

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
“TOR VERGATA”

MACROAREA DI LETTERE E FILOSOFIA



CORSO DI LAUREA IN
LETTERE

TESI DI LAUREA IN
STORIA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO

Alla ricerca di un teatro utile

L'impegno sociale e l'attorialità di Dario Fo e Franca Rame

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa
Donatella Gavrilovich

Laureando

Francesco Tibaldi

**Anno Accademico
2016/2017**

Indice

Introduzione.....	5
--------------------------	----------

Capitolo I

1.1 Dario Fo e Franca Rame.....	9
1.2 La macchina teatrale Fo-Rame: insieme per la vita, una vita per l'Arte.....	16

Capitolo II: La dimensione popolare attraverso Mistero Buffo

2.1 Mistero Buffo: presentazione e struttura dell'opera.....	37
2.2 Il senso dell'impegno socio- politico.....	46
2.3 La critica al sistema attraverso la risata: la Commedia dell'Arte e la tradizione giullaresca.....	55

Capitolo III: Drammaturgia e processo creativo della messinscena.....

3.1 Il lavoro sul testo: "pensare per immagini" e l'uso del dialetto.....	70
3.2 Il lavoro col testo: la situazione, la "lingua teatrale" e il tempo-ritmo.....	78
3.3 Il corpo in movimento nella messinscena.....	84
3.4 Il lavoro extra-testo: Il pubblico.....	92
3.5 Il trionfo del grammelot sulla parola.....	97

Conclusione.....	106
Bibliografia.....	110
Articoli e pubblicazioni.....	111
Sitografia.....	112
“A Dario Fo”.....	114
Ringraziamenti.....	117

Introduzione

Quello che oggi a teatro molto spesso cade in una semplice rappresentazione fine a sé stessa all'origine era un evento collettivo e corale che aveva una sua ritualità¹.

Mettendo da parte le suggestioni sulle forme teatrali primitive e le conoscenze sul Teatro Greco, che costituiscono i modelli di riferimento per l'aspetto rituale delle rappresentazioni teatrali, ho voluto con questa tesi ricercare un esempio attuale di cosa significhi fare teatro oggi. Non è stato facile rintracciare nella contemporaneità un teatro che desse importanza alla collettività in una società che fatica sempre di più a identificarsi in un aspetto mitico, inteso come cultura condivisa. Da questa riflessione è sorta la prima domanda: se il teatro è nato intrinsecamente dalla società e viveva per la rappresentazione di questa su un piano collettivo, perché oggi non riesco a individuare questi aspetti nelle maggior parte degli spettacoli a cui assisto? E da qui altre domande subito connesse: alla luce del valore sociale e rituale caratteristico della natura primitiva della rappresentazione, come si è evoluto oggi il teatro? Qual è la sua utilità nella società contemporanea?

Dopo aver ricercato numerose forme di spettacolo moderno, ho individuato nel teatro di Dario Fo e Franca Rame l'esempio più calzante relativo al coinvolgimento totale della collettività (pubblico) nel farsi della rappresentazione teatrale. Non potendo analizzare il multiforme mondo teatrale di Fo e Rame nella sua interezza e complessità per motivi di trattazione di una tesi di corso di laurea triennale, ho deciso di focalizzare la mia attenzione su un solo spettacolo esemplare, messo in scena dai due attori nel 1969: *Mistero Buffo*. Quest'opera rappresenta in un certo senso lo spettacolo-sintesi dell'intera carriera di Dario Fo e Franca Rame non soltanto per le migliaia di repliche in tutto il mondo, ma anche perché, al livello espressivo, è l'esempio più concreto della loro di maturazione artistica.

¹ La dimensione rituale rinvia all'origine del teatro e al desiderio di creare un rapporto intimo e diretto con gli spettatori, di invitarli ad una partecipazione attiva. Il teatro diventa luogo di scambio, di confronto. Cfr. A.A.V.V., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo* a cura di El Ghaoui L., Tummillio F., Université Stendhal, Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014, p.10.

Quando accettai di scrivere questa tesi conoscevo a mala pena *Mistero Buffo*, nonostante qualche lettura sporadica, non avevo un'idea ben precisa al riguardo. Tuttavia conoscendo Dario Fo superficialmente, e Franca Rame forse ancora meno, ero a conoscenza del fatto che il loro era da sempre stato un "teatro impegnato". Cominciai a riflettere sul da farsi, riuscì a mettermi in contatto con Marisa Pizza, studiosa di teatro e loro collaboratrice, che avrebbe dovuto introdurmi al Maestro. Il caso volle che purtroppo, due mesi dopo, Dario Fo si ammalò gravemente morendo nell'ottobre del 2016 e non ebbi così più l'occasione di conoscerlo di persona. Questo evento mi toccò molto da vicino, tanto da percepirlo come la perdita di una persona cara, cui era dovuto da parte mia un tributo anche se piccolo come può essere la presente tesi.

La tesi si è concentrata sugli aspetti fondamentali del Teatro di Dario Fo e Franca Rame, visti e presentati da diversi punti di vista.

Mistero Buffo è stato principalmente uno spettacolo di controcultura, nato dalla solidarietà nei confronti della classe operaia, chiamata a riconsiderare il suo ruolo alla luce di un passato medievale nel quale era possibile rintracciare l'origine del sistema di sfruttamento e di sottomissione che riguardava anche le loro lotte odierne. Da questo parallelismo tra passato e presente nacque l'idea di presentare un confronto tra la prima edizione dell'opera (*Mistero Buffo* 1969) e l'ultima, cioè l'edizione del 2012². Tuttavia, iniziando a studiare mi sono ritrovato davanti a due artisti immensi, sempre impegnati attivamente per il sociale, che spaziavano in molti ambiti artistici e che riuscivano poi alla fine a condensare tutte queste esperienze nelle loro messinscene. Ben presto l'analisi si fece più approfondita e soprattutto più ramificata. Mi accorsi che non si poteva trattare di *Mistero Buffo* senza una riflessione sul contesto socio-politico degli anni Sessanta. Allo stesso modo andavano studiati i presupposti di quest'opera, rintracciabili sia nella loro produzione artistica precedente, sia nello studio attento che Fo e la Rame fecero nei confronti della tradizione teatrale italiana, con particolare riferimento alla Commedia dell'Arte e alla tradizione giullaresca. Sempre più spaesato e meravigliato, continuai ad accumulare questioni da analizzare, apparentemente eterogenee, ma che in realtà erano

² Ho abbandonato questa struttura di tesi sia per concentrarmi su un discorso più vasto che tenesse conto di molti più aspetti, sia perché non avevo a disposizione la versione video dello spettacolo del 2012, che mi avrebbe permesso di fare un confronto diretto con l'edizione televisiva del 1977, presente su Youtube e facilmente reperibile.

riconducibili sempre alla stessa matrice, come se fossero tanti elementi diversi ma tutti indissolubilmente legati fra loro. La grande quantità di bibliografia presente sul Teatro Fo-Rame e l'enorme quantità di informazioni contenute nel loro archivio online mi portò a considerare aspetti diversi da più prospettive: questioni socio-culturali, e anche etniche, in voga negli anni Sessanta; questioni linguistiche, connesse alla loro necessità artistica di costruire un nuovo linguaggio teatrale iperespressivo, corporeo e non stereotipato che culminò con la creazione del *grammelot*; questioni specificatamente e tecnicamente teatrali, come il lavoro di drammaturgia e di messa in scena; questioni storico-teatrali. Infine ho analizzato l'importanza dell'espressione corporea nel Teatro Fo-Rame, studio che mi ha portato ad avvicinarmi a esperti teorici e artisti del calibro di Mejerchol'd e Grotowski. Da qui sono nate anche riflessioni sulla figura dell'attore, visto nel Teatro Fo-Rame come un "tuttofare" che conosce benissimo il suo corpo, che sa come relazionarsi con un dato pubblico, che sa improvvisare e che è in grado di gestire tutti gli aspetti connessi a un evento spettacolare.

Più specificatamente nei capitoli I e II, volendo intersecare l'aspetto biografico con quello performativo, ho focalizzato la mia attenzione sulla vita di Franca Rame e Dario Fo e sul "vero senso del loro impegno sociopolitico" attraverso il teatro: due elementi che, in realtà, furono sempre indissolubilmente legati. In particolare, nel primo capitolo si presenta un *excursus* sulla vita dei due attori: nella prima parte si trattano le biografie separatamente fino al momento del loro incontro, cui segue una seconda parte di "biografia condivisa", fatta di spettacoli, di impegno civile e dei problemi che Fo e Rame ebbero con la censura e con la classe politica italiana della loro epoca. Chiaramente mi sono concentrato sugli aspetti fondamentali della loro vita e produzione, dato che, come indica anche la frase all'apertura del loro archivio, non basterebbero dieci libri a mettere insieme tutte le loro esperienze.

Nel capitolo II, in particolare, si analizza il concetto di 'dimensione popolare' alla luce del rapporto che Fo costruì tra la tradizione giullaresca, la Commedia dell'Arte e il contesto sociopolitico del 1968-69, da cui nacque *Mistero Buffo* (1969).

Invece nel III capitolo si prendono in esame le strutture recitative, il processo creativo connesso alla realizzazione di un testo all'interno del Teatro Fo-Rame,

l'importanza del corpo, nonché le dinamiche relazionali che si creavano tra l'attore e il pubblico durante la messinscena.

Questa tesi, partendo dunque dall'esperienza artistica e dalla vita di Dario Fo e Franca Rame, tenta di mostrare gli aspetti più significativi sia al livello tematico, sia al livello tecnico della loro attività teatrale e culturale e si propone di presentare il loro teatro come esempio concreto di produzione artistica 'utile' alla società contemporanea.

