non può che alimentare la creatività di qualsiasi artista.

Purtroppo casi analoghi, di artisti già affermati che si collochino interamente dentro il movimento, non si sono visti in questi ultimi anni. Le tematiche dei nuovi movimenti (se abbia senso un pacifismo eterno, a qualsiasi condizione; quale forma organizzativa sia necessaria per realizzare un altro mondo possibile, ecc.) finora non hanno trovato una trattazione artistica. Il terreno sembra fertilissimo ma la mancanza di ‘certezze’ condivise, la molteplicità di posizioni ed interessi all’interno del ‘movimento dei movimenti’ rendono difficile l’emergere di artisti che siano in sintonia con il movimento nel suo insieme, e si facciano portabandiera di tutte le sue aspirazioni.

Ma in Fo e Rame l’impegno di molti anni fa non è venuto meno. Non è stato sottolineato a sufficienza come Franca Rame, ‘vincitrice congiunta’ del premio Nobel per la letteratura nel 1997, abbia partecipato per due giorni alle manifestazioni di Genova, nel luglio 2001, e come – nella stessa circostanza – Fo abbia concesso il permesso a Mario Pirovano di recitare il suo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*. Entrambi hanno anche partecipato alla cerimonia di apertura del Forum Sociale Europeo a Firenze nel 2002: forse è solo l’età avanzata che ha impedito loro un maggiore coinvolgimento.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Behan T., *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, Londra, Pluto Press, 2000.

Fo D., *Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970.

Fo D., *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, 1975.

Ginsborg P., *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989.

Gundle S., *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti, 1995.

Nuova Scena, [documento senza titolo e data ma risalente all’autunno del 1968, conservato nella busta 10a dell’archivio cartaceo della Compagnia Teatrale Dario Fo e Franca Rame a Milano].

Nuova Scena, *Nuova Scena: Appunti su un’esperienza*, luglio 1970, in archivio C.T.F.R., busta 12a.

Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.

Rame F., *Una testimonianza di Franca Rame*, in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, 1975.

Ricordi N., Testimonianza rilasciata all’autore.

Valentini C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Williams G., *Proletarian Order*, Londra, Pluto Press, 1974.

Johan Padan a la scoperta de le Americhe: dal monologo al cartone animato

CHRISTOPHER CAIRNS
Università di Westminster, UK

Nel 1992 Dario Fo pubblica il monologo *Johan Padan a la scoperta delle Americhe* affiancando al testo alcuni disegni autografi (cfr. Fig. 56). Lo scopo è documentare e visualizzare le immagini che, durante la *performance*, Fo evoca nella mente del pubblico attraverso le proprie risorse attoriali: la pantomima, la gestualità, il *grammelot*. È ormai noto come la sequenza delle immagini, accompagnate da poche parole, sarebbe innanzitutto servita da copione, per l'attore in scena, a conferma di come il teatro di Fo si alimenti sempre della cultura dell'immagine, disegnata o dipinta che sia [cfr. Pizza 1996 e Cairns 2000]. In questa ottica sembrerebbe che le immagini edite nell'edizione Giunti prefigurino *in nuce* un possibile adattamento ad uno *storyboard* per la realizzazione di un cartone animato. La questione risulta, lo vedremo, ben più complessa.

Nel 1999, Giulio Cingoli incontra Dario Fo per strada (abitano entrambi a Milano, le loro case si trovano piuttosto vicine) e gli suggerisce di realizzare una versione a cartoni animati di una delle sue opere: Fo pensa subito che il *Johan Padan* sia il testo ideale. Fo e Cingoli si erano conosciuti all'epoca di *Canzonissima* (1962): Cingoli disegnò allora molte scenografie degli episodi scritti ed interpretati da Fo durante lo spettacolo televisivo. Sfortunatamente questi disegni non sono sopravvissuti, forse distrutti quando lo *show* fu interrotto, per gli ormai ben noti motivi [cfr. Valentini 1977, pp. 77-84].

In previsione del *cartoon* l'autore-attore realizza una serie di disegni autografi, ora visibili sul sito internet di Franca Rame e Dario Fo sotto la sezione *Johan Padan, cartone animato*: si tratta di illustrazioni – direi – della storia narrata nel monologo, che forse, nelle intenzioni dell'autore, sarebbero dovuti servire come *storyboard* per il film (il cartone animato sarà completato intorno al Natale del 2002 ad opera delle case di produzioni Progetto Immagine e Greenmovie



Fig. 56

per la regia di Giulio Cingoli: nella Figura 57, un dettaglio della copertina del video promozionale del cartone animato). Ma un *cartoon movie*, destinato ad una larga diffusione commerciale (non essendo un'opera d'arte autonoma ed individuale), non si può realizzare in questo modo. Un progetto affidabile dal punto di vista commerciale deve infatti adottare altri principi:

- a) le immagini in movimento devono succedersi in una sequenza riconoscibile: i volti dei personaggi devono ripetersi identici da un *frame* all'altro. Il creatore del cartone animato fabbrica dei modelli, per assicurarsi questa coerenza iconografica (cfr. Figg. 58, 59: si tratta dei modelli usati dai creatori del *cartoon* per raffigurare il giovane Johan. C'è una certa somiglianza con il giovane Dario Fo?);
- b) durante l'intero film, dall'inizio alla fine deve svolgersi un intreccio logico e realistico;
- c) il risultato deve essere adatto ad una 'visione di famiglia', e subisce una serie di controlli in questa ottica (si tratta – potremmo dire – di una sorta di censura).

Se pensiamo ai criteri cui deve attenersi la produzione di un *cartoon*, è difficile aspettarsi di veder sopravvivere il *Johan Padan* nella forma originale, cioè con tutte le immagini che Fo evoca nella mente del pubblico attingendole dal suo enorme repertorio: immagini piene di ironia, satiriche verso la letteratura religiosa e lo stesso spirito religioso, feroce contro l'Inquisizione spagnola (gli eretici "che bruciano tranquilli") e l'imperialismo iberico durante il Rinascimento [cfr. Pizza 1996, pp. 293-318 e Jenkins 2001, pp. 173-191]. Senza trascurare i soliti sarcastici riferimenti alla società italiana contemporanea. Difficile, perciò, trovare equivalenti di quelle geniali trovate da grande attore comico rilevabili, ad esempio, nella pantomima della pioggia (vero e proprio *tour de force* di mimica e vocalità); nell'amore fra Gesù e la Maddalena (di dubbia ortodossia) che produce tanti "Nipotini di Dio"; nell'implicita critica del culto delle icone – soprattutto nella religione popolare – che emerge dal riferimento al dio della pioggia venerato dagli *indios* sudamericani. Quest'ultima allusione richiede la partecipazione attiva del pubblico, che deve accostare le nostrane statuette sacre, che piangono o sanguinano, all'atteggiamento degli indigeni i quali, invece, confidano nel potere della danza e del riso. Dal pubblico di un cartone animato non ci si può forse aspettare uno sforzo intellettuale simile né la capacità di cogliere le allusioni culturali.

Un *cartoon* deve fondarsi sulla coerenza logica, che si riflette nella linearità dell'intreccio o 'storia': ciò che era implicito nel racconto di Fo – l'addestramento alla guerra del giovane Johan, l'acquisizione della capacità di andare a cavallo o preparare gli esplosivi – nel cartone animato è mostrato apertamente, come nel caso del servizio militare svolto sotto i Lanzichenecchi che – da un punto di vista temporale – precede l'arrivo di Johan a Venezia, dove ha invece inizio il monologo di Fo. Nel film, insomma, vengono aggiunti episodi, ai quali si farà riferimento anche nel seguito del cartone animato: per esempio, quando sarà lo stesso Johan a insegnare agli *Indios* a preparare i fuochi d'arti-

ficio, a cavalcare (scompare invece la scena grottesca della doma dei cavalli per mezzo di corde legate ai testicoli degli animali) ed a combattere contro gli spagnoli.

Perciò, i disegni di Fo inseriti nell'edizione a stampa del *Johan Padan*, ed il suo stesso *storyboard* autografo, serviranno solo in minima parte ai creatori del film: Cingoli, con quattro altri artisti, svilupperà la storia elaborando autonomamente le proprie immagini (servendosi anche di modelli, come abbiamo visto; cfr. Figg. 58 e 59), e solo di rado utilizzando i disegni di Fo. Al contrario, la colonna sonora è piuttosto fedele al testo, che è stato rivisto per il film e si basa sullo *storyboard* disegnato da Fo.

I primi disegni sul sito di Dario Fo e Franca Rame sono datati al 1999 perché proprio a quel periodo risale – come detto – il progetto della realizzazione del *cartoon*. Leggerò ed interpreterò questi disegni autografi di Fo alla luce di quel che sarebbe accaduto in seguito; ne approfitto per ringraziare Giulio Cingoli, ideatore del primo *storyboard* e regista del film, per avermi messo a disposizione una copia della sua prima raccolta di immagini realizzata anch'essa nel 1999. Ringrazio anche Luciano Berretta, direttore della Greenmovie, e Maurizio Manni della Progetto Immagine per avermi fornito una copia dello *storyboard* finale.

Uno dei primi disegni realizzati da Fo è intitolato *PROPOSTA*; insieme al disegno successivo, indica che si tratta delle idee originarie di Fo, in vista della produzione del film. Compaiono l'artista al lavoro ed il pubblico che segue la storia attraverso le immagini: la presenza degli spettatori sottintende ed implica che il *cartoon* dovrebbe assolvere una qualche funzione didattica (Figg. 60, 61). Possiamo anche confrontare questi disegni con una foto, scattata di recente, di Dario Fo intento a dipingere (Fig. 62).

L'immagine successiva sembra molto significativa (Fig. 63): una figura inginocchiata viene benedetta



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60.



Fig. 61.

da un'altra – suggerisco, come possibile titolo, “Uno che s’inginocchia davanti all’opera d’arte classica”. Sopra il disegno Fo ha scritto “NO!”, come se non auspicasse una copia fedele del suo monologo teatrale: si tratta di una suggestione avallata dalla Figura 64, in cui si vede un nuovo ramo che cresce dal tronco di un vecchio albero, e si legge la parola *RIPRISTINARE*. Lo stesso Fo, insomma, prospetta un *Johan Padan* completamente rinnovato e riscritto.

Nello *storyboard* di Fo troviamo di seguito una pagina di disegni intitolata *SCUOLA D’ARMI DEI LANZI* (Fig. 65), chiara indicazione di come lo stesso autore-attore prevedesse la necessità di una qualche ‘preistoria’ della vita di Johan: l’addestramento fra i Lanzichenecchi spiegherebbe come egli abbia poi potuto insegnare l’arte militare agli Indios. Questa sequenza, assente nel monologo, apre il *cartoon*.

Troviamo anche il disegno di una battaglia fra un angelo ed un diavolo, intitolato *FESTA DELLA LOTTA FRA L’ANGELO E IL DIAVOLO* (Fig. 66), che conferma il proposito morale di Fo quando si preparava al film (un atteggiamento diverso, direi, da quello sotteso allo spettacolo teatrale). Nelle intenzioni coagulatesi nello *storyboard* originale di Fo, infatti, il *cartoon* si sarebbe dovuto sviluppare in un sogno nostalgico per la sua terra nativa, la Lombardia: un sogno in cui sarebbero dovuti affiorare l’incubo dei Lanzichenecchi che invadono le regioni del bergamasco, dove Johan trascorse la propria giovinezza, e l’incubo dei diavoli in lotta contro gli angeli Cristiani.

Il tema del ricordo nostalgico della patria è confluito nel primo *storyboard* di Cingoli



Fig. 62



Fig. 64



Fig. 63

(Figg. 67-69); vi si ritrova il disegno in cui il Fo pittore riprodusse la sua patria lombarda. Già comparso nell'edizione Giunti (Fig. 70), Fo lo aveva utilizzato, in una versione a colori, durante le proprie *performance* (Fig. 71): un'immagine che sarà 'citata' anche nello *storyboard* finale dal quale uscirà il *cartoon* (Fig. 72).



Fig. 65



Fig. 66

Il sogno non è solo un nostalgico ricordo della patria, ma anche un incubo; la lotta fra il bene ed il male vi è incarnata da diavoli su trampoli e mascherati da pipistrelli (Fig. 73; rilevo per inciso che i trampoli, come espediente scenico, ricorrono spesso nel teatro di Fo) in guerra contro gli angeli; questi ultimi sono raffigurati come marionette azionate, per mezzo di fili, da alcuni umani che si trovano su un campanile (Figg. 74-76).



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

Al frastuono prodotto dai diavoli che percuotono i tamburi, gli angeli rispondono con squilli di trombe. Questa sequenza è una scena della lotta fra il bene ed il male prevista dallo stesso Fo: nella Figura 66, tratta dallo *storyboard* autografo dell'autore-attore, compaiono alcuni diavoli raffigurati come pipistrelli.

Cingoli traduce le intenzioni e le proposte dell'autore-attore utilizzando surreali combinazioni di immagini e svariati elementi teatrali: i cappelli dei vescovi si trasformano nei becchi dei corvi, una faccia sgradevole sembra avere il viso d'un maiale, i pipistrelli sono raffigurati per mezzo di maschere (cfr. ancora Figg. 73-76), ed allo stesso modo i fiori acquistano fisionomie umane e parlano. In questo esempio, le origini folcloriche dell'ispirazione di Fo (si veda la *Festa della lotta...*; Fig. 66) – di cui è forse possibile ravvisare una fonte nei 'miracoli' medievali, o spettacoli simili – riecheggiano nell'impersonare il Bene nell'angelo e nel ricorso alle marionette, così frequenti nelle scelte registiche e drammaturgiche di Fo [cfr. Cairns, in corso di stampa]. Gli angeli in lotta contro i diavoli, sospesi alle corde manipolate dal campanile, stanno ad indicare come il Bene dipenda dal Libero Arbitrio degli esseri umani.