Capitolo I

*Il fatto è che a me la vita piace. E tanto.
Mi diverto troppo a vivere, sono curioso di tutto,
vorrei poter andare a frugare
in ogni angolo dell'esistenza³.*

Dario Fo, 2007

1.1 Dario Fo e Franca Rame

Dario Fo nacque il 24 Marzo 1926 a San Giano, un paesino presso il Lago Maggiore in provincia di Varese e questo luogo di nascita fu determinante per lui:

Tutto dipende da dove sei nato, diceva un grande saggio. E, per quanto mi riguarda, forse il saggio ci ha proprio azzeccato. Tanto per cominciare, devo dire grazie a mia madre, che ha scelto di partorirmi a San Giano, quasi a ridosso del Lago Maggiore. Strana metamorfosi di un nome: Giano bifronte, antico dio romano, che si trasforma in un santo cristiano, per di più presunto protettore dei *fabulatore-comicos*. In verità non fu mia madre a scegliere, ma le Ferrovie dello stato, che decisero di spedire mio padre a prestare servizio in quella stazione. Sì, mio padre era un capostazione, seppure avventizio. (Dario Fo, *Il paese dei Mezaràt*, 2002).

A cinque anni si trasferì a Porto Valtravaglia, dove gli abitanti erano soprannominati appunto *mezaràt*, cioè metà ratti e metà uomini e quindi pipistrelli, perché la maggior parte di loro viveva e lavorava di notte⁴. La crescita in questo ambiente consentì a Dario Fo non solo di trovarsi a contatto con tante culture diverse (vista la vicinanza con la frontiera

³ Fo D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2016, p.6

⁴ Cfr. Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 128.

svizzera), ma gli permise proprio di conoscere e ascoltare questi lavoratori della zona: soffiatori di vetro, pescatori, fornai e anche contrabbandieri che, in una pseudo forma dialettale comune si capivano tra loro e raccontavano delle storie di un “mondo capovolto”, incredibili e assurde, da cui l’appellativo “*fabulatori*”. Fin dall’infanzia quindi queste *fabulae*, e quelle del nonno Bristin, gli fecero sviluppare molte capacità. Il piccolo Fo infatti sviluppò una fervida immaginazione, imparò “a orecchio” il ritmo interiore al racconto, la potenza espressiva della gestualità⁵. Questo ambiente però stimolò soprattutto le sue capacità linguistiche che, all’inizio implicitamente e più in là attivamente, diventeranno le basi del suo codice espressivo e della sua arte di raccontare. Le parole di Fo, che seguono, rendono meglio questa situazione:

Così, a furia di frequentare quei balordi di talento, di ascoltarli nelle osterie, in piazza, alla darsena, sul sagrato della chiesa, noi ragazzi si collezionava rosari di storie meravigliose. Che poi erano più o meno sempre le stesse, ma che ogni volta parevano nuove, rimodellate a seconda dell’occasione sui fatti locali, sulle ultime chiacchiere dei lavatoi. E soprattutto sui personaggi che stavano intorno. Tirati dentro a sorpresa nelle vicende con tutti i loro tic, i loro intercalari, coinvolti e inglobati con stupefacente rapidità, con il gusto della presa in giro e innato senso dello spettacolo, da quei fabulazzatori incantatori⁶.

Queste caratteristiche costituiscono proprio le cifre stilistiche del metodo di raccontare foiano che in seguito riprese spesso questo stampo giullaresco, unendolo poi in un secondo momento allo studio dei giullari medievali e della Commedia dell’Arte. Questi “artisti improvvisati” gli fecero capire soprattutto come ogni vicenda cambi in base al contesto, in base ai fatti quotidiani e, per ultimo ma non per importanza, come i fatti debbano essere

⁵ Dario Fo per tutta la sua produzione ha sempre dato molta importanza alla gestualità, alla mimica. Anche questa è un’eredità dei *fabulatori*, che dovevano puntare tutto sulla centralità del corpo, mancando di un qualsiasi apparato scenico, seppur elementare. La loro teatralità era fondata sulla gestualità, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggi, di passare rapidamente da un ruolo all’altro, per mantenere la tensione del rapporto tra narratore e pubblico.

⁶ Fo D. *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2007. Il testo qui ripreso appartiene alla II ed. 2016, p. 17.

narrati sempre nel gusto del presente, coinvolgendo il pubblico e rendendolo partecipe, fruitore attivo dello spettacolo.

Gli altri componenti della famiglia Fo erano il padre Felice, capostazione e attore in una compagnia amatoriale; la madre Pina Rota, il fratello Fulvio e la sorella Bianca; oltre un nonno materno, soprannominato Bristin⁷. L'infanzia di Fo si svolse fra i traslochi di paese in paese. Luoghi diversi, ma un medesimo ambiente culturale, dove il ragazzo oltre al Liceo Artistico frequentò una vera e propria "scuola di narratività non ufficiale", ascoltando favole paradossali e grottesche della tradizione orale dei "*fabulatori*", nelle quali già affiorava una pungente satira politica.

La formazione artistica di Dario Fo iniziò nell'ambito delle arti figurative. Nel 1940 dopo il liceo proseguì i suoi studi a Milano presso l'Accademia di Brera. Durante la guerra, Dario, richiamato sotto le armi nella Repubblica di Salò, riuscì a fuggire e trascorse da disertore, nascosto in un sottotetto, gli ultimi mesi della guerra prima della liberazione. In quel periodo i genitori parteciparono attivamente alla Resistenza. Il padre Felice, responsabile del CLN della zona, organizzava il passaggio clandestino in Svizzera di ricercati ebrei e di prigionieri inglesi fuggiti; la madre, Pina Rota, invece si dava da fare curando i partigiani e i gappisti feriti. Nel dopoguerra Fo continuò a formarsi alla Facoltà di Architettura presso il Politecnico di Milano e fu in quel periodo che entrò a far parte di una cerchia di artisti in fermento, animati da un sentimento di riscossa e cambiamento. Tra il '45 e il '51 si dedicò anche alla scenografia e alla decorazione teatrale e lavorò come aiuto architetto nello studio Chiuti. Eppure, nonostante avesse scelto l'ambito delle arti figurative, in quel periodo continuò a esercitarsi nella fabulazione. I suoi racconti iniziarono a riscuotere molto successo tra gli studenti dell'Accademia di Brera e tra i compagni di viaggio, che affollavano i treni da Milano al Lago Maggiore. Dopo un paio d'anni si trasferì nuovamente, e si spostò con la famiglia a Milano. In quel dopoguerra esplose una vera e propria rivoluzione teatrale, soprattutto grazie alla nascita dei Teatri Stabili, che svilupparono fortemente l'idea di "scena nazional-popolare". Fo, coinvolto da

⁷ Questo nomignolo che sta per "seme di peperone" se lo era guadagnato proprio perché, girando per i borghi per vendere verdura con un grande carro, attirava i clienti raccontando favole grottesche. Dentro gli intrecci c'era sempre un po' di "pepe", infatti in essi inseriva spesso la cronaca dei fatti avvenuti nel paese e nelle vicinanze creando un vero e proprio giornale satirico parlato.

quell'effervescenza, si mostrò un insaziabile spettatore teatrale, costretto il più delle volte, per motivi economici, ad assistere in piedi alle rappresentazioni facendo parte della *claque*.

L'apprendistato teatrale di Fo avveniva fuori dai canali istituzionali, dalle scuole di recitazione o dalle accademie di teatro. Era invece condotto attraverso l'osservazione attenta, continua e perspicace tanto dall'espressione teatrale spontanea del mondo popolare, quanto del lavoro professionale di attori esperti ⁸.

La svolta della sua vita avvenne a causa di una *débâcle* vissuta durante il suo lavoro di aiuto architetto. Durante la preparazione di un progetto edilizio Fo si accorse che il terreno da utilizzare non era edificabile e lo fece subito presente al capo dello studio. Quest'ultimo però gli disse di stare tranquillo, non avrebbe dovuto preoccuparsi delle soluzioni "furbesche" dell'edilizia. Inoltre il suo silenzio in merito sarebbe stato anche ben visto dal Comune. Non erano neanche passati due anni dalla fine della guerra che già ricominciava la confusione e le mazzette erano di nuovo in circolazione. Questa notizia sconcertò così tanto Fo al punto da farlo stare male fisicamente. Ma fu proprio questo malessere a farlo avvicinare al teatro, come ricorda egli stesso nel suo *Nuovo manuale minimo dell'attore*:

Quello choc mi aveva procurato una gastrite da coccolone. [...] Il medico di casa, che mi conosceva bene, commentò: " Qui la tua è una crisi di cervello, quella dello stomaco è solo conseguenza. Devi cambiare tutta la tua maniera di vivere, a cominciare dagli interessi".

Il medico gli consigliava dunque di lasciar perdere lo "studio da negro" per concentrarsi su qualcosa che gli piacesse, qualcosa che aveva sempre sognato ma che non aveva mai avuto il coraggio di intraprendere ⁹. Così nel 1950, a pochi esami dalla laurea, decise di presentarsi a Franco Parenti, attore noto dell'epoca e in attività con Strehler, il quale aveva da poco fondato insieme a Paolo Grassi il Teatro Piccolo a Milano, per proporgli delle

⁸ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 30.

⁹ Per il racconto completo della vicenda Cfr. Fo D. Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 19-20.

scenografie, dei costumi e alcuni testi di sua invenzione. Il loro primo incontro è ricordato così da Parenti:

Dario venne a Intra dove partecipavo a una delle tante serate, [...] a chiedermi se poteva prendere parte alla rappresentazione, che avrebbe fatto delle storielle. [...] Ascoltai Dario e notai che era ben diverso, aveva una originalità, una comicità completamente nuova, diversa e fuori da qualsiasi schema. Aveva una personalità già formata, se non come attore, come propositore di un modo di vedere le cose, di intendere, di dare un giudizio¹⁰.

A ventiquattro anni Fo già mostrava un'attitudine attorale diversa da quella degli ambienti professionali conformati cui Parenti era abituato. I suoi studi figurativi erano fusi con la tradizione orale dei contastorie di Porto Valtravaglia. Creò così delle storie, che già avevano, da un lato, un'inventiva comica nata dai paradossali racconti dei fabulatori e, dall'altro, un impianto ben congegnato, come se la "storiella" venisse su sul modello di una struttura architettonica o di un dipinto.

Dopo il primo incontro, Parenti decise di scritturare il giovane Fo per una rivista di avanspettacolo¹¹ e successivamente per un tournée nella provincia lombarda, durante la quale l'autore-attore si esibì ancora in queste affabulazioni incentrate su eroi e luoghi comuni, il tutto reinventato in chiave grottesca, smitizzato¹². Al Teatro Odeon di Milano con la Compagnia Nava-Parenti Fo ebbe un grande successo personale con il monologo Caino e Abele¹³. In questa occasione conobbe Franca Rame e subito se ne innamorò, ma

¹⁰ Parenti F., *Di me stesso*, in AA. VV., *Franco Parenti*, Roma, Armando Curcio Editore, 1981, pp. 29-30
Op. cit. in Soriani S., *Dalla pagina al testo*, <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>, p. 1.

¹¹ «All'inizio, c'è soprattutto la ricerca di un mezzo espressivo, di un genere linguistico. Sono gli anni cinquanta e Fo insegue una maniera, non ancora un pubblico, tra rivista radiofonica, sceneggiature cinematografiche, farse teatrali, incerto tra moduli sofisticati, alti, e abbassamenti parodistici, tra non sense surreale e sguaiataggine guittesca.». in Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 31. La rivista radiofonica in questione è *Sette giorni a Milano*, di Attilio Spiller e Giancarlo Carosso.

¹² «La volontà più esplicita è data da una fissazione al rovesciamento provocatorio della cultura di massa, alla demitizzazione dei valori, al ridimensionamento e alla smentita dei luoghi comuni. Sono delle goliardate serie, da teatro universitario, a reggere la fila che dal "Poer nano" del 1952 portano al "Dito nell'occhio" del 1953 e a "Sani da legare" del 1954. », Ibidem.

¹³ «Già i monologhi di *Poer nano* furono censurati dalla RAI che interruppe il contratto poiché vennero considerati trasgressivi». in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 126.

con timidezza si teneva lontano. Una sera, durante le prove dello spettacolo, fu proprio lei che lo bloccò dietro le quinte del teatro e gli “stampò un gran bacio sulla bocca”. I due non si lasceranno più¹⁴.

I racconti paradossali di Fo confluirono poi nella serie dei monologhi del *Poer nano* (che nel 1953 diventò anche uno spettacolo), e furono trasmessi alla radio nello stesso periodo della trasmissione *Chicchirichì* del 1952, cui Fo lavorò insieme a Giustino Durano. Grazie a questa collaborazione si costituì come compagnia il giovane gruppo Fo-Parenti-Durano. Nel 1953 andò in scena *Il dito nell'occhio*, uno spettacolo nuovo, con scenografie, personaggi e costumi surreali, che puntò sulla satira veloce e tagliente degli *sketch* e su un maggior impegno nei contenuti. In compagnia era presente anche Franca Rame, che dopo poco sarebbe diventata sua moglie.

Franca Rame nacque a Parabiago, in provincia di Milano, il 18 luglio 1929 in una famiglia di teatranti. Il padre Domenico Rame e la madre Emilia Baldini erano entrambi attori girovaghi di tradizione teatrale antichissima¹⁵. Fin dalla sua nascita¹⁶ quindi crebbe in un ambiente teatrale molto proficuo per la sua formazione futura, una preparazione che gli tornò sempre utile durante tutta la sua carriera. A ventuno anni lasciò la compagnia di famiglia per debuttare al Teatro Olimpia di Milano nella rivista *Ghe pensi mè*, commedia in due atti di Marcello Marchesi e Tino Scotti. Nel 1951 entrò a far parte della Compagnia delle tre sorelle Nava e di Franco Parenti al Teatro Odeon, dove recitò come comparsa e dove, come già detto, conobbe Fo. Nel 1952 Franca Rame entrò a far parte della rivista *I fanatici* di Marcello Marchesi e Vittorio Mez che, colpito dalla bellezza dell'attrice, le propose di interpretare la parte di Silvana nel film *Lo sai che i papaveri*. La stampa impazzì per lei per via del suo fascino e in poco tempo diventò una delle “bellone” italiane, guadagnandosi l'appellativo di “Rita Hayworth italiana”. Le produzioni, piuttosto che all'attrice, sembravano più interessate al suo corpo. Probabilmente proprio la conoscenza con Dario Fo e la nascita del loro nuovo teatro le fecero mutare prospettiva artistica e,

¹⁴ <http://www.archivio.francarame.it/FrancaeDarioBreve.aspx>

¹⁵ Archivio Fo-Rame/sintesi biografica <http://www.archivio.francarame.it/FrancaeDarioBreve.aspx>

¹⁶ «Io dai 3 anni in poi ho recitato tutti i personaggi fino a fare la mamma di quel bambino di tre anni». Rame F. in Gavrilovich D., *Franca Rame, diva e antidiva: la scelta* in AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures* in *Arti dello spettacolo/ Performing arts*, a c. di Gavrilovich D., Pizza M., Santeramo D., Anno 2/ Numero 2, 2016, <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/> p. 20.

allontanandosi da un “successo sicuro” come diva e da questa figura precostituita di *vamp*, la Rame approdò allo spettacolo teatrale “impegnato”. Anche se, come ammise lei stessa nel 1977, non fu facile liberarsi da questa “icona sessista”. Dopo aver annullato alcuni impegni presi con grandi produzioni, entrò nella compagnia di Parenti e Durano (la stessa di Dario Fo) e con loro andò in scena nel *Dito nell’occhio*. Tra gli impegni declinati c’era anche la proposta di recitare la parte di una prostituta nel film *Senso* di Visconti. In quel periodo Franca Rame dichiarò di sentirsi molto insicura, timida e tra i suoi complessi c’era anche quello di essere strabica. Questi pensieri la portarono a rifiutare diversi ruoli, tra cui anche la proposta di Michelangelo Antonioni, ma oltre a queste giustificazioni c’era dell’altro: «il rifiuto ad Antonioni e poi a Visconti non può essere giustificato solo con lo strabismo, né tantomeno con la timidezza; quanto piuttosto con la nuova consapevolezza che Franca ha di sé e del significato che vuole dare al suo lavoro»¹⁷. L’ultimo ruolo di “bellona vamp” lo interpretò nel 1957 in *Amarti è il mio destino* di Ferdinando Baldi, subito dopo l’esperienza col marito Dario Fo ne *Lo svitato* (1956) di Carlo Lizzani¹⁸.

¹⁷ Gavrilovich D., *Franca Rame, diva e antidiva: la scelta*, in AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures in Arti dello spettacolo/ Performing arts*, a cura di Gavrilovich D., Pizza M, Santeramo D., Anno 2/ Numero / 2016, <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/> pp. 23-26.

¹⁸ Ibidem

1.2 La macchina teatrale Fo-Rame: insieme per la vita, una vita per l'Arte

Presso la neonata compagnia Fo-Parenti-Durano iniziò la vera maturazione teatrale di Fo, cioè nell'ambito del cosiddetto "teatro minore", etichetta con cui Dario designava un eterogeneo universo spettacolare, di origine e destinazione popolare, che andava contro i soliti stilemi del teatro istituzionale. Qui si sarebbe riversata l'eredità dei *fabulatori* e della Commedia dell'Arte, cui Fo si avvicinò soprattutto grazie al rapporto con Franca Rame; che l'aveva ereditato dalla famiglia. I comici Rame, appartenenti a una delle famiglie italiane di comici dell'Arte, recitavano a soggetto ancora nella prima metà del Novecento. Fo stesso sottolineò molte volte quanto fosse stata importante Franca Rame nella sua formazione. Per lui «recitare con Franca è stata l'occasione di apprendere l'arte della scena, come frequentass[e] un'accademia»¹⁹.

La produzione teatrale del nuovo gruppo continuò negli anni Cinquanta con *Sani da legare* (1954), avvalendosi anche della collaborazione di Jacques Lecoq, uno dei maestri del mimo francese che lo introdusse al perfezionamento di tutto l'apparato corporeo che da quel momento avrebbe contraddistinto ogni sua *performance*. Il rapporto con lui, come era consuetudine all'epoca, non fu unidirezionale. Da Lecoq Fo imparò a sfruttare i suoi difetti; invece grazie a Fo Lecoq apprese un nuovo stile di improvvisazione, un diverso uso dei suoni e della voce in alternativa alla mimica²⁰. Dopo poco tempo i testi di Fo furono contestati dalla censura subendo tagli importanti. Questo intervento censorio provocò i primi rifiuti da parte dei gestori dei Teatri. Nel frattempo i rapporti tra Fo, Durano e Parenti cominciarono a incrinarsi anche da un punto di vista stilistico, tanto che nel 1954 la compagnia si sciolse. Ciò nonostante grazie a questa esperienza Fo ebbe molta visibilità e persino Strehler si complimentò con lui, offrendosi di lavorare nel suo Teatro come tecnico luci ne *Il dito nell'occhio*. Assistendo a questo allestimento Fo imparò in pochissimo tempo anni e anni di conoscenza e di esperienza sull'illuminotecnica che Strehler si

¹⁹ Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p.12.

²⁰ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 33.

portava addosso: «In quel momento stavo imparando una tecnica che sarebbe diventata parte fondamentale del nostro teatro»²¹. La vicinanza con Giorgio Strehler consentì a Fo anche di assistere all'allestimento di qualche suo spettacolo. Capi sul piano pratico delle nozioni fondamentali sul ritmo dei dialoghi, sul respiro e specialmente sull'ascolto della platea. Questa lezione di teatro fu considerata da lui la "più importante" a cui abbia mai assistito²².