Alle precedenti figure, collegherei l'immagine intitolata **FESTA DELLA RESURREZIONE – BRESCIANO/BERGAMASCO**, in cui la Resurrezione è raffigurata per mezzo di una macchina che solleva il Cristo Risorto grazie a corde tirate da un bue: un'immagine desunta dalla tradizione folclorica bresciano-bergamasca (Figg. 77, 78: rispetto al disegno autografo di Fo, più interessato alla dimensione folclorico-popolare, l'immagine di Cingoli mostra un'iconografia decisamente



Fig. 70



Fig. 71



Fig.72



Fig. 73



Fig. 74

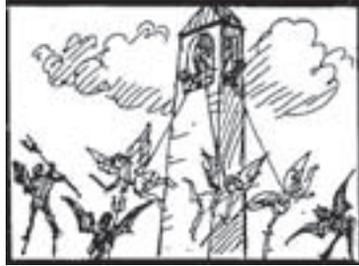


Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77 (G. Cingoli)

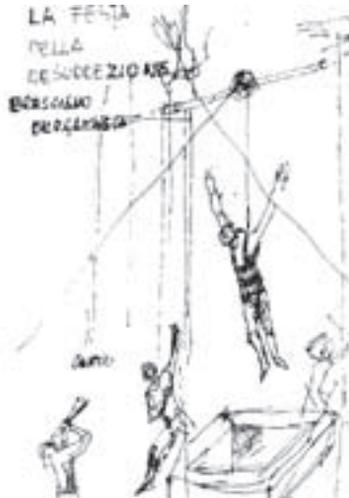


Fig. 78 (D.Fo)

più cattolico-ortodossa). La Resurrezione è un tema chiave nel *Johan Padan*: del resto, rinascita e rinnovamento caratterizzano anche il destino di Johan, come si nota in primo luogo nell'evoluzione del personaggio e nella riaffermazione della propria cultura popolare a contatto con quella degli Indios; in secondo luogo, nella 'rinascita' del personaggio (*RIPRISTINARE*) per il cartone animato.

Questa raffigurazione di derivazione folclorica e mitica (piuttosto che biblica), presente nella proposta originaria di Fo, è sopravvissuta anche nel primo *storyboard* di Cingoli (Fig. 77), dove infatti possiamo vedere la corda tirata dal bue e dove lo stesso Cristo sembra risorgere da una fossa. L'immagine, invece, non compare nel secondo *storyboard*, dal quale è stato realizzato il film. Tuttavia la consonanza tra l'immagine di Fo e quella di Cingoli documenta la profonda sintonia che nel 1999 doveva intercorrere fra l'autore-attore ed il primo regista del *cartoon*, nonché la simpatia di Fo per le pratiche religiose popolari di epoca rinascimentale.

Si può inoltre rilevare come la dimensione folclorica, di origine non biblica, sia presente anche nel sogno nostalgico di Johan per le sue radici lombarde, perché di nuovo lo *storyboard* allude al paesaggio descritto sopra (Fig. 72), con l'incubo dell'attacco dei Lanzichenechi: le colombe, che volando lasciano il villaggio, avvertono dell'arrivo dell'invasore (Fig. 79) ed il villaggio è dato alle fiamme (Fig. 80).

È ormai chiaro come Dario Fo intendesse creare un nuovo Johan Padan: non più uno zanni di origine bergamasca – secondo la tradizione della Commedia dell'Arte – che si barcamena tra sventure e accidenti, scappando dall'Inquisizione, tradendo il suo primo amore (la strega), ed insegnando agli *indios* il Cattolicesimo, con una predicazione mista di frecciate satiriche e ortodossia biblica. Nel *cartoon*, infatti, Johan è piuttosto un eroe Cristiano popolare pensato per un pubblico di giovani e bambini (a questo scopo Fo espunge dalla trama i roghi dell'Inquisizione). Nel film, Johan è ancora lo *sciamano*: il Redentore dai capelli biondi e gli occhi azzurri che, secondo la tradizione profetica indigena, giunge per salvare gli *indios* dalla perdizione. Si tratta quasi di un *alter ego* del Cristo, responsabile ed autore di veri e propri 'miracoli', ironicamente



Fig. 79



Fig. 80

descritti nel monologo come “do colpi di culo”, eppure affatto credibili e verisimili per gli indigeni – come quando Johan guarisce il capo della tribù o fa cadere la pioggia sulla terra assetata. Malgrado ciò, è interessante osservare come Fo non risparmi al suo giovane pubblico lo spettacolo



Fig. 81



Fig. 82

dell'impiccagione di Johan (in un disegno di Cingoli inserito tra quelli di Fo sul sito Fo-Rame, Fig. 81), che, con la sua violenta *suspense*, si conserva anche nello *storyboard* finale (Fig. 82).

Interessante è una *gag*, assente nel monologo teatrale ma presente nella serie dei disegni della *PROPOSTA* di Fo (Figg. 83, 84) e, in seguito, confluita nello *storyboard* finale (Fig. 85): nel momento dell'espulsione di Adamo ed Eva dal Paradiso, l'arcangelo Gabriele è raffigurato mentre, con un colpo di sciabola taglia in due il sedere degli esseri umani (tuttavia si confrontino i disegni di Fo, accompagnati ed arricchiti da commenti



Fig. 83

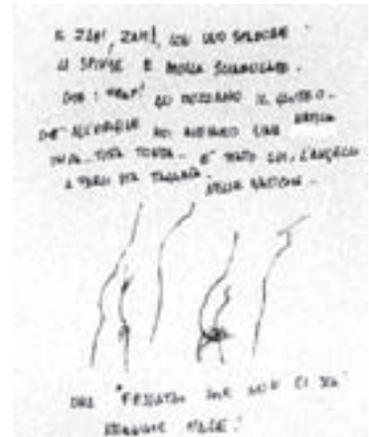


Fig. 84

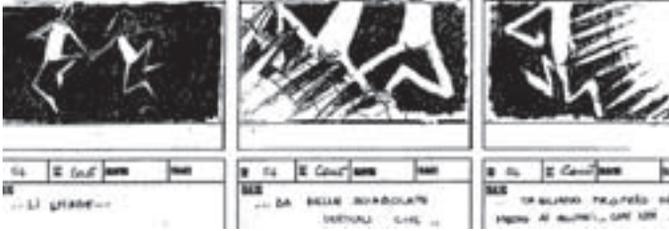


Fig. 85

scritti, con lo schematico disegno dello *storyboard* finale). Insomma Fo ha inventato diversi e nuovi disegni per il film e non tutti gli schizzi sono stati colpiti e eliminati dalla censura. Nello *storyboard* finale è anche conservato il passo in cui Johan tenta di insegnare agli *indios* la storia del Cristianesimo servendosi di dipinti e rappresentazioni grafiche – da qui il carattere ‘primitivo’ dei disegni stessi.

Si può quindi affermare che lo *storyboard* di Cingoli del 1999 mostrasse fondarsi su un largo accordo fra l'autore del monologo ed il regista del *cartoon* (si veda il contratto tra Fo e Cingoli riportato nella Figura 86). È altresì interessante notare come questa prima versione filmica della storia di Johan prevedesse la presenza di Fo in qualità di personaggio del *cartoon*, che sarebbe dovuto uscire dalle nuvole per commentare l'azione in corso ed avrebbe dovuto dirigere un'orchestra di contadini nelle sequenze di apertura e chiusura del film. Sarebbe stata una presenza costante, quasi un 'oracolo': un personaggio-autore del cui controllo sull'intera opera nessuno spettatore avrebbe potuto dubitare (si veda la Figura 87, tratta dalle prime pagine dello *storyboard* di Cingoli).

Nel prologo del cartone animato, Fo emerge da una nuvola nera per dirigere l'orchestra; allo stesso modo, emerge da una nuvola per festeggiare la fuga di Johan dall'Inquisizione spagnola, per mezzo della tecnica cinematografica della dissolvenza: “Dissolvenza tra il viso di Dario Fo e quello di Johan Padan ragazzo”, si legge in un didascalia dello *storyboard*, a ribadire il confronto, spes-



Fig. 86

so ricorrente nel film, tra il giovane Johan ed il giovane Fo, sancire la somiglianza tra i due (Fig. 88):

PROLOGO

Un leggio contro un cielo sereno.
 E.c. suoni di orchestra che accordano strumenti.
 Un nuvolone nero invade lo schermo e oscura rapidamente il cielo.
 Dal nuvolone emerge Dario Fo che raggiunge sorridente il leggio.
 In mano ha una bacchetta di direttore d'orchestra.
 Vista di fronte, l'orchestra ha più l'aspetto di una banda di paese.
 Fo alza la bacchetta e l'orchestra attacca...

Infine Fo racconta le proprie origini come se fossero quelle di Johan, e Cingoli utilizza il disegno nel quale l'autore-attore raffigura le colline lombarde (che Johan ricorda con nostalgia, nella chiusa del monologo; cfr. Figg. 69, 71): ancora una volta il personaggio Fo compare nel *cartoon* con la funzione di narratore o di coro, e fa supporre che anche il ruolo di 'direttore' fosse associato con il suo ben noto volto. Anche in un'altra circostanza egli emerge da una nuvola in qualità di 'direttore', per presentare le splendide bellezze della città di Siviglia.

Inoltre Cingoli considerava insostituibile la presenza di Fo in alcuni momenti della narrazione: si deve supporre che il linguaggio scenico dell'autore-attore, misto di pantomima e *grammelot*, si sarebbe dovuto inserire nel cartone animato, tanto che si legge nello *storyboard*: "Show di Fo che descrive a suo modo il linguaggio dei segnali di fumo" (Fig. 89). Insomma si sarebbe dovuta realizzare una fusione della personale tecnica recitativa di Fo con l'azione del *cartoon*, tenuto conto che la forza dello stile attoriale di Fo superava la risorse e le possibilità espressive a disposizione del



Fig. 87

disegnatore del film. La pantomima della pioggia – celebre e fortunata sequenza dello spettacolo teatrale – è un altro passo in cui Cingoli avrebbe voluto introdurre tale stile (Fig. 90). Allo stesso modo, a proposito dell'episodio della doma dei cavalli selvaggi (Fig. 91), si legge nello *storyboard* di Cingoli: “Appare Fo che spiega la doma alla Bergamasca, con le corde legate ai testicoli del cavallo” (come visto, si tratta di un episodio che invece non comparirà nel *cartoon*).

Si può quindi dire che il progetto originale di Cingoli consistesse nel riprodurre nel film aspetti e sequenze importanti del monologo, come se fossero nati e si fossero sviluppati dallo stile performativo di Dario Fo. Proprio questo intento originario conferisce un'atmosfera favolosa, quasi magica, al primigenio quadro dell'opera; la surreale sovrapposizione fra Fo e Johan aggiunge un'ulteriore dimensione di illusione ad un intreccio già di per sé abbastanza complesso. In un certo senso, il progetto originario doveva anche fondarsi sul riconoscimento di valore di certi codici performativi ed attoriali – ormai da tempo accettati come ‘classici’ – la cui conservazione, anche nel *cartoon*, doveva sembrare un'operazione ambiziosa e lodevole. Tutti questi intenti iniziali furono poi abbandonati, anche perché Fo non era affatto soddisfatto di apparire come personaggio di un cartone animato e perché tale apparizione avrebbe rappresentato



Fig. 88



Fig. 89

un ulteriore livello di illusione in un film già troppo lungo (più di due ore).

Eppure nel film ci sono diversi passi in cui la raffigurazione di un'idea o di un'immagine trova evidenti precedenti nei disegni originali prodotti da Fo per il monologo oppure negli schizzi e nelle note da lui realizzati per la **PROPOSTA** del cartone animato alla Greenmovie. È chiaro che la drammatizzazione dei suoi disegni – nonostante la distanza che sarebbe intercorsa tra questa ed il film realizzato – affascinò e attirò l'artista Cingoli, che per prima cosa esplorò e analizzò la 'cultura dell'immagine' nel *Johan Padan*. Propongo solo un paio di esempi, tra i molti possibili. Guardando il film, talora, lo spettatore è irresistibilmente spinto a ricordare non tanto la *performance* del monologo originale, quanto piuttosto la 'cultura dell'immagine' – appunto – registrata nel libro pubblicato da Giunti e confluita nel libro-copione, ricco di disegni autografi di Fo, che in scena fungeva da suggeritore all'attore durante l'esibizione teatrale. Non bisogna dimenticare che il monologo e la stessa performatività messa in atto durante lo *show* furono opera di un pittore: in questa ottica, il cartone animato rappresenta una simbiosi unica di arte e teatro.