Il 26 giugno 1954 Franca Rame e Dario Fo si sposarono a Milano, per poi spostarsi a Roma. Fo si avvicinò al cinema iniziando a lavorare come sceneggiatore e come attore. La coppia neonata iniziò a farsi conoscere anche nel mondo della pubblicità con la scrittura di *sketch* e di *gag* comiche per la televisione. I due si fecero notare inoltre anche ne *Lo svitato* (1956) di Carlo Lizzani, film molto diverso dalle produzioni dell'epoca. Non fu un grande successo, tuttavia «questa esperienza cinematografica gli fu utile per la successiva attività teatrale»²³ soprattutto per l'aspetto visivo e compositivo del testo drammaturgico²⁴. Il rapporto con Franca Rame fu fondamentale per spingerlo sempre più verso il teatro, come lui stesso affermò parlando con Marisa Pizza:

Ho conosciuto Franca, mi sono innamorato. Ho lavorato con Parenti al successo strepitoso de *Il dito nell'occhio*. È nato Jacopo. Ho fatto un film, *Lo svitato* che poi "fortunatamente" non è andato bene e allora, seguendo Franca nei suoi atti unici all'Arlecchino, mi sono addentrato ancora di più nel teatro con il fratello di Franca e lei stessa²⁵.

Nel 1958 si costituì la Compagnia Teatrale Fo-Rame. I due artisti ora erano indipendenti e avevano la libertà di poter scrivere e creare storie di loro invenzione. La Compagnia Fo-Rame esordì con spettacoli di farse scritte da Dario sulla base di vecchi canovacci della

²¹ Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p.23.

²² Ivi, p. 25.

²³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 34.

²⁴«Avevo soprattutto scoperto una sorta di geometria del linguaggio e delle sequenze che mai avrei potuto acquisire senza quell'esperienza ». Dario Fo in Fo D., Rame. F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 63.

²⁵ Pizza M. , *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 34.

famiglia Rame. In base alla vicenda cambiava il taglio della farsa che poteva essere musicale, gialla, per clown ²⁶. L'impianto di queste "piccole commedie" era antinaturalistico e la carica paradossale e retorica dei testi era sempre volta a una satira di costume ben indirizzata e congegnata. I personaggi, che erano dei tipi molto eccentrici e lontani dall'immaginario comune, si avvicendavano velocemente sulla scena vivendo continue situazioni "a rovescio". Le produzioni si susseguirono senza sosta. «Dal 1959 al 1967, quasi a ogni stagione la compagnia Fo-Rame si presentò infatti sulle scene italiane con una commedia nuova»²⁷.

Dai canovacci degli spettacoli della Famiglia Rame, conservati da Franca, che richiamavano situazioni e farse della tradizione della Commedia dell'Arte, Dario prese a piene mani idee e spunti per le proprie messinscena: i sosia, lo scambio di persona, la magia, la truffa, gli equivoci, l'amore impedito. Tutte queste situazioni erano in chiave moderna, avevano continui rimandi con i fatti quotidiani, cosa che acuiva ancor di più la comicità. Il primo testo che si allontanò dal farsesco fu *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), seguito l'anno dopo da *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in cui venne accentuata la vena satirica. In tutte le Commedie di questo periodo, cioè tra il 1959 e il 1967 «l'azione procede attraverso una serie di situazioni paradossali»²⁸.

Dopo *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), Dario Fo restò per un anno lontano dal teatro e si dedicò alla televisione, un mezzo che all'epoca considerava molto potente. La TV infatti gli avrebbe permesso di rivolgersi a un vasto pubblico e ciò si sposava con la sua volontà artistica più forte: la comunicazione di massa. Per lui comunicazione significava condivisione, volontà di parlare direttamente alla gente.

Nell'ottobre del 1962 Dario Fo e Franca Rame furono ingaggiati come conduttori e sceneggiatori di *Canzonissima*, che all'epoca era un popolarissimo varietà televisivo e musicale. «Nel programma le canzoni si alternavano alle scenette che Fo scriveva con Franca Rame, Leo Chiosso²⁹ e Vito Molinari³⁰, e recitava in coppia con Franca Rame»³¹. I

²⁶ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.35.

²⁷ Ivi, p. 37.

²⁸ Ivi, p. 39.

²⁹ Leo Chiosso (Chieri, 8/08/1920-Chieri, 25/11/2006) è stato un autore televisivo, drammaturgo e paroliere italiano. Principalmente Leo Chiosso è stato l'autore di Fred Buscaglione: dalla loro collaborazione nacque

testi di questi *sketch* dovevano passare la censura e fin dalla prima puntata la dirigenza della RAI impose dei tagli che via via diventarono sempre più pesanti.

I contenuti comici e paradossali degli *sketch* comici si trasformano: non sono più solo velate allusioni, ma vere e proprie denunce sulla situazione sociale e politica italiana. Già nelle prime puntate l'amara ironia sulle misure di sicurezza nei cantieri che avevano causato le cosiddette morti bianche, e sulla mafia in Sicilia provocano reazioni da parte di privati cittadini, degli organi di stampa e addirittura un'interrogazione parlamentare da parte dell'On. Malagodi. La coppia riceve lettere minatorie e insulti, ma anche telegrammi di solidarietà [...]. La reazione della dirigenza RAI è immediata e chiede la revisione alla censura dei testi. Tra mille polemiche Dario Fo e Franca Rame decidono di rompere il contratto, ma la stampa attribuisce solo a Fo la decisione³².

L'invettiva contro le istituzioni, mascherata magistralmente dall'ironia, fu considerata volgare e fuori luogo per un programma così popolare in onda su una rete nazionale. I tagli iniziarono ad arrivare anche poco prima di andare in onda, nonostante i testi avessero già passato il vaglio censorio. Dopo l'ennesima soppressione di una scenetta, che condannava gli abusi edilizi e mostrava le precarie condizioni degli operai, Dario Fo e Franca Rame abbandonarono la trasmissione nel gennaio del 1963 e, per anni, a causa della violazione dei termini del contratto, dovettero scontrarsi con la dirigenza della RAI in numerosi processi³³. Ne nacque anche uno scandalo mediatico, che arrivò addirittura a parlare di una "cacciata" dei due da parte della RAI. I temi e l'impostazione del programma erano sia in

quasi sessanta canzoni, e il personaggio pubblico di Buscaglione. È stato autore di moltissimi programmi televisivi, tra cui l'edizione del 1962 di *Canzonissima*. Fonte: Wikipedia.

³⁰ Vito Molinari (Sestri Levante, 6/11/1929) è un regista italiano. Principalmente regista televisivo, Molinari ha debuttato come regista il 3 gennaio 1954, ed ha in seguito curato la regia di oltre duemila produzioni per la televisione italiana, tra cui anche *Canzonissima '62*. Ibidem.

³¹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 40-41.

³² Gavrilovich D. in *Franca Rame, diva e antidiva: la scelta* in AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures in Arti dello spettacolo/ Performing arts*, a cura di Gavrilovich D., Pizza M., Santeramo D., Anno 2/ Numero / 2016, p. 27, <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/>.

³³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 40-41.

netto contrasto con le direttive politiche dell'epoca e sia troppo avanzati per la situazione storico-culturale dell'Italia dei primi anni Sessanta³⁴. Per questo non stupisce che il senatore Monni il giorno dopo l'accaduto dichiarò fondamentale «che ogni trasmissione della TV rivolta allo svago dei telespettatori, si interessi a tutti quegli elementi che possono trarre a divertimento, ma non si concentri sul commento politico»³⁵. Le polemiche andarono avanti per anni tra chi sminuiva la vicenda, chi minacciava Fo e la Rame con lettere anonime e chi difendeva la loro “dignità artistica”³⁶.

Dopo la travagliata esperienza in televisione la Compagnia tornò in scena all'Odeon con una nuova stagione aperta dalla *pièce: Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963). In questa commedia si attuò perfettamente il procedimento del “teatro nel teatro”. L'azione è ambientata in Spagna nel 1486 durante il Carnevale. A causa della sospensione del giudizio di un attore “eretico” che sta per essere condannato, si creano i presupposti per rappresentare le vicende di Colombo e della regina Isabella. «Alla fine si rivelerà vana l'attesa della grazia, che era stata inventata solo come scherzo di carnevale»³⁷. Questa fu la prima commedia in cui Fo e la Rame si addentrarono nella dimensione storica, che gli consentiva per allegoria di parlare del presente. Non è difficile infatti notare qui il tema della condanna, l'influenza del potere politico rispetto alla libertà del singolo. Inoltre era presente un esplicito ritorno al teatro popolare, di piazza, ricco di espressività da saltimbanco e di sperimentazioni linguistiche³⁸.

La nuova stagione teatrale del 1964-'65 si allontanò dalla dimensione storica per avvicinarsi alla satira più diretta, intrisa di fatti quotidiani. La commedia che andò in scena all'Odeon di Milano nel settembre del 1964, *Settimo ruba un po' meno*, fu dedicata a Franca Rame. «Il lavoro riprese il tema dell'abuso edilizio, questa volta sul terreno del

³⁴ Furono i primi a parlare in televisione della mafia ambientando una delle loro scenette in Sicilia. Lo scandalo fu immenso. Politica e istituzioni gli si voltarono contro e un cardinale dell'alta curia siciliana, Ernesto Ruffini, arrivò persino a dire: «la mafia non esiste, o a ogni modo non si tratta di un'organizzazione criminale che voglia sostituirsi allo Stato, ma di normale criminalità estemporanea». In Fo D., Rame. F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 75-76.

³⁵ Ibidem .

³⁶ Ivi, p.43.

³⁷ Ibidem .

³⁸ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 55. Fu anche il testo dove fu impiegato il *grammelot* in maniera più sostanziale rispetto al passato.

cimitero»³⁹ e vedeva la Rame protagonista nei panni di una becchina ingenua, continuamente presa in giro dai suoi colleghi che le fanno credere che ci sia qualcuno che sta tentando di sgombrare il camposanto per costruire una zona residenziale. Poco dopo però si scopre che la speculazione edilizia non è affatto uno scherzo, ma è già in atto. Tutti coloro che sarebbero contro la truffa avrebbero subito una trapanazione del cervello. La condanna alla corruzione della politica negli affari edilizi era esplicita. Il testo trattò indirettamente anche il tema della violenza nei manicomi, sottolineando come l'italiano medio si adeguasse a qualunque situazione, invece di prendere posizione contro le ingiustizie.

Nel 1965 Fo e Rame tornarono ad ambientare il dramma *La colpa è sempre del diavolo* in un'epoca storica paradossale, scegliendo come riferimento il Medioevo. Qui «la satira è rivolta contro il clero e la religione ed è palese sin dalle prime battute»⁴⁰. Oltre a mettere in luce l'ipocrisia del dogmatismo cattolico, questo spettacolo rappresentò un'importante riflessione sulla forza che potrebbe avere il popolo unito in una "social catena". Il messaggio era chiaro: non devono essere sempre pochi a lottare per tutti, perché una grande forza collettiva può essere capace di distruggere anche l'esercito imperiale più potente. Fo rimase affascinato dalle potenzialità espressive e narrative che gli davano la storia e la cronaca dei fatti avvenuti nel Medioevo. Da questa fascinazione « [...] uscirà fuori, tre anni dopo, *Mistero Buffo*» e quest'opera costituì «in un certo senso una prova generale linguistica»⁴¹ dello spettacolo del 1969. L'interesse per la dimensione popolare e le sue tradizioni in quegli'anni si acuì sempre più. Nello stesso anno, dalla collaborazione con gli studiosi che redassero il Nuovo Canzoniere Italiano, nacque *Ci ragiono e canto* (1966), uno spettacolo di canzoni popolari che a livello di ricerca e come approccio culturale costituì il vero precedente di *Mistero Buffo* (1969). Partendo dallo studio del passato e dai canti di lavoro Fo si propose di trovare un legame che unisse la cultura popolare e la cultura dei potenti, da sempre considerate come due entità scisse. I risultati raggiunti dall'analisi compiuta sui canti di lavoro furono sconvolgenti. L'artista,

³⁹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 45

⁴⁰ Ivi, p. 46

⁴¹ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 69

analizzando attentamente i gesti dei contadini siciliani o delle mondine venete, si accorse che in tutti questi era possibile rintracciare una matrice comune, costituita dal ritmo del lavoro, al quale era associato un canto, che serviva per sopportare la fatica fisica. Il risultato sarebbe stato una vera e propria scansione metrica del canto che, in base al gesto lavorativo, ad esempio del gondoliere o della mondina, si adattava perfettamente alle movenze richieste. Fo arrivò così a dimostrare che il concetto di metrica poetica non fu “bella creazione” della cultura “alta”, ma nacque da un’esigenza funzionale di lavoro, e solo in un secondo momento, con la Scuola Siciliana, diventò una pratica artistica con la creazione del verso e della metrica poetica (settenario, novenario, endecasillabo).

Altro elemento passato da *Ci ragiono e canto* a *Mistero Buffo* fu la rappresentazione della vita delle classi subalterne: in *Ci ragiono e canto* queste erano studiate a livello etnografico e musicale, mentre in *Mistero Buffo*, mediante la riflessione su episodi e racconti medievali, si volle costruire un parallelismo tra i contadini del tempo e le classi subalterne dell’oggi. Secondo Fo quest’ultime si trovavano ancora nella medesima condizione di sfruttamento-sottomissione. La militanza politica fece irruzione nelle loro commedie, allontanandoli definitivamente dal “circuito dei teatri borghesi”. L’ultima commedia che presentarono al Teatro Manzoni fu *La signora è da buttare* (1967). “La signora” allegoricamente rappresentava l’America ed era “da buttare” per il modello falsato della sua politica, soprattutto in riferimento agli accadimenti della guerra in Vietnam. Questa *pièce* fu una condanna diretta alla repressione, al razzismo e al consumismo presente negli Stati Uniti. Il tutto andò in scena in un circo con uno scenario quasi surreale. Probabilmente l’unico modo per rappresentare questa grande farsa americana della “guerra per la pace” era ambientare tutto in un circo, luogo dove conta l’esibizionismo, il gusto del ridicolo. Per questo spettacolo Fo decise di ingaggiare anche dei clowns professionisti che insegnarono movimenti e esercizi acrobatici agli attori della sua compagnia. Non è un caso che nella produzione artistica di Dario Fo e Franca Rame il “serio” e le dinamiche più scottanti venissero presentate da un gusto esasperato per il comico e qui addirittura per il ridicolo. La metafora del clown non era più «quella

malinconica-romantica, [...] bensì quella politica e socializzata»⁴² in cui si poteva già prefigurare il Fo-giullare.

La critica giornalistica e la censura continuavano a condizionare gli spettacoli della Compagnia Teatrale Fo-Rame che decise di sciogliersi per dare vita al Collettivo Teatrale Nuova Scena. Fo stesso quando decise di fondare Nuova Scena per staccarsi dai circuiti teatrali convenzionali motivava questo cambiamento come una scelta quasi condizionata, una scelta «che presentava difficoltà di ogni sorta, quali denunce, processi, violenze, fino alla persecuzione politica»⁴³. Questo gruppo formalmente si costituì come una cooperativa cui bisognava associarsi per assistere agli eventi da essa promossi. Così si poterono facilmente evitare i controlli censori e i sequestri giudiziari. Nuova Scena si collocò nei circuiti culturali organizzati dal PCI e dall'ARCI di Milano.

Ogni spettacolo di Nuova Scena fu costruito sempre a partire da un lavoro collettivo e coinvolse anche il parere popolare per la scelta dei temi. La regia veniva poi firmata da Fo.

Il lavoro di regia si concentrava sull'enorme quantità di materiale raccolto. Le ricerche consistevano anche in sondaggi informativi che coinvolgevano gli stessi cittadini la cui collaborazione era spesso preziosa⁴⁴.

Durante le assemblee del collettivo Nuova Scena, a cui poteva partecipare chiunque fosse associato, potevano essere discusse le fasi di allestimento di uno spettacolo, suscitando spesso polemiche tra chi voleva un'impostazione più politica e chi invece come Fo, era consapevole che concentrandosi di più sul contenuto politico sarebbe venuto meno il discorso artistico. Tuttavia il coinvolgimento delle masse fu totale e alla fine di ogni spettacolo c'era un "terzo tempo"⁴⁵ in cui «si apriva il dibattito con il pubblico che dalla critica allo spettacolo passava alla discussione politica»⁴⁶. La prima opera che produsse Nuova Scena si intitolava *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*

⁴² Ivi, p. 80.

⁴³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 70.

⁴⁴ Ivi, p. 50.

⁴⁵ Come sottolinea Paolo Puppa: «Il pubblico, nell'operazione di Fo, ha il dibattito quale spazio apposito per intervenire e per modificare, nelle discussioni tra militanti, la prima riedizione di uno spettacolo». Ivi, p. 14

⁴⁶ Ibidem.

(1967). In questa messinscena venivano condannati direttamente i soprusi di un potere autoritario, che avrebbe dovuto scatenare nel popolo un sentimento di rivolta. Per allegoria «un enorme pupazzo rappresentava il fascismo, e un drago la lotta popolare»⁴⁷. Il grosso pupazzo percosso dal drago un po' alla volta liberava tutti coloro che detenevano il potere: dagli industriali al re, dall'alta borghesia alle testate giornalistiche di partito. Le repliche di si svolsero ovunque e soprattutto in spazi che erano a contatto diretto con la gente comune; quindi piazze, fabbriche e Case del Popolo erano i luoghi migliori per realizzare questo “dialogo” col pubblico.

Il 1969 fu senza dubbio l'anno più produttivo del Collettivo e della produzione teatrale dell'ARCI. Dopo la riproposizione di *Ci ragiono e canto 2*, che oltre al repertorio tradizionale presentò nuovi testi scritti da Fo, vennero proposti in novembre numerosi spettacoli: Franca Rame allestì due testi scritti dal marito *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* e *L'operaio conosce 300 parole e il padrone 1000 per questo lui è il padrone* (quest'ultimo suddiviso poi in due atti unici: *Il Telaio* e *Il funerale del padrone*); Vittorio Franceschi⁴⁸ propose altri due testi inediti⁴⁹; mentre Dario Fo presentò *Mistero Buffo: giullarata popolare in lingua padana del '400*. I primi due spettacoli con la regia di Franca Rame trattavano, come si evince già facilmente dal titolo, i problemi degli operai, le ingiustizie che avvenivano nelle fabbriche e prendevano in considerazione la necessità di una ribellione della classe operaia contro l'indifferenza degli industriali e della politica. In quegli'anni in Italia il clima sociale e politico era in fermento. Si respirava un'aria di “rivoluzione”, forse più ideologica che pratica, che era mossa da una forte volontà di cambiamento. I testi si fecero più concreti e le critiche ormai non risparmiavano nessuno, nemmeno il PCI. Vennero messe in luce alcune manovre e decisioni politiche del partito e, nello stesso momento in cui Fo riscuoteva un immenso successo con *Mistero Buffo*, i

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Franceschi Vittorio (Bologna, 14 ottobre 1936) è un attore, autore e regista teatrale. Dopo le prime esperienze di teatro-cabaret all'inizio degli anni '60 [...] ha lavorato a lungo allo Stabile di Trieste Dal 1968 svolge la sua attività a Milano con l'Associazione Nuova Scena, di è uno dei fondatori [...]. Nel 1972 ne trasferisce la sede da Milano a Bologna, trasformandola in Cooperativa e restandone alla guida fino al 1980. In qualità di attore ha lavorato nei principali Teatri Stabili italiani (Roma, Genova Torino, Bologna, Trieste, Bolzano, Palermo, Piccolo di Milano e all'estero con la Comédie de Genève. Fonte: http://www.vittoriofranceschi.com/biografia_italiano.html.