Fra le note per la sua **PROPOSTA**, Fo riflette sulla capacità del *cartoon* di rappresentare gli incubi di un adolescente rinascimentale nevrotico, insidiato dalle paure di essere punito dall'Inquisizione spagnola per le proprie idee eterodosse, dal senso di colpa per aver tradito la strega amata e dai lontani ma traumatici ricordi delle invasioni lanzicheneche nelle sue terre di provenienza (Fig. 92). La figura della *Zingara* era centrale nelle prime due fobie di Johan:



Fig. 90



Fig. 91

Ribadire il doppio
 ERETICA, STREGA, INDOVINA
 Qui bisogna scegliere
 Se realizzare tutte le gag in
 Quest'ultima fuga, o risolvere
 Velocemente come nel testo originale,
 Con suoi incubi di tortura
 Come si possono far sorgere
 Dalle immagini di statue
 Di un...
 Dentro una specie di museo o deposito
 tipo tele di Tintoretto

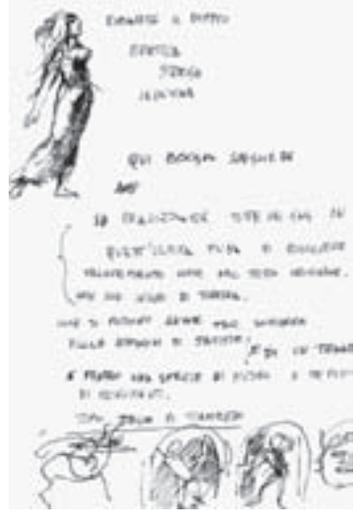


Fig. 92

La scena cui si riferisce il testo citato è la fuga di Johan da Venezia, ma il gioco tra realtà ed illusione delle statue che risorgono, come morti dalle tombe, in un “museo” o “deposito di monumenti” ed il riferimento a Tintoretto sono rivelatori: proprio verso la fine del 1999 – quando erano in corso le trattative con Cingoli per la realizzazione del *cartoon* – Fo tenne una conferenza pubblica sul *Ritrovamento del corpo di San Marco* di Tintoretto [il testo della conferenza è ora in Jenkins 2001]. Del resto, come notava lo stesso Fo durante la conferenza, il trucco per cui statue o dipinti sembrano diventare figure viventi è un espediente squisitamente teatrale:

In effetti, se si guarda attentamente il dipinto, ci si rende conto che si tratta di un vero e proprio *set*. Dovete sapere che Tintoretto aveva nella sua casa uno stanzone, un teatro in cui raffigurava la scena che voleva dipingere nella sua interezza. Usava pupazzi di cera, facili da modellare e colorare, e la cui posizione poteva essere facilmente modificata. [Fo, in Jenkins 2001, p. 132; traduzione mia]

Le parole di Fo sembrano ricordare i procedimenti tecnici, discussi sopra, per cui lo *storyboard* di un *cartoon* si assicura la coerenza iconografica dei vari personaggi proprio grazie all'uso di modelli.

La storia del dipinto di Tintoretto è nota:

Racconta di come le reliquie di san Marco furono portate da Alessandria a Venezia, dove il celebre altare della chiesa di San Marco fu costruito proprio per custodirle. Quando i veneziani irrupero nella catacomba col pio proposito di ritrovare il corpo del santo, non sapevano quale tra le numerose tombe contenesse la preziosa reliquia. Ma quando individuaron la tomba giusta, ecco che san Marco apparve loro d'improvviso mostrando ciò che rimaneva della sua esistenza terrena... Il santo intimò ai veneziani di non continuare a

frugare nelle altre tombe.

[Gombrich 1995, p. 271; traduzione mia]

Come vediamo dalla Figura 93, nel quadro di Tintoretto il santo compie alcuni miracoli, ma è sull'aspetto teatrale della situazione (i morti che risorgono dai loculi posizionati sulle pareti, come fossero statue o figure di dipinti) che si è appuntata l'attenzione di Fo durante la conferenza.

Le considerazioni di Fo, tuttavia, sembrano anche far riferimento ai numerosi manichini e pupazzi di cui l'autore-attore si è spesso servito nel suo teatro: solo per fare un esempio, si pensi al "papa-pupo" de *Il Papa e la Strega* (1989), in cui la presenza di una statua innesca un doppio gioco tra realtà e finzione. Del resto, si tratta di un gioco che anche Pirandello aveva utilizzato, nell'*Enrico IV*, con i ritratti appesi alle pareti.

Fin dal primo *storyboard* Cingoli prese sul serio il meccanismo del doppio gioco, benché intendesse servirsene per scopi diversi: nel film, ad esempio, la macchina da presa può muoversi dalla realtà alla finzione con un effetto volutamente surreale, come nel caso dell'incontro fra Johan ed il vecchio banchiere a Siviglia:

Re Ferdinando e la Regina Isabella appaiono seduti sul trono, soddisfatti. *L'inquadratura si allarga e si scopre trattarsi di un dipinto appeso a una parete*. Sotto il quadro, disteso su una casapanca, dorme Johan (Fig. 94).

[Cingoli, p. 41]

Un meccanismo affine è utilizzato anche nella scena ambientata a Siviglia, nella sala del trono della regina di Spagna nel palazzo di Alcazar, dove "i putti dipinti sui soffitti, seguono curiosi i discorsi che salgono dal basso del salone" [*ibid.*, p. 118]. La frustrazione della regina, a causa degli insuccessi conseguiti nel Nuovo Mondo, la spinge a passare in rassegna i vari comandanti della sua flotta, raffigurati per mezzo di ritratti appesi alle pareti. La regina sceglie Panfilo Narvaez:

Il ritratto di Panfilo Narvaez si anima improvvisamente CON MUCH GUSTO, MAESTA'. *L'ammiraglio esce dal quadro e la cornice resta vuota...* (Panoramica verso l'alto) *I putti sono sorpresi nel vedere un dipinto prendere vita...*

[*Ibid.*, p. 119]



Fig. 93



Fig. 94

Infine, il gioco fra i putti che osservano quanto accade alla corte spagnola, la decisione della regina di inviare un secondo esercito nel Nuovo Mondo e le strategie messe in atto dagli Indios per combatterlo, sono resi, a loro volta, per mezzo dei ritratti appesi alle pareti, che prendono vita nelle ultime sequenze dello *storyboard* di Cingoli [pp. 198-204]: si tratta di un espediente finalizzato a drammatizzare la storia, una sorta di trasposizione della narrazione dell'attore Fo nelle immagini del film. La sequenza in questione fonde tre elementi: le decisioni dei regali spagnoli, le scene di combattimento in Florida (con la sconfitta degli spagnoli) e la costante presenza dei putti in qualità di coro, di istanza autoritaria, o semplicemente di osservatori. Si noti il particolare – assunto ad emblema delle aspirazioni di giustizia dell'autore-attore e dello stesso disegnatore dello *storyboard* – del comandante spagnolo che, colpito dalle frecce degli Indios, finisce per rassomigliare ad una specie di surreale porcospino: “una selva di frecce lo trasforma in un porcospino” (Fig. 95).

Quanto detto ci porta a considerare un'ultima immagine, connessa alla memoria ed al ricordo, profondamente legata a quella pratica scenica che potremmo definire come ‘principio-marionetta’, di cui Fo si è spesso avvalso nel corso degli anni. Come noto, la marionetta può essere manipolata e mossa attraverso corde o bastoni e, proprio per questo, può assurgere a simbolo del controllo, della coercizione oppure dell'aggressione nei confronti di qualcuno o qualcosa. Con tale funzione simbolica le marionette sono spesso comparse nelle regie curate da Fo: basti qui citare l'esempio, nella *Storia di un Soldato*, della Principessa raffigurata come una marionetta manipolata da altri attori per mezzo di pali e bastoni [Fig. 96; ringrazio Silvia Lelli Masotti per avermi concesso il permesso di riprodurre la foto; cfr. Cairns 2000, pp. 83-103 e Volli 1979, p. 83].

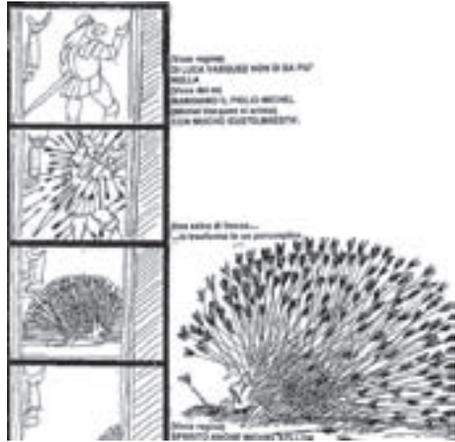


Fig. 95

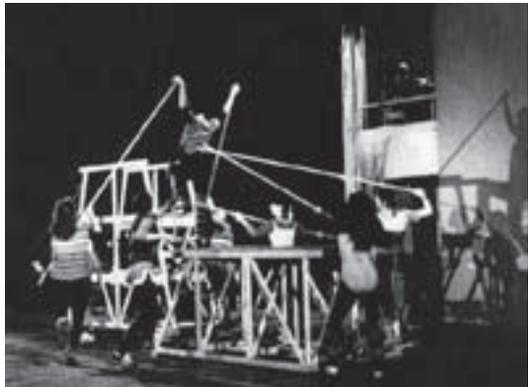


Fig. 96

Nel *Johan Padan*, il principio-mariionetta compare nell'immagine della testa di un soldato spagnolo circondato da numerose lance: si tratta di una raffigurazione presente nel testo del monologo edito da Giunti (Fig. 97) e, direttamente derivando dall'originale di Fo, anche negli *storyboard* realizzati per la preparazione del *cartoon*, tanto da divenirne *leit-motiv* grafico-visivo, costante e ripetitivo. Si noti come le Figure 97, 98 e 99, tutte tratte dai disegni autografi di Fo ed inseriti nell'edizione Giunti, rassomigliano davvero alla citata azione scenica della *Storia di un Soldato*. Si può inoltre rilevare come nelle immagini in questione, poi riprese nello *storyboard* di Cingoli (Figg. 100-102), il principio-marionetta compaia anche nella sequenza della vittoria degli Indios nei confronti del colonialismo spagnolo (la Figura 103 mostra come tale principio si estenda persino all'anaconda: "La tattica di puntare alla gola vale anche per serpenti" [Cingoli 1999, p. 146]).

Era facilmente prevedibile che il principio-marionetta si sarebbe riversato anche nello *storyboard* finale: si vedano le immagini dell'imprigionamento del soldato costretto da un 'collare' di lance indigene (Fig. 104), dell'accerchiamento dello spagnolo che si erge in piedi tra un nugolo di armi nemiche (Fig. 105), del coccodrillo che arrostitisce al fuoco, mentre la legna che lo circonda esprime costrizione ed aggressività, nello stesso tempo.



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100

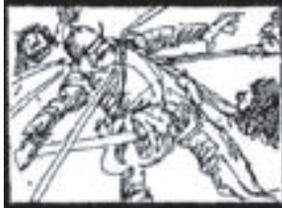


Fig. 102



Fig. 103



Fig. 101



Fig. 104

Nella parte conclusiva del film – almeno nella versione disegnata da Cingoli, cui probabilmente Fo accordò un consenso di massima – ricompare la figura della Zingara, per tormentare la coscienza di Johan, in una rappresentazione psicologicamente fedele del racconto di Fo:

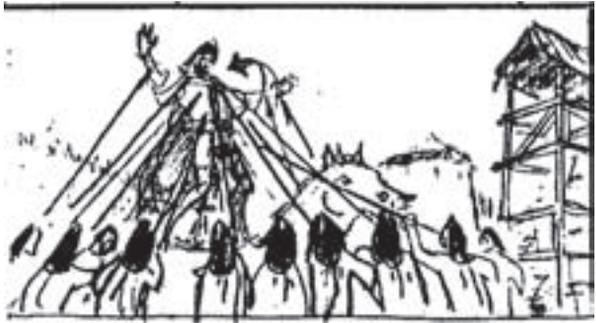


Fig. 105

Sull'onda della musica, appare la zingara. È ORA DI TORNARE A CASA. Johan si solleva dall'amaca – non è l'uomo che dormiva, ma il ragazzo, fuggito da Venezia. OH STREGA, NON POSSO VENIRE CON TE, ORMAI LA MIA CASA E QUESTA. HO MOGLI, FIGLI, NIPOTI...

(La Zingara) ARRIVA SEMPRE IL MOMENTO IN CUI SI TORNA DOVE SI È NATI...

Johan si alza e si allontana con la zingara in una strana luce.

Fiori da colori sfolgoranti guardano la coppia che si allontana. ALLORA, ERA LUI O NON ERA LUI IL BIONDO CON GLI OCCHI AZZURRI DELLA PROFEZIA? È POI TANTO IMPORTANTE SAPERLO?

[Cingoli 1999, pp. 208-209]

Dal passo citato (Figg. 106, 107) risulta chiaro come, nelle intenzioni di Cingoli, la battuta conclusiva avrebbe dovuto pronunciarla lo stesso Fo, mentre si allontanava seguito dai musicisti. Ma il pur logico riferimento alla morte, connesso al rinnovamento della



Fig. 106

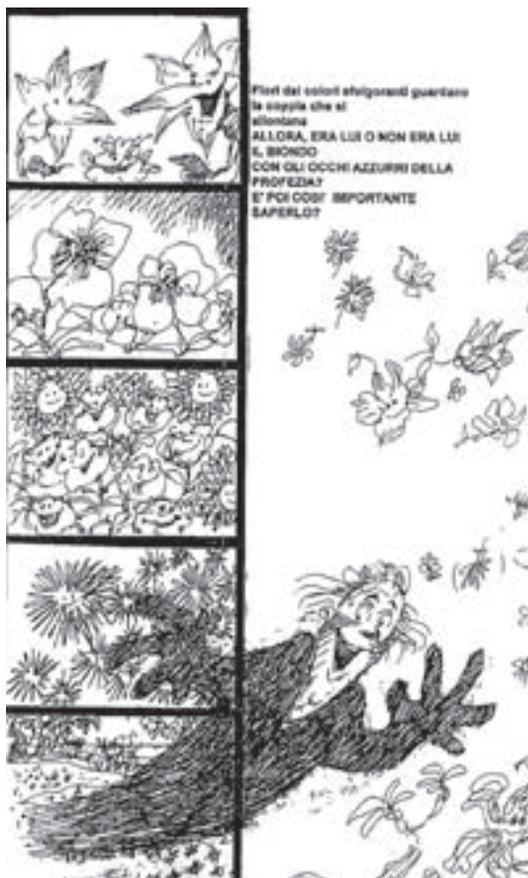


Fig. 107

coscienza di Johan, non era il finale auspicato dall'autore, per il quale – si potrebbe dire – la resurrezione consiste piuttosto nel ringiovanimento: si vedano in questo senso i disegni dell'autore-attore per lo *storyboard* del film (Fig. 108) in cui infatti compaiono le molte mogli ed i numerosi figli e nipoti di Johan. La Figura 109 corrisponde al disegno originale presente nell'edizione Giunti (Fig. 110: si vede Johan sull'amaca come in Figura 111 in cui sullo sfondo appaiono anche le colline lombarde, nostalgicamente sognate, di cui abbiamo già dato conto), con in più le immagini sovrapposte di un cavallo e di un cavaliere, a simboleggiare le abilità acquisite dall'incontro tra vecchio e nuovo mondo; e di un bimbo che gioca con il nonno sull'amaca – metafora della rinascita e della ciclicità della vita, della resurrezione che si contrappone alla morte – nella tranquillità del Nuovo Mondo, dove Johan rimarrà per sempre, “prigioniero – secondo le parole del film – non degli Indios ma del loro amore”.