⁴⁹ *MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica* e *Un sogno di sinistra*.

rapporti tra il Collettivo Nuova Scena e il Partito iniziarono a incrinarsi e di conseguenza sempre meno spazi venivano al concessi per gli spettacoli.

L'edizione del 1969 di *Mistero Buffo* conteneva diversi brani che venivano proposti da Fo con la struttura del monologo: *Lauda dei battuti*, *L'ubriaco*, *Strage degli innocenti*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Passione*, *Il matto e la morte*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *La crocefissione*, *Bonifacio VIII*, *La nascita del villano*. Seguendo il filone della "passione laica" *Mistero Buffo* ottenne grande successo e registrò mezzo milione di spettatori sin dal primo anno. Fo aveva presentato uno spettacolo unico nel suo genere dove un attore «solo sulla scena, rappresentava contemporaneamente più personaggi, o addirittura una folla»⁵⁰ alla maniera dei giullari medievali. Eppure i rapporti con l'ARCI e col Partito Comunista continuarono a peggiorare. Così nel 1970 Fo e la Rame, dopo aver lasciato la direzione del Collettivo a Vittorio Franceschi, decisero di rendersi autonomi fondando un nuovo collettivo teatrale alternativo: La Comune. Come sede fu scelto un capannone abbandonato. Questo spazio diventò in poco tempo un polo culturale di notevole importanza e fu utilizzato anche come spazio per assemblee ed eventi culturali. Qui nell'ottobre del 1970 venne rappresentato il primo spettacolo-cronaca dal titolo *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, in cui erano presenti riferimenti diretti alla situazione di resistenza del popolo palestinese contro il re Hussein. Lo struttura scenica riprendeva quella del "teatro povero"⁵¹: C'erano solo sei sedute in scena e i canti della tradizione partigiana italiana o della resistenza palestinese si alternavano a dei monologhi alla maniera di *Mistero Buffo*.

Sulla scia della controinformazione e su sollecitazione del pubblico nel dicembre del 1970 andò in scena *Morte accidentale di un anarchico*, che in maniera molto sottile propose una versione alternativa della morte dell'anarchico Pinelli⁵². Secondo Fo egli non si era suicidato come scrivevano i giornali ma, secondo le testimonianze e le lacune delle indagini, era stato ucciso. *Morte accidentale di un anarchico* «provocò dure denunce a La Comune a cui si negavano le sale per le rappresentazioni. Nonostante tutto la compagnia

⁵⁰ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 52

⁵¹ Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970

⁵² Questo spettacolo poi fu riedito nel 1972 e subi delle aggiunte come la vicenda del caso Feltrinelli.

continuò il suo giro presentando lo spettacolo nei palazzetti dello sport con il pubblico di migliaia di persone»⁵³. Per questa tipologia di spettacoli la Compagnia richiedeva proprio la documentazione dei processi, gli atti giudiziari e tutto ciò che potesse essere utile alla ricostruzione reale dei fatti. La vena di allusione aveva lasciato il posto alla volontà di fare luce sui misfatti dello Stato che da troppo tempo agiva indisturbato. Tuttavia la denuncia non fu diretta. Tutto era visto in chiave ironica e lo stile farsesco spesso prendeva il sopravvento, come Fo era solito fare.

Attraverso l'ironia grottesca veniva filtrata una tragica realtà. Lo spettacolo finiva per dire tutto su Pinelli e sulle ambigue vicende giudiziarie di quel momento, e tutto questo grazie al protagonista matto che, con i suoi continui travestimenti e la sua continua presenza, svelava l'intera vicenda⁵⁴.

Tutti gli spettacoli successivi, almeno fino alle fine degli anni Settanta, presentarono un forte taglio politico. Tuttavia la scelta di Franca Rame e Dario Fo di operare in circuiti alternativi non fu di schieramento. Dietro c'era una volontà di informare e di fare un teatro che fosse libero dai condizionamenti, un teatro concreto in cui l'ideologia non era il fine, ma soltanto la base sostanziale del discorso. Un teatro che avrebbe parlato direttamente alla gente comune, senza mezzi termini⁵⁵. Nacquero così spettacoli ispirati alle lotte operaie: *Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone* (1971), *Ordine per Dio.ooo.ooo.ooo!* (1972); uno spettacolo dedicato alle rivolte del popolo in Palestina, *Fedayn* (1972); un altro di denuncia politica come *Pum! Pum chi è? La Polizia* (1972) «che era una sorta di “confessioni in privato” tra i grandi dirigenti, circa “ i propri peccati”»⁵⁶. Vennero proposti anche spettacoli critici nei confronti del Partito Comunista come *Morte e resurrezione di un pupazzo* (1971), che andò fortemente contro il revisionismo del partito messo in atto da Stalin, Mao e Togliatti.

⁵³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.54.

⁵⁴ Ivi, p. 53.

⁵⁵ Per tutto il “discorso politico” si veda Cap. II, par. 2, “Il senso dell'impegno socio-politico”.

⁵⁶ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 55.

L'impegno politico e sociale proseguiva anche fuori dalla scena. I due partecipavano a interviste, dibattiti e soprattutto Franca Rame iniziò ad essere molto attiva nell'ambito del servizio civile. In carcere, attraverso l'associazione "Soccorso Rosso", inizialmente diede sostegno a detenuti politici e in un secondo momento si occupò anche di detenuti colpevoli di reati comuni, che non potevano permettersi un'assistenza legale.

Dario Fo e Franca Rame erano stati testimoni di grandi trasformazioni politiche, sociali e culturali del proprio paese. Sentivano la necessità di esporsi per dare il proprio contributo alla società attraverso l'arte. La cultura doveva essere per tutti e non dell'élite. Il loro teatro nasceva da una volontà di innovazione e di abbandono dei canoni classici. L'esperienza politico-teatrale del Teatro Fo-Rame e dei loro collettivi si inserì in un clima di forte cambiamento ideologico, già iniziato negli anni Cinquanta.

In Italia gli anni, che precedettero il loro teatro fortemente impegnato, sono quelli in cui sui portoni delle chiese si ammoniva ai fedeli di non assistere alle recite di *Vita di Galileo* di Bertold Brecht, messo in scena da Giorgio Strehler e prodotto dal Piccolo Teatro di Milano guidato da Paolo Grassi negli anni tra il 1962-63. Prima ancora ci furono i primi anni Cinquanta in cui Gianfranco De Bosio riscoprì e portò in scena a Padova e Torino il "blasfemo" Ruzzante, studiato e poi riscoperto profondamente da Dario Fo con *Dario Fo incontra Ruzzante* (1993) e *Dario Fo recita Ruzzante* (1995). Furono anni in cui gli artisti, da più parti, cercarono di realizzare un discorso organizzativo autonomo, slegato dalle dinamiche di imposizione ed egemonia culturale. Si aprivano nuove frontiere e soprattutto nei confronti del popolo, la massa, che doveva smettere di essere considerata inebetita. Come Pasolini e altri artisti di "controcultura"⁵⁷ Dario Fo e Franca Rame lottarono per elaborare «una poetica dell'impegno politico e civile, esponendosi in prima persona, scendendo in campo anche fisicamente»⁵⁸. Franca Rame pagò in prima persona questa scelta: nel marzo 1973 venne sequestrata e violentata da un gruppo di fascisti. Questa esperienza, che l'attrice raccontò qualche anno dopo con il monologo *Lo stupro* (1975),

⁵⁷ «Le continue censure e gli attacchi della critica giornalistica, non incidevano sullo stile di teatro-denuncia di Dario Fo che insieme a Franca Rame si impegnava sempre più nella militanza di sinistra tra "le masse" con la sua "controinformazione"». in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 49.

⁵⁸ AA. VV., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo* a cura di El Ghaoui L., Tummiolo F., Université Stendhal, Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014, Intr. p. 9

rappresenta una delle pagine più drammatiche della cronaca degli ultimi cinquanta anni⁵⁹. Non solo perché una donna fu violentemente rapita e trattata in maniera brutale, ma soprattutto perché quest'atto avvenne a causa delle idee e delle battaglie che la Rame portava avanti. Erano idee di sovversione, scomode sul piano politico. Quest'atto fu dunque l'emblema di una violenza su scala 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 [...]. Tutto quello che ci era successo avrebbe dovuto servire a toglierci la voglia di continuare a fare politica, specie col teatro⁶⁰.

Neanche questo fermò La Comune che con coraggio continuò le sue produzioni. Nel 1973 venne alla luce la terza versione di *Ci ragiono e canto 3*. Ciò nonostante nel collettivo sorsero di nuovo dei problemi interni che portarono La Comune a scindersi. «Come era accaduto per Nuova Scena, La Comune rimasta senza Fo e Rame si sfaldò definitivamente»⁶¹.

Fo, Rame e alcuni altri membri crearono un nuovo collettivo, chiamato sempre La Comune. Si mise in scena uno spettacolo che evocava la presa di potere di Pinochet in Cile. La rivoluzione ormai era vista come l'unica via di salvezza. Questo spettacolo, *Guerra di popolo in Cile* (1973), fu costruito su una struttura di intensa relazione col pubblico⁶².

⁵⁹«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». Cfr. D'Angeli C., *Proprio una figlia d'arte*, in AA. VV., *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D'Angeli C, Soriani S. ,Pisa, Plus, 2006, p. 33. Questo monologo è stato poi rappresentato dalla Rame anche in televisione durante la trasmissione *Fantastico* nel 1987.

⁶⁰ Rame F., Ivi, p. 35.

⁶¹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 56

⁶² Molto forte fu il momento in cui si fece credere al pubblico che fuori dalla sala fosse in atto un colpo di Stato. Subito dopo entrarono in scena anche le forze dell'ordine, in realtà attori, che erano lì per interrompere lo spettacolo. Il pubblico iniziò ad agitarsi, protestare e ci volle tutta la bravura attoriale dei due artisti per far rientrare tutto tra le linee e confessare che il tutto era finto. Questo spettacolo fu molto provocatorio e l'intervento della forze dell'ordine poi arrivò sul serio. Durante una replica in Sardegna lo spettacolo fu

L'anno successivo dopo la mancata concessione da parte del Comune di Milano della Palazzina Liberty come spazio teatrale e culturale, Fo e la Rame insieme a La Comune decisero di occuparla. Lo stabile fu ristrutturato e si inaugurò una nuova stagione teatrale. Seguirono sette anni fondamentali per intendere a pieno l'efficacia e la natura del loro teatro civile. Un capitolo straordinario, irripetibile della storia del nostro Paese e del teatro politico europeo, in una delle sue espressioni più significative. Specie se si considera che l'inizio degli anni '70 coincise con una fase di cambiamenti e conflitti sociali di proporzioni enormi tra stragi di Stato, rapimenti e imbrogli. Le produzioni continuarono con *Non si paga! Non si paga!* (1974), dove protagoniste erano delle donne in rivolta in un supermercato, che rifiutavano di pagare la merce o imponevano esse stesse un prezzo, per protestare contro il caro-vita, causato dall'inflazione, e con il *Fanfani rapito* (1975), che anticipò addirittura di tre anni la cronaca e il Caso Moro «con il gioco scenico di un Fanfani fatto rapire». Anche se comicamente a rapirlo erano i «sicari di Andreotti pur di guadagnare voti alla D. C. »⁶³. Seguì un testo che affrontò il tema della droga e che fu tra i primi esempi di lotta antiproibizionistica chiamato *La marijuana della mamma è la più bella* (1976). Proprio alla Palazzina Liberty dopo quindici anni di assenza dalle scene della Rai venne riproposto il *Mistero Buffo*, che andò in onda sul canale due della rete nazionale nell'aprile 1977. Lo spettacolo presentò nella registrazione televisiva anche i testi della *Passione* e uno di questi, chiamato *Passione o Maria alla croce*, fu recitato per la prima volta da Franca Rame. In quell'occasione diede al dolore di Maria un valore ancora più emotivo: il suo essere donna e madre furono gli elementi che acuirono la tragicità e il *pathos* di quella vicenda, che diventò poi un suo cavallo di battaglia. Vennero registrate anche altre loro commedie e questo ritorno in TV coincise col successo mediatico della coppia Fo-Rame. Nel 1977, con la regia di Fo, Franca Rame portò in scena *Tutta casa, letto e chiesa*, da lei scritto. Questo spettacolo trattò tematiche molto in controtendenza rispetto alla morale cattolica e si inserì sulla scia del femminismo che, in quegli'anni, combatteva contro i pregiudizi per ridare alla donna la propria dignità umana, attraverso innanzitutto una parità di diritti. A questo spettacolo negli anni Ottanta ne seguirono altri

interrotto dalla polizia e Fo venne arrestato per resistenza a pubblico ufficiale e rilasciato dopo solo diciotto ore, anche in seguito alle proteste della piazza per l'accaduto.

⁶³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 57.

sulla condizione femminile, che Fo scrisse per l'interpretazione di Franca Rame come *Una madre* (1982), *Coppia aperta* (1983), *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (1984) e *Diario di Eva* (1988).

Dario Fo continuò il suo percorso di teatro monologico prima con *Storia della tigre e altre storie* (1980) e poi con *Fabulazzo Osceno* (1982). Tra le "altre storie" ricordiamo *Il primo miracolo di Gesù bambino*, che entrò poi a far parte di *Mistero Buffo* nell'edizione integrale del 2003⁶⁴. Fo tornò anche nei circuiti istituzionali, firmando una regia per la Scala, partecipando a trasmissioni TV e prendendo parte anche alla Biennale di Venezia nel 1979. Tuttavia «il nuovo rapporto di Fo con i teatri ufficiali non frenò la carica satirica e lo stile teatrale di denuncia dell'artista»⁶⁵. Nel 1981 in *Clacson, trombette e pernacchi* tornò ancora dirompente l'attualità e stavolta gli attacchi furono diretti alla FIAT di Gianni Agnelli. Nello stesso anno Fo firmò anche la regia per lo Stabile di Torino de *L'opera dello sghignazzo*. Dario Fo e Franca Rame ormai erano diventati dei modelli di riferimento e dopo la partecipazione al Festival Internazionale del Teatro a Venezia con *Hallequin, Harlekin, Arlecchino* (1985) nacque di nuovo un interesse sulle maschere che portò a uno studio di laboratorio che coinvolse anche l'Università di Roma "La Sapienza". Venne fuori «un progetto di Dario Fo con il Centro Teatro Ateneo di Roma dove è raccolto numeroso materiale video relativo al Laboratorio e alla messa in scena al Teatro Ateneo»⁶⁶. Nel 1986, dopo un'attesa di cinque anni, gli Stati Uniti concessero il visto a Dario Fo e Franca Rame che vi rappresentarono *Mistero Buffo* e *Parliamo di donne* in diverse città americane⁶⁷. A tal proposito Dario Fo ricorda che

non si trattava però solo di recitare, ma anche di partecipare a degli incontri nei vari atenei dove ci saremmo dovuti esibire nel ruolo di maestri tenendo delle vere e proprie lezioni nelle quali presentare il nostro concetto di teatro⁶⁸.

⁶⁴ Cfr. riedizione Fo D., *Mistero Buffo ediz. Integrale*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014.

⁶⁵ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 59.

⁶⁶ Ivi, p. 60.

⁶⁷ Fo D. Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere editore, 2015, Intr. p.3. Questo testo nacque proprio dagli appunti presi dai due artisti per tenere le lezioni che alla fine diventò un vero e proprio manuale di tecnica teatrale.

⁶⁸ Ibidem.

Tornati da questa esperienza e sotto lo stimolo di molti studiosi americani i due scrissero il *Manuale minimo dell'attore*, che nel tempo fu tradotto in diverse lingue e venne anche continuamente aggiornato.

La nuova popolarità raggiunta portò i due artisti quasi a una riconciliazione con la critica e le istituzioni. A Fo furono affidate regie per i Teatri dell'opera e una nuova trasmissione TV nel 1988. Si ripresentò anche al cinema con *Musica per vecchi animali* (1989), lavoro che accettò anche per la sua grande amicizia con il regista Stefano Benni. Sempre nel 1989 Fo propose *Il papa e la strega* e l'anno dopo *Zitti stiamo precipitando*, toccando il tema della droga e delle problematiche sociali connesse all'AIDS. Fu il primo italiano invitato alla Comédie Française di Parigi nel 1990 per la regia di due opere di Molière⁶⁹. Ma il vero amore di Dario Fo rimase sempre la fabulazione. Quel gusto del fantastico con cui era cresciuto da bambino e la riscoperta del passato ritornarono ancora nel 1992 con *Johan Padan alla scoperta de le Americhe*⁷⁰ e con *Dario Fo incontra Ruzzante*.

Il 17 luglio 1995 Dario Fo è colpito da un'ischemia cerebrale e

[...] perde l'85% della vista e ha gravi problemi di memoria. I medici lo avvertono che non potrà mai più recitare. [...] Dario inizia un lungo periodo di convalescenza e le sue condizioni di salute iniziano a migliorare costantemente anche grazie al suo continuo impegno: malgrado i gravi problemi non smette di dipingere per molte ore al giorno, si fa leggere i giornali, studia con dedizione e disciplina⁷¹.

Nonostante questi problemi di salute Fo riuscì a riprendersi e a tornare in scena. Gli anni Novanta furono per Franca Rame e Dario Fo i più fruttuosi al livello internazionale. I loro testi venivano rappresentati già da tempo ovunque e loro stessi avevano già fatto innumerevoli tournée e in giro per il mondo. Proprio in questo periodo Fo si impegnò

⁶⁹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 61.

⁷⁰ «Il monologo narrava l'avventura di un picaro italiano, ennesima versione dello Zanni, suo malgrado partecipe alle spedizioni di Cristoforo Colombo». Ivi, p. 62.

⁷¹ Archivio Fo-Rame, Biografia condivisa (anno 1995), <http://www.archivio.francarama.it/francaedario3.aspx>

anche in numerose regie in Europa e nell'ottobre 1997 la sua fama mondiale arrivò al culmine con l'assegnazione del Nobel per la letteratura.

Nella motivazione ufficiale il premio viene esteso anche a Franca Rame per il suo ruolo fondamentale. Nella motivazione dell'Accademia di Svezia: "... che nella tradizione dei giullari medievali fustiga il potere e riabilita la dignità degli umiliati". [...] La cerimonia di consegna si svolge il 10 dicembre a Stoccolma dove Dario tiene un discorso-spettacolo sul ruolo dei giullari e sulla manipolazione genetica. Le polemiche si sprecano, a molti intellettuali italiani non sta in tasca che un premio così ambito vada a un "giullare", ma tant'è, non si può mica accontentare tutti⁷².

Nello stesso anno Fo firmò la regia de *Il diavolo con le zinne*, portato in scena dalla Rame insieme a Giorgio Albertazzi. L'anno dopo ebbe inizio la digitalizzazione di tutti i documenti dell'archivio Franca Rame-Dario Fo⁷³. Solo per questo Franca Rame ha dei meriti eccezionali. In realtà ella ha tanti profili che andrebbero reconsiderati con più attenzione: «la regia, la reinvenzione del lavoro editoriale per la pubblicazione dei testi teatrali mai definitivi, la sua particolare punteggiatura per un copione che si fa *spartito musicale* rispetto ai copioni *storyboard* di Dario Fo»⁷⁴, l'archivio fisico e online che fu da lei ideato, organizzato e comunicato con un'intraprendenza che spesso rimane in secondo piano:

La lungimiranza nella consapevolezza dell'importanza della trasmissione della memoria e dell'intero processo creativo dell'opera dell'artista, ha preceduto addirittura la dichiarazione di salvaguardia delle arti dello spettacolo come patrimonio effimero da parte dell'UNESCO. (The Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, signed in Paris on 17 October 2003)⁷⁵.