Lo stesso Cingoli, nella prefazione al proprio *storyboard*, così descrive il naturale destinatario del *cartoon*:

Non può che essere diretto, principalmente, a un pubblico di adolescenti. Un pubblico che vede il mondo con l'occhio di Johan, ossia dell'escluso, in una società dominata dal potere, dal successo e dalla vanità. Un pubblico che si riconosce nel proprio essere diverso, più primitivo, più “naturale”. Basta guardare l'adesione degli adolescenti a rituali tipo tribali come i tatuaggi, gli anelli sul corpo, i capelli colorati...

[Cingoli 1999]

E poi aggiunge:

Inoltre Johan scorge che il magico esiste ed è una delle energie più importanti della terra – e tra queste, c'è il magico cristiano e della rinascita.

[*Loc. cit.*]



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110

Anche se, nel passaggio dal monologo al *cartoon*, lo spettatore adulto può avvertire la perdita di quei segni e di quegli elementi tipici del teatro di Fo (si è visto come le esigenze del *medium* richiedessero molti cambiamenti che, peraltro, lo stesso autore-attore aveva previsto ed autorizzato nel suo *storyboard* autografo), il prodotto filmico finale è un riconoscimento della statura del *Johan Padan* come ‘classico’ del teatro moderno e – anche per i molti dettagli sopravvissuti dal monologo al cartone – un esempio significativo di qual rapporto osmotico tra arte e teatro che, da molti anni, anima e sostiene la produzione drammaturgica di Fo. È inoltre interessante osservare come la fruttuosa collaborazione fra Cingoli e l’autore-attore abbia avuto luogo proprio nel 1999, cioè nel periodo compreso fra l’assegnazione del Premio Nobel e la preparazione dello spettacolo su San Francesco: si tratta di un periodo che potrebbe testimoniare di altre strade ed altre scelte da parte di Fo. Ma questo esula dai limiti imposti al presente contributo.



Fig. 111

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Cairns C., *Dario Fo e la "Pittura Scenica": Arte, teatro e regia, 1977-1997*, Napoli, ESI, 2000.
- Cairns C., *Man is non-man: Mannequins, Puppets and Marionettes in the Theatre of Dario Fo*, in corso di stampa.
- Cingoli G., *Storyboard* [inedito, 1999].
- Fo D., *Johan Padan a la scoperta delle Americhe*, Firenze, Giunti, 1992.
- Gombrich E.H., *The Story of Art*, Londra, Phaedon, 1995.
- Jenkins R., *The Rhythms of Resurrection: Johan Padan*, in *Dario Fo & Franca Rame: Artful Laughter*, New York, Aperture, 2001.
- Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Valentini C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Volli U., *Leggere il teatro come un rebus*, in *La Storia di un Soldato*, a cura di D. Fo, Milano, Electra, 1979.

Figure anticlassiche della libertà: le immagini di Fo da Brera a Modena

MARCELLO CICCUTO

Università di Pisa

Al rilievo della cultura figurativa all'interno dell'universo rappresentativo del teatro di Dario Fo anche di recente sono state dedicate pagine di sicuro interesse e provata utilità [Cairns 2000; Ferraro 2002; Soriani 2004]. La coerenza e specialmente la costanza di un rapporto testo-immagine che data sin dalle prime azioni sceniche ideate da Fo sono oramai un dato acquisito dalla critica, anche da quella più restia a immaginare quanto le possibilità espressive della parola possano venire incrementate da adiacenze e collaborazioni con l'elemento iconico. Pare ovvio in ogni caso che insistere, come qui si farà, sull'efficacia e la presenza di un modello iconico all'interno del mezzo teatrale-verbale potrà significare in prima istanza, agli occhi della critica meno avveduta, tener forte, far prevalere anzi la dimensione formale del rappresentare, o in altre parole tentare di imporre il riconoscimento di una prevalente dimensione estetica della rappresentazione scenica che invero lo stesso Fo è portato a ritenere ben aderente, da un lato, alle *contraintes utilitaires*, queste sì preminenti, del contenuto e della prospettiva morale del suo teatro; dall'altro alla possibilità offerta dalla presenza del mezzo iconico di sottolineare ogni volta il funzionamento di un doppio gioco – nel senso meccanico del termine – tra rappresentazione e pubblico, tra rappresentazione e suo proprio oggetto [Hénin 2003]. Trascurare questa prospettiva di studio può significare per altro verso perdere la possibilità di riconoscere la natura doppia del segno teatrale di Fo, equilibrato ogni volta tra segni naturali della pittura e segni artificiali della parola: un teatro come fusione di due codici e linguaggio quale esito di traduzione permanente delle parole in immagini, attualizzazione se vogliamo dell'antico *paragone*.

Se dunque il modello pittorico rileva una tensione assai accentuata tra immagine visibile e immagine intelligibile, tali da compensarsi e combattersi vicendevolmente, col teatro di Fo questo tipo di collaborazione tra codici tiene altresì di una sistematica valorizzazione dell'elemento fantastico rispetto a quello icastico, dove la logica dello spettacolare, dell'iconico o del visibile converge invariabilmente verso l'arricchimento di un linguaggio sempre più diretto e altamente significante, capace di parlare alla sensibilità attraverso parole e immagini e non attraverso uno soltanto dei due mezzi a disposizione

del teatrante. Questo per dire, più di qualsiasi altra cosa, che l'utilizzo da parte di Fo di effetti propri all'estetica drammatica è inteso essenzialmente all'integrazione dell'oggetto scenico, tale da operare un deciso spostamento dell'interesse drammaturgico verso la pluralità dei segni messi a partito, verso l'energia sì del discorso verbale sostenuto tuttavia dal 'quadro di scena'.

Di una tanto estrosa quanto ricca combinazione fra teatro e pittura scrive del resto lo stesso Fo (sebbene per pochi e sparsi cenni), a proposito ad esempio della sua esperienza parigina assieme al pittore Emilio Tadini:

Mi sentivo il cervello sballottato come una palla da ping-pong, di qua e di là: da Braque a Feydeau, dal Jeu de Paume con Manet alla Salle Gémier con l'ultima pièce di Camus.
[Fo 2002, p. 192]

E a suggerire che non si tratti di meccanica integrazione di parole e immagini per questo tipo di teatro basteranno, prima di tutto, i molti riferimenti a una coerenza significativa tra i due mezzi ricercata dal teatrante (specie in Fo 2004, ad es. p. 31: "Ma, come dice un antico proverbio emiliano rappresentato anche da Wiligelmo attraverso un suo bassorilievo che vedremo fra poco, la violenza dei potenti spesso distrugge anche chi la produce"), oppure la consapevolezza costante di quanto, al di là dell'effetto decorativo, conti la sostanza della comunicazione [Fo 2004, p. 13]; a non dire dell'esigenza più volte e in più forme espressa dall'autore di rilevare la capacità iper-significante del livello figurato dell'espressione rispetto al semplice vettore verbale, vuoi quando si ricorda al pubblico l'alto valore simbolico della "croce a lustri colori" dipinta sulle bandiere, in *Mistero buffo* [*I crozador*, in Fo 2000, p. 418], vuoi nel caso ancora più eloquente della reinterpretazione 'figurata' di un episodio della leggenda arturiana presente alla partitura scultorea del Duomo di Modena, che viene per questa via riattualizzato e adattato a significazioni contemporanee assai più che non al livello della comunicazione *per verba* [Fo 2004, pp. 36-38]. Perché, più ancora che della ricerca di un equilibrio tra i due mezzi, preme a Fo sin dagli esordi accennare all'esigenza di neutralizzare come che sia l'aspetto esibizionistico ed estetizzante della pura arte verbale; ciò che il giullare riesce a fare più di chiunque altro (il richiamo all'esempio di Gherardo Segarelli, insieme giullare e predicatore, nella celebre tirata su Bonifacio VIII punta esattamente in questa direzione di senso, al pari del richiamo contro il *multiloquium* e gli *jogulatores obloquentes* contenuto nel discorso di accettazione del Premio Nobel 1997 [Fo 1998, p. 348], che ha il merito di recuperare molte quote della cultura predicatoria medievale critica nei confronti della parola vana [Ciccuto 1995]), additando la centralità dei significati, figurati o no, ogniqualvolta le parole tentino di renderne superficiale la portata. È ancora il drammaturgo a ricordarci che i suoi precoci esperimenti pittorici, pur nell'occasionalità dell'evento, sempre conservavano un legame con le immagini stampate nella memoria [Fo 2002, p. 17],

riandando specialmente all'esempio di quei 'fabulatori del lago' che narrando storie con ambientazioni figurate facevano entrare nel racconto il clima fisico della narrazione medesima [Fo 1997, p. 22].

È insomma l'immagine ad accogliere secondo Fo il più dei significati da comunicare, intervenendo a disturbare altresì la linearità dell'espressione verbale con l'introduzione appunto dell'artificio iconico [Valentini 1997, pp. 57, 66], 'sintetico' per eccellenza seppur sempre veicolo di abbellimenti esteriori [vd. tuttavia per questo la dichiarazione leggermente contraddittoria in Fo 1997, p. 66]. A monte di queste proposizioni staranno naturalmente più modelli culturali, non ultimi quelli del mondo giullaresco avvinto al pluritematismo proprio a un romanzo quale *Flamenca* o più in generale il teatro di sintesi di Majakovskij [Ferraro 2002, pp. 402-403], mentre un concetto assai specifico di *figura* informa pressoché ogni espressione legata alle proiezioni figurate di sostanze o significati di questo teatro, come è dato riscontrare in un luogo noto dell'introduzione di Emilio Tadini al *Teatro dell'occhio*:

... figura è il senso di un corpo, il suo significato profondo, e insieme il suo significato sociale, fatti vedere, offerti alla vista... Figura, piuttosto, come senso che il corpo riesce a manifestare di sé proprio alla vista, anche al di là di tutte le parole. Figura che assume spessore e concretezza (quasi) autonomi... E possiamo dire che le figure di Fo (disegnate o impersonate a teatro) ci fanno capire i legami profondi che uniscono pittura e teatro, spazio del dipinto e palcoscenico. Ci fanno capire il senso profondo della parola scena. Lì, il corpo dell'uomo si mostra, ho detto, vuole mostrarsi, vuole mostrare il suo significato. [Fo 1984, p. 12]

Si può anche azzardare l'ipotesi che la riflessione di Fo attorno al concetto di immagine o figura tenga sin dagli esordi di una tanto consapevole quanto invariabile referenza a un principio di alta creatività umana, svincolata da qualsivoglia istanza metafisica e coerente invece all'idea di un istinto alla conoscenza terrestre e 'bassa' [Fo 2004, pp. 9, 58], che rende l'uomo eterno per via delle sue sole forze di affermazione intellettuale e operativa sulla scena del mondo: si veda per questo l'episodio relativo alla figurazione del Duomo modenese, dove Enoc ed Elia conferiscono valore imperituro, con la loro stessa presenza, al testo epigrafico che ricorda la fondazione del Duomo, opera di terrestre ingegno [Fo 2004, pp. 68-69, in una con la conseguente discussione sulla necessità di diventare mortali per poter accedere alla conoscenza (*ibid.*, pp. 81, 104); nonché con la proposta di leggere le origini della storia dell'arte e della creatività intellettuale partendo non dai supremi maestri bensì dalle più umili maestranze comacine, per cui cfr. Fo 1997, pp. 135-137]. Nella prospettiva di lettura di Fo il Duomo modenese con la sua fantasmagoria di immagini figura un concentrato di riflessioni esemplari attorno alla forza della conoscenza umana, finanche in quelle pagine nelle quali i numerosi apologhi narrati in pietra (il funerale della volpe, il lupo e la gru, il leone e il basilisco, ecc.) arrivano a commentare egre-

giamente, più di ogni altro documento, il rapporto tra vita e potere, nel momento stesso in cui testimoniano ancora una volta un legame forte tra parola significante e immagine artistica, capaci come sono entrambi di pescare dentro il gran mare dei sensi originari [Fo 2004, pp. 197 sgg.]. Di fatto si viene a recuperare qui tutto un versante di solidarietà comunicativa di parole e immagini che, individuata da precisa tradizione (Roversi ricorda ad esempio la bruniana *umbra idearum*: Fo 1984, p. 16), ascende persino alle fonti classiche dell'*ecfrasis* e all'intensificazione di dinamismo che l'*enargeia* e l'*evidentia* sul versante retorico e la figura sul versante visuale hanno portato direttamente all'interno del mezzo teatrale [Per questi concetti della retorica antica vd. almeno Ciccuto 2003; mentre per il riferimento a Euripide e al suo linguaggio 'figurato' che ritroviamo in alcune interviste rilasciate da Fo cfr. Barlow 1971].

Il centauro si incontra di frequente nell'universo discorsivo di Fo, là dove è in gioco specialmente il tema della forza conoscitiva dell'uomo affidata ora alla parola ora all'immagine [Ferraro 2002, pp. 407-408; nonché Fo 2004, pp. 152, 157]; e questa figurazione funziona altresì da chiave utile a riferire di una competenza diffusa del commediografo in materia di *figure* più o meno di estrazione classica necessarie a un incremento di potenza espressiva che la sola verbalità non è in grado di assicurare *in toto*. Statue policrome e punti fermi di una cultura ecfraistica di taglio classicheggiante si allineano dunque a sostenere un percorso critico e interpretativo che diremo, assieme a Fo appunto, dall'informe al concreto [Fo 2002, pp. 25-26. Per il riferimento alla passione per le statue e le loro concretezze in figura vd. ad es. il Prologo alla *Strage degli innocenti* in Fo 2000, pp. 238-239, nonché Valentini 1997, p. 68. Assolutamente non casuali i riferimenti, distribuiti a piene mani in libri e interviste, ad alcuni tra i luoghi di cultura figurativa e retorica più impegnati nella storia del rapporto parola-immagine, da Fidia (Ferraro 2002, p. 407) a Luciano di Samosata (Fo 2002, pp. 66, 126-127; Fo 1997, p. 28) al mito creazionale di Prometeo (Valentini 1997, p. 71)], e che ben poco ha a che vedere con funzioni convenzionali o tradizionali dell'espressione [Fo 2002, pp. 183 sgg., a proposito dell'ambiente artistico milanese, dei compagni di strada di Brera e del Bar Giamaica, della beffa relativa al 'falso Picasso', del dileggio nei confronti della Metafisica e dell'attardato realismo di Carlo Carrà], come ci confermano i numerosi additamenti contestativi e infrattivi presentati nelle occasioni di rifiuto dei concetti di ordine o di convenzione [Vd. gli interventi satireggianti nei confronti della Metafisica, in Fo 2002, pp. 53, 184-185; l'ironica istanza anti-tradizionale presente all'episodio dell'affresco di una tomba, *ibid.*, p. 190; l'esigenza infine di "ribaltare le regole di un teatro che viene visto sempre come il Partenone", in Valentini 1997, p. 152]. La fondazione di un discorso relativo alla funzione delle immagini credo sia stata tentata, abbozzata da Fo nel celebre episodio delle statue del giardino che si animano e vivono di vita propria, giusta antiche componenti di una tradizione di cultura della figurazione che, trattando delle immagini della memoria o *imagines agentes* proiettate in pittura, tende a rilevare l'apporto della figura stessa alla

comunicazione verbale dell'azione drammatica [Fo 2002, pp. 77 sgg.; e cfr. almeno Gross 1992]. L'artificio figurato ha infine il compito evidente in Fo di 'disturbare' la linearità della comunicazione ordinaria, capovolgendo anche, quando necessario, alcune norme della medesima [Vd. l'episodio della fanciulla trovata sulla spiaggia e altri collegati in Fo 2004, pp. 213-227, o anche la burla relativa al personaggio di Lamech, *ibid.*, p. 102, da cui scaturisce una intensa storia umana; sino alla figura del matto delle *soteries* medievali, capace di proiettare la sua capacità creativa in figure tanto retoriche quanto iconiche, in Valentini 1997, p. 21], e rinviando invariabilmente ai significati profondi che stanno sotto le apparenze della comunicazione puramente verbale: al rovesciamento del motto pascaliano, secondo il quale "le théâtre attire l'admiration pour des choses dont on n'admire point les originaux" corrisponderà insomma il generale incremento del potere catartico dell'azione scenica nel teatro di Fo, che utilizza gli idoli di per sé inconsistenti della pittura investendoli però di un coefficiente di superiore realtà significante, tale da consegnarci un 'teatro per l'occhio' che delle sostanze profonde e non delle superficialità del mezzo pittorico fa costante tesoro.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Barlow S.A., *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol, Bristol Classical Press, 1971.
- Cairns C., *Dario Fo e la pittura scenica: arte, teatro, regia, 1977-1997*, Napoli, ESI, 2000.
- Ciccuto M., *Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, in Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 113-146.
- Ciccuto M., "Trattando l'ombra come cosa calda". *Forme visive della 'dolcezza' di Stazio nel Purgatorio dantesco*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a cura di J. Bartuschat e L. Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 57-66.
- Ferraro B., *Teatro e mito nella produzione pittorica di Dario Fo negli anni Ottanta e Novanta*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, II, a cura di M. Ciccuto, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2002, pp. 401-415.
- Fo D., *Il teatro dell'occhio*, Firenze, La casa Usher, 1984.
- Fo D., *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Fo D., *Contra jogulatores obloquentes*, in *Les Prix Nobel*, Stoccolma, Reale Accademia, 1998.
- Fo D., *Teatro*, Torino, Einaudi, 2000.
- Fo D., *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

- Fo D., *Il tempio degli uomini liberi. Il Duomo di Modena. Appunti per lezione-spettacolo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004.
- Gross K., *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Hénin E., *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- Soriani S., *Testo ed immagine nel Johan Padan di Dario Fo*, in "Letteratura & Arte", II, 2004, pp. 243-260.
- Valentini C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Il *Decameron*, *La mandragola* e Dario Fo pittore

BRUNO FERRARO

Università di Auckland, NZ

In questo *excursus* nella produzione pittorica di Dario Fo, circoscritta all'ultimo ventennio, si vogliono privilegiare alcune opere che traggono ispirazione da motivi della novellistica e dalla più nota commedia erudita del '500, con riferimenti al teatro di Molière e Shakespeare. Le espressioni, i colori e le scene che più colpiscono in questi disegni dimostrano come la tecnica pittorica di Dario Fo abbia scavato nella trama e nei personaggi del *Decameron*, della *Mandragola* e ne abbia colto i tratti fondamentali, traducendoli in immagini teatrali e visive di indubbia maestria. Esula dal saggio una disamina dei motivi pittorici ispirati al teatro classico perché Fo, pur attingendovi liberamente – basti solo pensare a tutti i dipinti ispirati alla mitologia greca di cui si trova un'ampia scelta nella sezione 'Miti, riti, favole dell'antica Grecia' nel volume *Pupazzi con rabbia e sentimento* [Fo 1998, pp. 438-459] –, non dedica un solo dipinto a un autore particolare o a una singola opera indicando così, implicitamente, quanto tutta la sua produzione pittorica sia pervasa ed ispirata dalla classicità. Similmente non si possono qui esaminare tutti i motivi architettonici (si ricordi che Fo studiava architettura prima di dedicarsi alla pittura e al teatro) che fanno da cornice ai suoi dipinti in cui toghe, veli e altri vestiari ci ricordano gli ambienti classici. Si vogliono invece riecheggiare le parole pronunciate da Emilio Tadini quando legge nell'ordito dei dipinti di Fo la profonda dimensione umana e sociale della storia rappresentata:

Ogni figura di Fo si pone contro qualcosa. Contro l'ingiustizia che si attua nella storia. Ma anche, del tutto "naturalmente", contro ciò che dal di dentro attacca e distrugge la nostra forza vitale. È come se le figure di Fo fossero il prodotto di qualcosa come una pietà laica. È come se fosse un senso profondo e tutto terreno del sacro a scuotere e a trasformare, in una specie di rito, il corpo – a celebrare l'agitarsi e il protendersi quasi disperato del corpo, delle sue figure, sulla scena, in una violenta rappresentazione, in una frenetica mimesi della vita. [Fo 1984, p. 13]

A riprova, si ricordino le due recenti opere di Dario Fo, *La vera storia di Ravenna* (1997) e la rappresentazione sulla vita di San Francesco d'Assisi (*Lu santo jullàre Françesco*, 1999), in cui i disegni e le raffigurazioni del pittore accompagnano la sua personale interpretazione storica degli eventi.

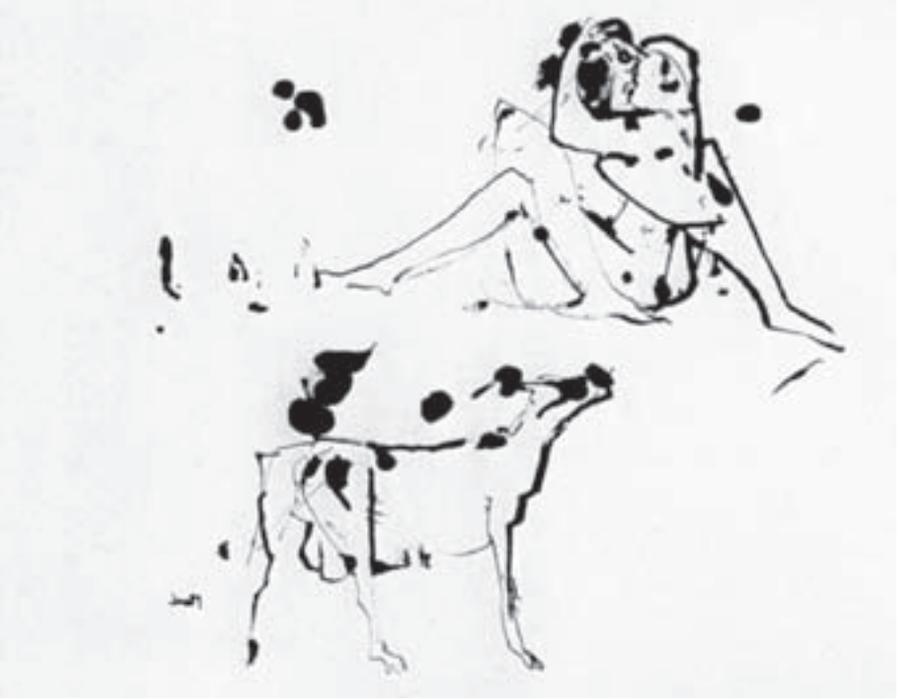


Fig. 112. D. Fo, schizzo ispirato al *Decameron* del Boccaccio (1984).

Le opere ispirate al *Decamerone*, tutte del 1984 e eseguite a Madrid, sono di vario tipo: tre schizzi a inchiostro (Figg. 112-114), un'illustrazione a tecnica mista (Fig. 115), una tempera (Fig. 116). Mentre per i tre primi schizzi si legge nella didascalia che sono tutti "ispirati a novelle di Boccaccio"; per gli ultimi due si legge solo "illustrazione per una novella di Boccaccio", senza alcun preciso riferimento alla giornata o a una novella in particolare. Per le Figure 113 e 115 Fo offre alcune indicazioni sommarie, che permettono il riconoscimento delle novelle in questione; per le altre – come si osserverà anche nel caso delle illustrazioni per *La Mandragola* – si limita a cogliere uno dei tratti più ricorrenti dell'opera del Boccaccio: la sensualità ed il rapporto carnale. Nei primi tre schizzi un uomo e una donna si guardano o si abbracciano o si accoppiano in presenza di un animale; nel secondo (Fig. 113) si legge in basso "Il Diavolo in Inferno Decam.": la didascalia si associa facilmente al motivo della novella di Rustico e Alibech (*Decamerone*, III, 10). Nel quarto (Fig. 115) si intravedono confusamente alcuni corpi nudi e una figura che si arrampica sul ramo di un albero: quest'ultima immagine potrebbe essere stata ispirata alla beffa ordita da Pirro a Nicostrato per conquistargli la moglie Lidia



Fig. 113. D. Fo, schizzo ispirato al *Decameron* del Boccaccio (1984).

(mi riferisco precisamente all'episodio in cui Pirro, in combutta con la donna, sale su un pero e finge di vedere, dalla sommità del ramo, il marito e la moglie che si accoppiano; mentre Nicostrato, incuriosito, va a sua volta sull'albero per verificare la veridicità della storia raccontata da Pirro, quest'ultimo amoreggia con Lidia, dimostrando così il potere magico del pero; cfr. *Decamerone*, VII, 9). Quale migliore storia Dario Fo avrebbe potuto scegliere per sottolineare la capacità performativa dei personaggi della novella, la potenzialità comunicativa del 'teatro' nella novella e il rapporto tra magia e realtà che viene ad instaurarsi tra gli attanti e il pubblico?

Si deve anche ricordare la bellissima composizione a inchiostro e tempera su carta colorata dal titolo *Studio dal "Decamerone", il racconto della terza giornata* (Fig. 117), in cui si intravedono sette corpi umani (forse quelli delle sette narratrici) dipinti a colori. Le figure sono in piedi (eccetto una, l'unica decisamente femminile) e una di queste si intravede il gesto del braccio nell'atto di declamare o raccontare. Si può avanzare l'ipotesi che Fo abbia scelto la terza giornata del *Decamerone* come emblema della forza affabulatrice e critica di Boccaccio: è infatti in questa giornata che si trovano le novelle incentrate



Fig. 114. D. Fo, schizzo ispirato al *Decameron* del Boccaccio (1984).

sulla furbizia e sulla riuscita di astuti stratagemmi messi in atto da coloro che, da una posizione iniziale di inferiorità sia sociale sia economica, riescono a ribaltare la situazione a proprio favore. E dopo tutto, non è questo il Fo che continuiamo ad apprezzare dai tempi del *Mistero buffo*, il commediografo che racconta la storia dalla parte degli oppressi, dalla parte di coloro che nella storia sono stati sempre emarginati e alienati dalle forze del potere, dalle prevaricazioni dei ricchi e dell'*establishment*?

Oltre al tema ideologico della terza giornata, Fo ha preso in considerazione anche l'aspetto scenografico, mimico e comico delle situazioni narrate. Si pensi alle novelle del finto sordomuto Masetto da Lamporecchio; di Agilulfo, il re deriso da un palafreniere ma capace infine di riacquistare la propria dignità grazie al lungo discorso concluso dal perentorio "Chi 'l fece nol faccia mai più..."; di Zima che conquista la moglie di Francesco Vergellesi con una infuocata dichiarazione d'amore, alla quale la donna, obbligata dal marito a tacere, non può rispondere, ma lascia che sia lo stesso Zima a prestarle parole d'assenso, alle quali lei si adegnerà; della donna innamorata che per

sedurre l'uomo amato non esita a strumentalizzare un ignaro prete; di don Felice che punisce Puccio per il suo bigottismo, facendogli credere di volerlo aiutare a conquistarsi il Paradiso, mentre approfitta della situazione per amoreggiare con la moglie del compare; di Ricciardo Minutolo che, usando la gelosia di Monna Catella, si introduce nel suo letto (si tratta di un *topos* ripreso poi nella commedia rinascimentale) al posto del marito che la donna voleva punire; di Tedaldo che lancia una lunga invettiva sulla corruzione e l'ipocrisia dei preti; di Ferondo che viene mandato provvisoriamente in Purgatorio, mentre un monaco scaltro – prima di riportarlo tra i vivi – ne approfitta per diventare l'amante della moglie; di Giletta di Nerbona che conquista il reticente Beltramo da Rossiglione per mezzo di uno stratagemma non dissimile da quello usato da Ricciardo Minutolo; di Rustico che insegna ad Alibech a “rimettere il diavolo in inferno”, motivo ispiratore anche di uno degli schizzi di Fo, nel disegno-omaggio a tutta la terza giornata.

La teatralità del *Decamerone* e le novelle del Boccaccio, oltre al modello latino, costituiscono le maggiori fonti di ispirazione per i commediografi del Cinquecento; perciò non poteva mancare, nella produzione di un pittore-commediografo così attento alle radici del teatro italiano come Dario Fo, un omaggio alla commedia più rappresentativa del primo Cinquecento: *La Mandragola*. Tra il 1990 e il 1991 Fo dedica a questa commedia erudita del Machiavelli quattro dipinti a inchiostro e tempera su carta colorata (Figg. 118-121), in cui il motivo della danza, della recitazione, della gestualità, della nudità, della corporeità dei personaggi rappresentati confluisce in modo armonico e incisivo grazie al dinamismo delle figure tratteggiate e ai colori scelti.

Fo è volutamente vago nello svelare le scene della commedia che lo hanno colpito e che, prima



Fig. 115. D. Fo, illustrazione per una novella del Boccaccio (1984).



Fig. 116. D. Fo, illustrazione per una novella del Boccaccio (1984).

di riaffiorare nei suoi dipinti, sono rimaste sedimentate – magari in modo subliminale – nella sua mente di artista. I suoi disegni, quindi, si prestano – come in un’opera aperta – a varie interpretazioni, a seconda delle associazioni suscitate e stimolate nell’osservatore. Per iniziare il gioco delle associazioni, si vuole suggerire che l’illustrazione nella Figura 118 rappresenti il ritmo gioioso e carnevalesco espresso dalle canzoni che concludono i primi quattro atti della commedia: si tratta di un inno all’amore, alla danza e alla festa che segue la laboriosa conquista della donna amata. Si legge, infatti, alla fine del quarto atto:

Oh dolce notte, oh sante
 Ore notturne, e quiete,
 Ch’i disiosi amanti accompagnate;
 In voi s’adunan tante
 Letizie, onde voi siete
 Sole cagion di far l’alme beate.
 Voi, giusti premii date,
 All’amorose schiere,



Fig. 117. D. Fo, Studio dal "Decamerone", il racconto della terza giornata (1984).



Fig. 118. D. Fo, *La mandragola* (1991).

Delle lunghe fatiche;
 Voi fate, o felici ore,
 Ogni gelato petto arder d'amore!
 [Machiavelli 1995, pp. 134-135]

La Figura 119 – che raffigura Lucrezia sdraiata e pronta ad accogliere l'amante che l'ha sedotta e che ora s'inginocchia al suo fianco per dichiararle il proprio amore ed al contempo ringraziarla dell'intenzione di vendicarsi dell'ipocrita inganno ordito dalla madre, dal marito e da frate Timoteo – può essere assunta a traduzione visiva del resoconto che Callimaco fa a Ligurio, nella quarta scena del quinto atto:

Ma poi che io me le fu' dato a conoscere, e ch'io l'ebbi dato a intendere l'amore che le portavo, e quanto facilmente per la semplicità del marito, noi potavamo viver felici senza infamia alcuna, promettendole che, qualunque volta Dio facessi altro di lui, di prenderla per donna; ed avendo ella, oltre alle vere ragioni, gustato che differenza è della ghiacitura mia a quella di Nicia, e da e baci d'uno amante giovane a quelli d'uno marito vecchio, dop-



Fig. 119. D. Fo, *La mandragola* (1990).

po qualche sospiro, disse: – Poiché l’astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare che venga da una celeste disposizione, che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che ’l Cielo vuole che io accetti.
[*Ibid.*, pp. 139-140]

La Figura 120 potrebbe rappresentare il momento in cui Callimaco scorge Lucrezia (si tratta della prima figura sulla destra) e constata di persona la bellezza della donna, di cui fino ad allora aveva solo sentito parlare. L’atteggiamento spocchioso del giovane, ritratto alla sinistra dell’illustrazione, sta ad indicare il suo risoluto proposito e lascia presagire il futuro successo del suo piano. La Figura 121 è la più aperta a disparate interpretazioni, ma anche quella in cui più facilmente si può individuare il tono ironico e trasgressivo del pittore Fo. Chi è la figura alata sull’estrema sinistra? Fra Timoteo che impartisce la benedizione? E a chi la impartirebbe? A Lucrezia prostrata per terra (ma la donna ritratta sembra avere i capelli bianchi)? Oppure – e mi pare più convincente – all’estrema sinistra del dipinto è raffigurata proprio Lucrezia, indignata perché spinta dal



Fig. 120. D. Fo, *La mandragola* (1991).

marito – ritratto alle sue spalle – ad assecondare i progetti di lui e della madre Sostrata (la figura sdraiata per terra: *sub-strata*, appunto)? Insomma, queste illustrazioni non fanno che ribadire il valore polisemico della pittura di Fo e sottolineare quanto siano forti gli stimoli visivi che calamitano lo spettatore al testo dei dipinti.

Fo non solo guarda al teatro erudito italiano del Cinquecento, ma anche a quello europeo, con particolare riferimento a due degli scrittori menzionati durante il discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel: Shakespeare e Molière. Nell'intervento all'Accademia Reale di Stoccolma, *Contra jogulatores obloquentes*, l'attore cita anche Ruzzante, l'unico commediografo (o meglio 'attore-autore' e, perciò, ancora più vicino all'arte di Fo) alle cui opere o alla cui personalità Fo non abbia dedicato un omaggio pittorico. Eppure, sempre nel discorso di accettazione del Nobel, Fo aveva accomunato Ruzzante a Molière, definendolo "il mio più grande maestro insieme a Molière" [Fo 1998b, p. 350] ed aveva definito entrambi "disprezzati dai saccenti" [*ibid.*, p. 363].

A Shakespeare Fo dedica nel 1989 un inchiostro e tempera acquerellata ispirato a *Il sogno di una notte di mezz'estate* e dedicato a Franca Rame (Fig. 122): nel dipinto le figure danzanti, la nudità della donna e il movimento rotatorio dei tre attanti, nel centro



Fig. 121. D. Fo, *Studi per la mandragola* (1991).

del quadro, riflettono e trasmettono l'effetto onirico e 'leggero' dell'azione scenica della commedia shakesperiana. Per l'allestimento di *Il medico per forza* e *Il medico volante* di Molière alla Comédie Française nel 1990 (Fo è stato il primo regista italiano incaricato di realizzare uno spettacolo presso la prestigiosa istituzione francese), l'autore-attore-pittore ha disegnato una serie di dipinti che hanno riscosso uno straordinario successo. Si tratta di disegni di varia fattura tecnica: matita, pennarello e tempera su carta colorata, inchiostro e tempera su carta colorata, pennarello e tempera su carta colorata e pennarello e tempera acquerellata su carta colorata [Fo 1998, pp. 419-428, nn. 1-13]. Centrale è il motivo del medico che vola e finisce sul telone tesogli dalle figure sottostanti (Fig. 123). In altre scene, si vedono musicisti, attanti e figure tragiche rappresentate con tinte fosche e su sfondi scuri. Di tutte le opere finora menzionate – si tratta perlopiù di fogli sparsi, abbozzi, spunti, idee e immagini – solo la serie sulle farse di Molière si riferisce ad una rappresentazione teatrale che ha avuto veramente luogo.

Le opere di cui si è parlato mostrano tutte uno stile che le accomuna, sia per i colori sia per i movimenti. Si può ad esempio paragonare il dipinto ispirato all'opera di Shakespeare con la Figura 118 ispirata alla *Mandragola* e – per stabilire un nesso con la serie di



Fig. 122. D. Fo, *Il sogno di una notte di mezza estate* (1989).

Molière – si osservino le Figure 124 e 125, in cui si coglie l'atmosfera teatrale e declamatoria degli attanti. La serie su Molière, infatti, rappresenta la *summa* della vasta gamma di personaggi, tecniche e colori incontrati nella breve panoramica dei 'motivi di ispirazione' nelle opere dedicate da Fo alla novellistica e al teatro erudito. Si tratta di motivi cui Fo attinge sia per le sue rappresentazioni teatrali sia nella sua ricchissima produzione pittorica dell'ultimo ventennio. La forza interna delle scene e il movimento coreografato, del suo teatro e dei suoi dipinti, sono compenetrati di elementi desunti da un vasto *corpus* di discipline artistiche che non si limita all'architettura e alla pittura, ma che abbraccia anche la musica e la danza. Ha visto bene Roberto Roversi quando ha descritto l'opera di Dario Fo con le seguenti parole, che potremmo assumere a commento di gran parte dei dipinti precedentemente descritti:

Camminiamo davanti a queste figurelle lievitate a mezz'aria che stanno soffrendo con una discrezione ubbidiente; [...] Tuttavia ci danno il sentimento di qualcosa di profondo, di abbastanza tremendo. [...] Questo stacco da terra è l'atto in musica o in movimento che cerca di ricomporre uno strazio o un dubbio della mente e di ricondurlo alla tenerezza della vita. [...] Comunque lì dentro c'è movimento c'è musica c'è colore. Figure che sono figurazioni



Fig. 123. D. Fo, *Il medico volante* (1990).

della mente. Ombra delle idee. Parole che soffiano e respirano aprendosi il cammino verso la comunicazione. Un fermento straordinario.

[Fo 1984, p. 16]

La produzione creativa di Dario Fo, nel suo complesso, è caratterizzata da una forza interna e da un'energia vitale sottesa a tutta la sua opera, e non solo ai disegni dell'ultimo ventennio. È una forza che trasmette, anche quando il tema di ispirazione riprende motivi tragici e malinconici, un senso di continuità nella sua produzione, un senso di rapporto tra le parti che vengono infine amalgamate in un *unum* figurativo e ideologico. Emilio Tadini riassume con le seguenti parole quanto detto:

Quale che sia la forma in cui si mostrano, tutte le figure di Fo – cariche di ansia, eccitate, 'esagerate,' liberatorie – hanno l'aria di comporre un solo grande disegno. Cose che vengono dal passato, cose che fanno luce sul presente, cose che si proiettano sullo schermo del futuro...

[*Ibid.*, p. 13]



Fig. 124. D. Fo, *Il medico volante* (1990).

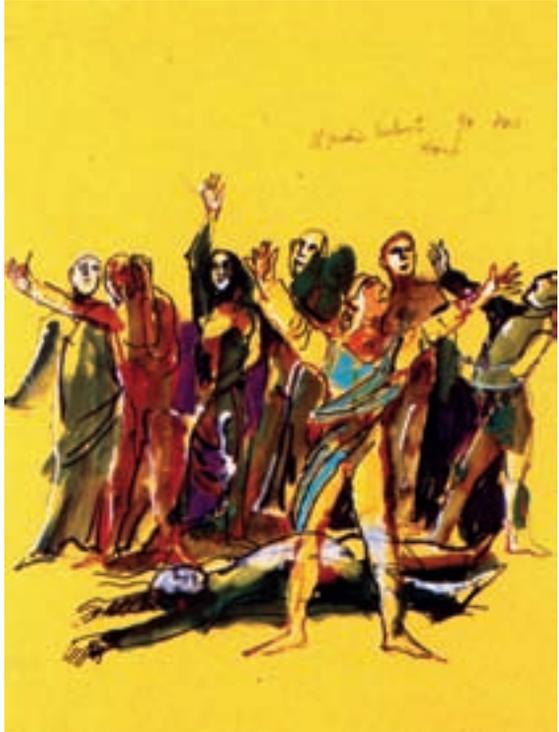


Fig. 125. D. Fo, *Il medico volante* (1990).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Fo D., *Dario Fo. Il teatro dell'occhio*, Firenze, La Casa Usher, 1984.

Fo D., *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.

Fo D., *Contra jogulatores obloquentes*, in *Les Prix Nobel*, Stoccolma, Reale Accademia, 1998.

Machiavelli N., *Il teatro e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Cronologia essenziale della vita e delle opere
di Dario Fo e Franca Rame

A CURA DI SIMONE SORIANI

1926 - Il 24 marzo Dario Fo nasce a San Giano (VA). Negli anni successivi la famiglia si sposterà in vari paesi intorno al Lago Maggiore (Pino Tronzano, Porto Valtravaglia, Luino) seguendo i trasferimenti del padre ferroviere.

1929 - Franca Rame nasce a Parabiago (MI) da una famiglia di attori itineranti – una ‘compagnia di giro’ – attivi nel Nord Italia fin dal XVII secolo.

1940 - Dario si iscrive al Liceo Artistico di Milano e, successivamente, frequenterà l’Accademia di Brera e la Facoltà di Architettura al Politecnico.

1945 - Insieme con Franco Bertone, Fo allestisce una mostra di propri dipinti alla Galleria Permanente d’Arte di Bergamo. Nello stesso anno si trasferisce a Milano con tutta la famiglia.

1948 - Dario fa la prima comparsa pubblica in veste di attore in uno spettacolo dilettantistico organizzato a Luino, *Ma la Tresa ci divide*. Collabora anche alla scrittura del testo.

1950 - Franca lascia la famiglia, scritturata dalla Compagnia di Prosa Tino Scotti per lo spettacolo *Ghe pensi mi* di Marcello Marchesi, andato in scena al Teatro Olimpia di Milano. Fo conosce l’attore Franco Parenti che lo ingaggia per una *tournée* nel circuito minore della provincia lombarda. Qualche tempo dopo, ancora Parenti gli offrirà una parte nella rivista estiva *Sette giorni a Milano* (1951) di Spiller e Carosso, allestita dalla compagnia Nava-Parenti al Teatro Odeon di Milano. Nel *cast* figura anche Franca Rame.

1952 - Ormai abbandonati gli studi universitari, Dario partecipa alla rivista estiva *Cocoricò*, assieme a Giustino Durano e Franco Sportelli, ed alla trasmissione radiofonica *Chicchirichì* durante la quale esegue i cosiddetti monologhi del *Poer nano* (il programma sarà interrotto dalla dirigenza Rai alla diciottesima puntata). Franca interpreta, per la regia di Marcello Marchesi, il film *Papaveri e papere* con Walter Chiari.

1953 - Nasce la compagnia Dario Fo-Franco Parenti-Giustino Durano: i tre autori-attori scrivono e mettono in scena al Piccolo Teatro di Milano la rivista *Il dito nell'occhio*. Allo spettacolo partecipa anche Franca nel ruolo di 'soubrettona', Giorgio Strehler ne cura le luci e Jacques Lecoq le composizioni mimiche.

1954 - Fo-Parenti-Durano scrivono ed interpretano *I sani da legare*: lo spettacolo, cui collabora ancora Lecoq, debutta al Piccolo di Milano. Il 24 giugno, nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano, Dario e Franca si sposano.

1955 - La compagnia Fo-Parenti-Durano si scioglie: Dario e Franca si trasferiscono a Roma ed iniziano a lavorare nell'industria cinematografica. Nasce il figlio Jacopo.

1956 - Dario scrive la sceneggiatura del film *Lo svitato* per la regia di Carlo Lizzani, interpretandone il ruolo del protagonista, Achille. Nel film recita anche Franca.

1957 - Dario collabora come sceneggiatore con Age, Scarpelli, Scola e Pinelli. Scrive *Souvenir d'Italie e Nata di marzo*, per la regia di Antonio Pietrangeli. Nel '58 è sceneggiatore ed interprete di *Rascal fifi* di Guido Leoni, con Renato Rascal e Franca Rame. Franca recita nella farsa di Georges Feydeau *Non andartene in giro tutta nuda* allestita al Teatro Arlecchino di Milano.

1958 - Viene fondata la 'Compagnia Fo-Rame' di cui Dario sarà l'autore-attore-regista (oltreché scenografo e costumista) e Franca prima attrice e collaboratrice all'allestimento dei testi scritti dal marito (nonché responsabile dell'organizzazione). Durante l'estate la Compagnia debutta, al Piccolo di Milano, con *Ladri, manichini e donne nude*, spettacolo di farse in atti unici scritte da Dario sullo stile della *pièce boulevardière* di Labiche e Feydeau. Nel dicembre, al Teatro Stabile di Torino, debutta *Comica finale*, rielaborazione di farse della tradizione popolare ottocentesca, a partire da originali canovacci appartenuti alla famiglia Rame.

1959 - Dario recita nella commedia televisiva *Monetine da cinque lire* e, nello stesso periodo, scrive ed interpreta alcuni *spot* pubblicitari. La Compagnia Fo-Rame presenta, al Teatro Odeon di Milano, la prima commedia in tre atti scritta da Dario, *Gli arcangeli non giocano a flipper*: negli anni successivi, con il ritmo di uno spettacolo ogni autunno – fatta salva la stagione del '62-'63 – la Compagnia allestirà, sempre all'Odeon, le commedie *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965).

1960 - Dario scrive *La storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era*: la *pièce* sarà inscenata solo nel 1985 dal Teatro della Tosse di Genova, per la regia di Tonino Conte e con le scenografie di Emanuele Luzzati.

1961 - *Ladri, manichini e donne nude* debutta all'Arena Teatern di Stoccolma: è il primo testo di Fo messo in scena all'estero.

1962 - Dario e Franca, dopo aver partecipato allo *show* televisivo *Chi l'ha visto* sul secondo canale, conducono *Canzonissima* (Dario è anche co-autore dei testi insieme con Chiosso e Molinari), la popolare trasmissione del sabato sera legata alla lotteria nazionale. I due autori-attori abbandoneranno il programma all'ottava puntata, in segno di protesta per i tagli imposti dalla dirigenza Rai ai loro *sketch*.

1963 - Per la prima volta Dario mette in scena il testo di altro autore, *Gli amici della battoneria* di Michel Achard.

1966 - Fo cura la regia dello spettacolo di canzoni popolari *Ci ragiono e canto* per la compagnia del Nuovo Canzoniere Italiano diretto da Gianni Bosio. La collaborazione con il NCI sarà difficile e problematica per la disinvoltura che Fo dimostra verso i canti popolari reperiti dal gruppo di Bosio: l'autore-attore, infatti, cercherà di arricchire il materiale con una dimensione teatrale e spettacolare che, talvolta, comporterà una scarsa aderenza all'autenticità filologica ed una conseguente revisione o, addirittura, riscrittura del testo originale (è lungo questa strada che Fo svilupperà, qualche anno più tardi, il *Mistero buffo*). Le tensioni interrompono la collaborazione; negli anni successivi l'autore-attore realizzerà per proprio conto altre due edizioni dello spettacolo, inserendovi canzoni di propria composizione (nel '69 *Ci ragiono e canto n. 2* e nel '73 *Ci ragiono e canto n. 3*).

1967 - Dario cura la regia de *La passeggiata della domenica* di Georges Michel. Franca si iscrive al Pci. Al Teatro Manzoni di Milano la Compagnia Fo-Rame presenta *La signora è da buttare*.

1968 - Dario e Franca sciolgono la Compagnia Fo-Rame, escono dal circuito ufficiale dell'Ente Teatrale Italiano e fondano, con alcuni attori della precedente compagnia, l'Associazione Nuova Scena: ad essi si aggiungono alcuni giovani legati al teatro politico, come il 'Teatro d'Ottobre' diretto da Nuccio Ambrosino, o al mondo del *cabaret*, come Massimo de Vita e Vittorio Franceschi; qualche musicista uscito dal Nuovo Canzoniere Italiano; altri cantautori e musicisti come Paolo Ciarchi e Carpo Lanzi (del gruppo padano di Piacenza); alcuni organizzatori politico-culturali come Nanni Ricordi, già col-

laboratore del NCI e allora segretario dell'Archi milanese. Nuova Scena si esibisce in un circuito teatrale alternativo rispetto a quello dei teatri istituzionali e costituito soprattutto sulla rete delle Case del Popolo gestite dall'Archi, in stretto contatto con il Pci. Alla Casa del Popolo di Sant'Egidio, alla periferia di Cesena, viene allestito il nuovo testo di Dario: *Grande Pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*.

1969 - Dopo essere stata presentata in modo informale in varie occasioni pubbliche, il primo ottobre debutta a Sestri Levante la 'giullarata' *Mistero buffo*, scritta ed interpretata dal solo Dario. Nel corso degli anni l'autore-attore riprenderà spesso il monologo, riproponendolo in varie versioni aggiornate (talora reciterà anche Franca), fino ad accumulare oltre cinquemila repliche: al nucleo originario dei brani che costituivano la *pièce* durante la *tournee* del '69-'70 (*Lauda dei battuti*; *Lubriaco* in seguito ribattezzato *Le nozze di Cana*; *Strage degli innocenti*; *Resurrezione di Lazzaro*; *Passione* poi rinominato *Maria alla croce*; *Il matto e la morte*; *Moralità del cieco e dello storpio*; *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*; *La crocefissione* successivamente intitolata *Gioco del matto sotto la croce* e poi *I Crozadór*; *Bonifacio VIII*; *La nascita del villano*) Fo aggiunge la serie dei *grammelot* (*La fame dello zanni*, il *Grammelot di Scapino*, *Il grammelot dell'avvocato inglese*, il *Grammelot del tecnocrate americano*, il *Grammelot "Caduta di potere"*, il *Grammelot napoletano di Razzullo*) ed alcuni nuovi brani, talora estrapolati da altri suoi spettacoli: *Rosa fresca e autentissima* (commento pseudo-filologico al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo), *La nascita del giullare*, *Storia di San Benedetto da Norcia*, *Il primo miracolo di Gesù Bambino*, *Arlecchino fallotroppo*, *Del vivere confezionati*, *il Sacrificio di Isacco*, *il Caino e Abele*, *la Medea*. Mentre Dario è impegnato con la prima edizione del *Mistero buffo*, Franca insieme con gli attori di Nuova Scena rappresenta due nuovi spettacoli scritti dal marito: *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* e *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (composto dai due atti unici *Il telaio* e *Il funerale del padrone*).

1970 - Alle critiche verso il moderatismo parlamentarista e lo stalinismo del Pci, che Dario inserisce ne *L'operaio...* ed in *Legami pure...*, i vertici del partito reagiscono boicottando la *tournee* di Nuova Scena. La difficoltà a trovare spazi teatrali dove esibirsi spinge il collettivo ad affittare una vecchia fabbrica abbandonata che diventa la sede stabile del gruppo di Fo e della Rame, il 'Capannone di via Colletta'. Alla fine del '72, su pressione della questura milanese, il proprietario dello stabile si rifiuterà di rinnovare il contratto di affitto, frattanto scaduto. Di fronte all'atteggiamento dell'Archi e del Pci, Dario e Franca propongono ai compagni del collettivo di uscire dalla rete delle Case del Popolo per costruire un nuovo circuito indipendente, insieme con le avanguardie della sinistra extra-parlamentare (Lotta Continua, Avanguardia Operaia, Potere Operaio). Messa ai voti la decisione, Dario e Franca si ritrovano in minoranza e rassegnano le dimissioni da Nuova

Scena. Il primo ottobre fondano il collettivo 'La Comune'. Negli anni successivi, il circuito de La Comune conterà fino a 85 circoli indipendenti con oltre 700000 iscritti in tutta Italia. Verso la fine dell'anno debuttano due nuovi testi di Fo: *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (montaggio di testimonianze e brani sulla Resistenza italiana e palestinese) e, il 10 dicembre, *Morte di accidentale di un anarchico sull'affaire Pinelli*. Soprattutto per merito di Franca nasce 'Soccorso Rosso': movimento di sostegno ai 'detenuti politici'.

1971 - La Comune inscena altri due spettacoli scritti da Dario: *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone?* (incentrato sulle lotte operaie tra il 1911 ed il 1922 e sulla nascita del Partito Comunista di Gramsci e Togliatti) e *Morte e resurrezione di un pupazzo* (riscrittura aggiornata della *Grande pantomima*).

1972 - Debuttano altri testi di Fo: *Fedayn. La rivoluzione palestinese attraverso la sua cultura e suoi canti*, *Morte accidentale di un anarchico e altri sovversivi* (al nucleo originario della *pièce* Dario aggiunge il riferimento al caso Feltrinelli), *Ordine per DIO.000.000.000!* (rivisitazione de *Il telaio*) e *Pum, pum! Chi è? La polizia!*

1973 - Franca viene sequestrata e stuprata da un gruppo di fascisti; racconterà la sua tragica esperienza nell'assolo *Lo stupro* (1975). Alla Casa del Popolo di Milano, rappresenta un *collage* di proiezioni e monologhi scritti insieme con Dario e Lanfranco Binni dal titolo *Basta con i fascisti!* Si acuiscono le tensioni all'interno del collettivo perché Dario e Franca rifiutano di farsi egemonizzare e strumentalizzare dai gruppi dell'area extraparlamentare. Ancora una volta in minoranza, sono costretti a lasciare la compagnia e, in ottobre, fondano il nuovo 'Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo'. Al palasport di Bolzano viene inscenato il nuovo testo di Dario, *Guerra di popolo in Cile*, sul *golpe* di Pinochet e sulla possibilità – non troppo remota – di un colpo di stato anche in Italia. A Sassari Dario viene arrestato per essersi opposto all'ingresso della polizia nella sala dove avrebbe dovuto recitare il suo ultimo spettacolo.

1974 - Di ritorno dalla *tournee* francese del *Mistero buffo*, il collettivo di Dario e Franca occupa la Palazzina Liberty, uno stabile fatiscente nel quartiere di Porta Vittoria, in origine destinato al mercato della verdura ma abbandonato fin dal 1967. La Palazzina Liberty diviene un centro di aggregazione e di elaborazione-diffusione culturale per tutta la città di Milano: solo nel primo anno di attività, si associano al collettivo 80 mila abbonati. In aprile Dario recita il *Mistero buffo* davanti a 15 mila spettatori. Vengono allestiti altri suoi testi: *Porta e Belli contro il potere* e, ad ottobre, *Non si paga! Non si paga!*, spettacolo sul carovita e sull'«esproprio proletario».

1975 - Dario compare in televisione durante una trasmissione di propaganda elettorale del PdUP: presenta alcuni passi del suo nuovo spettacolo, *Il Fanfani rapito*, che debutterà alla Palazzina Liberty nel mese di giugno. Il cantastorie siciliano Ciccio Busacca, frattanto entrato a far parte de La Comune, interpreta insieme con le figlie Pina e Concetta *La giullarata* scritta da Dario a partire dal capitolo *La nascita del giullare* tratto dal *Mistero buffo*.

1976 - Ancora alla Palazzina, debutta il nuovo testo di Dario, *La marijuana della mamma è la più bella* sulla diffusione delle droghe negli ambienti giovanili della sinistra radicale. A dicembre e fino al marzo del '77, sempre alla Palazzina, iniziano le registrazioni per il ciclo televisivo *Il teatro di Dario Fo* che Raidue trasmetterà nella primavera e nell'autunno dell'anno seguente.

1977 - La Rai manda in onda le 21 ore di trasmissione de *Il teatro di Dario Fo*. Dario e Franca inscenano *Mistero buffo*, *Ci ragiono e canto*, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, *Settimo: ruba un po' meno*, *La signora è da buttare* e *Parliamo di donne*. Quest'ultimo è uno spettacolo inedito incentrato sulla condizione femminile: parte del materiale della puntata televisiva confluirà qualche mese più tardi nel monologo *Tutta casa, letto e chiesa*, il primo testo in cui Franca figura 'ufficialmente' come co-autrice (i brani che compongono il *one-woman show* della Rame sono *Una donna sola*, *La mamma fricchettona*, *Il risveglio*, *Abbiamo tutte la stessa storia*, *Contrasto a una voce sola*, *Medea*, *Monologo della puttana in manicomio*, *Alice nel paese senza meraviglie*, *Michele lu Lanzone* – tratto da *L'operaio conosce 300 parole...*, *Io, Ulrike, grido...*, *Accade domani*).

1978 - Debutta il nuovo monologo scritto ed interpretato da Fo, *La storia della tigre e altre storie*: costruito sulla falsariga del *Mistero buffo*, è costituito dai brani *La storia della tigre* (derivato, afferma Fo, da un racconto appreso da un contastorie popolare durante il viaggio in Cina, nel 1975), *Il primo miracolo di Gesù bambino*, *Dedalo e Icaro*, *Il sacrificio di Isacco*. In novembre Dario si cimenta come regista di un'opera lirica, *La storia di un soldato* di Igor Stravinskij.

1980 - A partire dai primi di gennaio, e per venti puntate, su Raidue va in onda la trasmissione *Buonasera con Franca Rame*, testi e regia di Dario. Il Berliner Ensemble invita Fo ad allestire *L'opera da tre soldi*, ma la rilettura in chiave di opera rock proposta dall'autore-attore non convince la committenza: il testo riscritto da Fo, contaminato con *L'opera del mendicante* di John Gay cui lo stesso Brecht si era ispirato, andrà infine in scena al Fabbricone di Prato, il primo dicembre dell'anno successivo, con il titolo *L'opera dello sghignazzo*, siglando il ritorno di Fo nell'ambito dei teatri istituzionali, abbandonati dopo la 'svolta' sessantottina. Invitati al Festival del Teatro italiano di New York, Dario e

Franca si vedono rifiutare dal Dipartimento di Stato il visto d'ingresso negli Usa, a causa dell'attività di Soccorso Rosso.

1981 - Al cinema-teatro Cristallo di Milano debutta *Clacson, trombette e pernacchi*, due tempi scritti da Fo. Allo Studio Marconi di Milano, Dario allestisce una mostra di propri dipinti con il titolo *Il teatro dell'occhio*: l'autore-attore torna alla pittura, pienamente svincolata da qualsiasi 'funzionalità' teatrale (fino ad allora si era servito dell' 'immagine' soprattutto per la preparazione delle scenografie e dei costumi dei propri spettacoli). Nel corso degli ultimi vent'anni, Fo ha organizzato una trentina di mostre in Italia ed una decina all'estero, la più recente delle quali a Fano, nei primi mesi del 2003, con il titolo *Pupazzi con rabbia e sentimento*.

1982 - Al cinema-teatro Smeraldo di Milano, Dario scrive ed interpreta una nuova giullarata, *Fabulazzo osceno*, composta dai monologhi *La parpaja topola*, *Lucio e l'asino*, *Il tumulto di Bologna*, *Io, Ulrike*, *grido...* (recitato dalla Rame).

1983 - Dario e Franca scrivono l'atto unico *Coppia aperta, quasi spalancata* che la Rame porta in *tournee* insieme con i monologhi *La madre* e *Lo stupro*. Dario scrive *Patapunfete* per i *clown* Colombaioni, con cui Fo e la Rame avevano già collaborato per l'allestimento de *La signora è da buttare*.

1984 - Ronald Reagan concede ai due autori-attori uno speciale visto d'ingresso negli USA per soli sei giorni: Dario e Franca possono così assistere alla prima di *Morte accidentale di un anarchico* messo in scena a Broadway. A dicembre debutta la nuova commedia di Fo, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*.

1985 - In occasione della Biennale di Venezia, su ispirazione di Ferruccio Marotti, Dario scrive *Hellequin*, *Harlekin*, *Arlecchino* (Franca compare nello *show* in veste di attrice).

1986 - Ricevuto il visto di ingresso negli USA, tra maggio e giugno, Dario e Franca tengono seminari e *workshop* sul proprio teatro e si esibiscono rispettivamente nel *Mistero buffo* e in *Tutta casa, letto e chiesa*. Al Teatro Nuovo di Milano debutta *Parti femminili*, spettacolo scritto da Fo e dalla Rame e composto dagli atti unici *Una giornata qualunque* e *Una coppia aperta* (rivisitazione della quasi omonima *pièce* del 1983). A dicembre Franca interpreta la nuova commedia scritta dal marito, *Il ratto della Francesca*.

1987 - Al teatro dell'opera di Stoccolma, Fo dirige *Il barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini.

1988 - A partire da marzo, vanno in onda su Raitre le otto puntate di *Trasmissione forzata*, scritte da Fo (Franca partecipa al programma in veste di attrice). Dario interpreta il film *Musica per vecchi animali* diretto da Stefano Benni.

1989 - Nell'estate Fo scrive *Il papa e la strega*, spettacolo sul tema della droga e dell'antiproibizionismo che, dall'ottobre, interpreta con la moglie.

1990 - Dario mette in scena, alla Comédie Française di Parigi, le farse *Il medico per forza* e *Il medico volante* di Molière: è il primo regista italiano a collaborare con la prestigiosa istituzione. In novembre scrive ed interpreta (con Franca) la commedia *Zitti! Stiamo precipitando!* sul tema dell'Aids.

1991 - In novembre Franca recita *Parliamo di donne*, due atti unici scritti con Dario (*L'eroina* e *Grassa è bello!*). In occasione dell'Expo di Siviglia per i festeggiamenti dei cinquecento anni dalla scoperta dell'America, Fo viene invitato ad inscenare un proprio testo. Dapprima l'autore-attore pensa alla vecchia commedia *Isabella, tre caravelle ed un cacciaballe*, che nella Spagna franchista era stata censurata. Gli organizzatori, all'inizio entusiasti, si raffreddano quando si rendono conto che nella commedia emerge un'immagine della regina Isabella come di un'affarista senza scrupoli, proprio mentre in Spagna se ne stava promovendo la santificazione. Dario decide allora di scrivere un testo inedito, il monologo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, che debutterà al Teatro Roma di Trento il 5 dicembre: la *pièce* racconta la scoperta e la conquista delle Americhe secondo il punto di vista, basso e grottesco, del protagonista eponimo, archetipo di tutti quei marinai comprimari che hanno partecipato all'epopea della conquista del Nuovo Mondo.

1992 - Franca interpreta il monologo, scritto con Dario, *Settimo: ruba un po' meno 2* sulla corruzione della classe dirigente italiana nel momento storico in cui scoppia il caso 'Tangentopoli'.

1993 - In occasione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, debutta *Dario Fo incontra Ruzzante*: Dario, accompagnato in scena da Franca ed altri due attori, rilegge in modo personale alcuni testi dell'autore-attore padovano. Lo spettacolo è costituito dai brani *La Piovana*, *Orazione al Cardinal Marco Cornaro*, *La Betia*, *Bertevelo Pescaor*, *g'ha un insegnamento!*, *Parlamento de Ruzzante che ièra vegnù de campo*. A Carrara, in novembre, debutta la nuova commedia di Fo, *Mamma! I Sanculotti!* (Franca compare come attrice).

1994 - Dario dirige l'allestimento de *L'italiana in Algeri* di Rossini al Festival di Pesaro. Franca interpreta *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, scritto con Dario ed il figlio Jacopo, a partire dal libro di quest'ultimo *Lo zen e l'arte di scopare*.

1995 - Dario interpreta *Dario Fo recita Ruzzante*, monologo tratto dallo spettacolo del '93 e costituito dai brani *Orazione al Cardinal Marco Cornaro*, *Galileo Galilei*, *La vita*, *Parlamento de Ruzzante che ièra vegnù de campo*. Il 17 luglio Dario è colpito da un'ischemia cerebrale.

1996 - Dario e Franca interpretano *La bibbia dei villani*, un montaggio di monologhi tratti dal *Mistero buffo* (*Maria alla croce*, *La Madonna incontra le Marie*, *il Sacrificio di Isacco*, *la Strage degli innocenti*, *Il primo miracolo di Gesù Bambino*) e da *Sesso? Grazie, tanto per gradire*. A questo corpus si aggiungono alcuni brani inediti: *Il porcello*, *I bacelli* (o *La nascita di Eva*), *Lo stercorario* e *La cantata dei pastori*.

1997 - Fo scrive *Il diavolo con le zinne*: Franca recita la parte della protagonista, Pizzocca, insieme con Giorgio Albertazzi. Il 9 ottobre l'Accademia di Svezia assegna il Premio Nobel per la Letteratura a "Dario Fo perché, insieme a Franca Rame, attrice e scrittrice, nella tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere e restituisce la dignità agli oppressi" (già nel 1975 alcuni giornali avevano riportato la notizia che Dario fosse stato proposto da alcuni intellettuali, tra i quali Alberto Moravia, per l'assegnazione del Nobel).

1998 - Dario scrive ed interpreta, coadiuvato in scena da Franca nel ruolo di suggeritrice, il monologo *Marino libero! Marino è innocente!* sul processo a Sofri, Pietrostefani e Bompresi per l'omicidio del commissario Calabresi.

1999 - Il 25 aprile, in occasione della manifestazione *Bambini al Museo*, Dario tiene alla Pinacoteca di Brera una lezione sul dipinto di Tintoretto *Ritrovamento del corpo di San Marco*: il riemergere dell'interesse giovanile per le arti figurative è anche testimoniato dalla *Lezione sul "Cenacolo" di Leonardo da Vinci*, che l'autore-attore tiene nel cortile della Pinacoteca di Brera, a Milano, il 27 maggio. Viene pubblicato il volume *La vera storia di Ravenna*, una lezione a metà tra *fiction* e storia in cui, sulla falsariga del *Mistero buffo*, Fo tenta di riportare alla luce episodi e personaggi dimenticati o volutamente espunti dal canone del 'sapere' ufficiale. Sulla medesima strada si colloca il nuovo monologo scritto ed interpretato da Dario, *Lu santo jullare Francesco*, che debutta il 6 luglio al Festival dei Due Mondi di Spoleto. In occasione dell'anniversario di piazza Fontana (Milano, 12 dicembre 1969), insieme ai comitati dei familiari delle vittime delle stragi, Dario e Franca organizzano lo spettacolo-manifestazione itinerante *Il treno della memoria*.

2001 - In maggio, al Palalido di Milano, i due artisti presentano lo spettacolo satirico su Silvio Berlusconi *Il grande bugiardo*. In agosto al Festival di Pesaro, debutta *La Gazzetta* di Rossini per la regia di Fo, che cura anche le scenografie, i costumi e riscrive alcune parti del testo. In ottobre inizia la *tournée* celebrativa per i cinquant'anni di sodalizio umano ed artistico della coppia: Fo inscena *Lu santo jullare Francesco* e la Rame *Grasso è bello* e *Una giornata qualunque*.

2002 - In ottobre, i due autori-attori rappresentano uno spettacolo su Berlusconi, *Da Tangentopoli all'inarrestabile ascesa di Ubu-Bas* (all'interno dello *show* compare un monologo scritto ed interpretato da Dario, a partire dall'*Ubu Rois* di Alfred Jarry).

2003 - Fo cura la regia (ed attualizza parte del libretto) del *Viaggio a Reims* di Rossini, inscenato ad Helsinki il 13 gennaio. Dario e Franca scrivono ed interpretano *L'anomalo bicefalo*, spettacolo di satira e controinformazione sull'ascesa economica di Silvio Berlusconi e sulla nascita dell'impero Fininvest. Il 26 e 27 dicembre, alla Sala Sinopoli dell'Auditorium Parco della Musica di Roma, Dario tiene la lezione *Caravaggio al tempo di Caravaggio* (l'evento sarà trasmesso da Raitre il 23 febbraio dell'anno seguente).

2004 - Il 26 agosto Raitre trasmette *Il tempio degli uomini liberi*, lezione-spettacolo sul Duomo di Modena scritta ed interpretata da Dario nel mese di luglio. A partire da dicembre Raidue trasmette le puntate del ciclo *Il teatro in Italia*, condotto da Fo e Giorgio Albertazzi (Dario interpreta alcuni monologhi dal *Mistero buffo*, da *Lu santo jullare Francesco* e da *La bibbia dei villani*).

2005 - In giugno, presso il Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori ad Abano Terme (PD), Dario tiene una lezione-spettacolo, dal titolo *Maschere, pupazzi e uomini dipinti*, sulla storia della maschera, dalle origini rituali nelle società primitive fino ad oggi (l'evento è stato trasmesso da Raitre nel mese di settembre). Il 10 dicembre, a Londra, ha debuttato in anteprima mondiale *Madre Coraggio*, il nuovo monologo 'pacifista' scritto da Dario ed ispirato alle vicende della madre di un soldato americano morto in Iraq.

Finito di stampare nel mese di Marzo 2006
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A. - Pisa
per conto di Edizioni Plus - Pisa University Press