⁷² Archivio Fo-Rame/ <http://www.archivio.francaedario3.aspx> , 9 Ottobre 1997.

⁷³ Ivi, gen. 1998. «Da mesi, Franca sta selezionando il materiale da inserire (foto, testi, manoscritti, disegni, recensioni, lettere ecc... oltre 2 milioni di documenti). Finalmente 'la pazzia', come la definisce Franca, parte sotto la sua direzione, con la collaborazione di Marco Scordo e numerosi giovani archivisti».

⁷⁴ Gavrilovich D., *Franca Rame, diva e antidiva: la scelta* in AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures in Arti dello spettacolo/ Performing arts*, Anno 2/ Numero 2 / 2016, <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/> p. 5.

⁷⁵ Ibidem.

Da sempre la Rame aveva conservato tutti i documenti, i dipinti, qualsiasi cosa che riguardasse la loro produzione artistica. Fu un lavoro immenso che iniziò nel 1993. Ci vollero mesi per inserire tutto il materiale, ma con l'aiuto di molti giovani si arrivò a costituire il primo archivio teatrale online in Italia. Questo progetto, oltre a mostrare ancora una volta le grandi capacità organizzative di Franca Rame, rappresentò una svolta per il mondo del teatro. Lo spettacolo non moriva con la messinscena, perché veniva registrato in video. E accanto ad esso tutti i documenti e le vicende connesse avrebbero restituito anche la memoria storica del testo. Questo archivio dunque non rappresenta solo un contenitore di informazioni o di testi redatti più volte. Contiene anni di lavoro: da un fogliettino scritto di corsa alle opere mai scritte, dai primi disegni di Dario ai manifesti degli spettacoli, gli articoli di giornale, le interviste, le foto, i video e molto altro. Tutto questo materiale non ci dà dunque solo delle informazioni nozionistiche. Ci permette invece di avere un'idea concreta della produzione artistica della Compagnia Teatrale Fo-Rame, consentendoci di poter avviare un lavoro di studio critico, basato non sulla conoscenza dei singoli elementi, ma sull'interrelazione di questi.

Nel 1998 andò in scena *Marino libero! Marino è innocente!* «accompagnato da un'importante campagna civile per la ripresa del cosiddetto "processo Sofri"»⁷⁶. Un po' alla maniera di *Morte accidentale di un anarchico* (1970) Fo servendosi del grottesco dimostrò l'illogicità delle indagini, facendo crollare la confessione di Marino che, con la sua testimonianza, fece condannare tre militanti di Lotta Continua⁷⁷.

Nel settembre dello stesso anno venne istituito il comitato "Nobel per i disabili". L'intera somma della vincita del Nobel fu devoluta ai disabili per l'acquisto di attrezzature utili⁷⁸. I riconoscimenti continuavano ad arrivare dall'Italia e soprattutto dall'estero e nel dicembre 1998 Franca Rame ricevette in Spagna il premio "Leon Felipe per i diritti

⁷⁶ Archivio Fo-Rame/ <http://www.archivio.francaedario3.aspx> , mar. 1998.

⁷⁷ Adriano Sofri è un saggista, giornalista e scrittore italiano ex leader di Lotta Continua, condannato a ventidue anni di carcere – dopo un lungo e controverso iter giudiziario – quale mandante, assieme a Giorgio Pietrostefani, dell'omicidio del commissario di polizia Luigi Calabresi, avvenuto nel 1972. Come esecutori materiali furono condannati invece i militanti di LC Leonardo Marino e Ovidio Bompressi. Fonte Wikipedia.

⁷⁸ Archivio Fo-Rame/ <http://www.archivio.francaedario3.aspx> , sett. 1998. La somma complessiva fu di 1 650 000000 di lire. A questi, attraverso degli sponsor, si aggiunsero quasi altri due miliardi di Lire, per un totale di quasi quattro miliardi donati.

umani⁷⁹. Nel 1999 al Festival dei due mondi di Spoleto Dario Fo, supportato dalla moglie in veste di suggeritrice, presentò in prima nazionale *Lu santo jullare Francesco*, un monologo sulla figura del Santo di Assisi⁸⁰, considerato dall'artista come un vero e proprio giullare per le sue capacità linguistiche e comunicative.

Negli anni Duemila Franca Rame e Dario Fo ormai erano visti quasi come un "monumento nazionale". Attraverso la biografia del loro archivio si può notare come gli inviti, i premi per l'attività teatrale e per l'operato sociale si susseguano senza sosta. Molte città gli concessero anche la cittadinanza onoraria. Tra i più significativi riconoscimenti ci furono anche delle lauree *honoris causa* in Arti e Scienze dello Spettacolo. Franca Rame la ricevette dall'Università di Harvard in vita, e, post mortem, dall'Università di Roma "La Sapienza". Fo, invece, ne collezionò ben tre: una dall'Università di Atene, un'altra dall'Università di Bruxelles e infine l'ultima la ottenne presso La Sapienza di Roma nel 2006. In questo periodo si intensificò anche l'attività pittorica di Fo, che propose diverse mostre in giro per l'Italia e riscoprì la sua passione per la storia dell'arte tenendo delle lezioni-spettacolo su grandi artisti figurativi come Caravaggio, Mantegna, Raffaello, Giotto, Correggio⁸¹. Nonostante questo rinnovato interesse per la pittura l'attività teatrale non si fermò fino alla morte dei due. Nel 2003 Fo presentò un nuovo spettacolo satirico sulla figura di Silvio Berlusconi, *L'anomalo bicefalo*, portandolo in giro in tutta Italia con la moglie sempre a fianco. Si intensificò anche l'attività politica e i due scesero sul campo direttamente: nel 2005 Fo si candidò come sindaco a Milano, ma perse nelle successive elezioni del 2006. "Più fortuna" ebbe Franca Rame che dopo essere stata consigliere a Milano venne eletta al Senato nel 2006. Qui l'attrice si batté con forza per la riduzione degli sprechi di Stato e per la lotta all'evasione fiscale. Nonostante il forte attivismo la neosenatrice venne messa spesso da parte e dopo essere rimasta a dir poco schifata da quell'esperienza lasciò il Senato nel 2008. Ne nacque un testo, *In fuga dal Senato*, che

⁷⁹ Con questa motivazione: «Franca Rame, vittima della crudeltà del potere oscurantista e corrotto, per la sua incessante ed estrema difesa dei diseredati e degli oppressi, delle cause molto nobili degli uomini e delle donne con la sua trascendentale opera artistica ed etica gioiosamente integrata da Dario Fo». Ivi, dic. 1998.

⁸⁰ Ivi, Lug. 1999.

⁸¹ Per tutti i dettagli sugli ultimi anni della loro vita si veda sempre:

<http://www.archivio.francarame.it/francaedario3.aspx> . In questo capitolo, data l'immensa quantità di eventi e partecipazioni, il discorso si è concentrato sugli spettacoli e sui fatti più importanti.

venne ripreso e portato in giro da Fo negli anni successivi. L'ultima grande tournée insieme i due artisti la fecero proprio con *Mistero Buffo* nel 2011/2012.

Il 29 Maggio 2013 Franca Rame morì. Il funerale fu quasi una manifestazione, con le donne vestite di rosso che cantavano "Bella Ciao", proprio come lei avrebbe voluto. Dopo la morte di Franca, Fo non solo continuò a produrre dipinti e spettacoli, ma addirittura intensificò il suo lavoro. *In fuga dal Senato* venne riproposto molte volte per nobilitare tutto il lavoro di Franca che partiva

dall'attività teatrale all'impegno sociale, esplorando uno spaccato della vita italiana, dagli anni Cinquanta a oggi, un omaggio a Franca Rame, una donna sempre "in prima linea", nel costante e coerente impegno culturale, sociale, politico; all'attrice, all'artista e alla drammaturga di fama internazionale⁸².

L'ultimo spettacolo che tenne Dario Fo fu proprio *Mistero Buffo* nell'estate del 2016 presso l'Auditorium Parco della Musica.

Morì il 13 ottobre 2016 a 90 anni per una crisi respiratoria. La camera ardente è stata allestita il 14 ottobre al foyer del Piccolo Teatro a Milano. Dario Fo è ora sepolto presso la Cripta del Famedio del Cimitero Monumentale di Milano, proprio accanto alla moglie. La dicitura recita così: Giullare e pittore.

*Non ho paura della morte.
Quello che davvero mi spiace è non poter vivere più...
Perché la vita con me è stata generosa davvero.
Mi ha permesso di realizzare più sogni di quanti ne avessi nel cassetto da ragazzo.
Quindi lasciarla, questa vita, ammetto, mi spiace un po'.
Ma a parte questo, no, la morte non mi spaventa⁸³.*

Dario Fo, 2007

⁸² Ivi, Gen. 2014.

⁸³ Fo D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2016, p. 48.

Capitolo II

La dimensione popolare attraverso Mistero Buffo

2.1 Mistero Buffo: presentazione e struttura dell'opera

Mistero Buffo è senza dubbio l'opera principale e la più conosciuta di Dario Fo e Franca Rame. Non a caso infatti, ad oggi, è stata tradotta in sedici lingue e rappresentata in più di quaranta paesi diversi. L'autore spiega il significato del termine "mistero"⁸⁴ nella presentazione della sua opera, partendo dall'etimo greco e dalla nuova valenza che i cristiani conferirono a questa parola tra la fine del III e l'inizio del IV secolo: essi la utilizzarono per definire una piccola rappresentazione che aveva luogo durante la liturgia⁸⁵. «Ancora oggi sentiamo, durante la messa, il sacerdote che declama: "nel primo mistero glorioso...nel secondo mistero" e via dicendo. Mistero vuol dire dunque: rappresentazione sacra; mistero buffo vuol dire: spettacolo grottesco»⁸⁶. Nei misteri liturgici venivano presentate vicende della vita di Cristo o di argomento biblico, specie nei periodi delle festività. Prendendo spunto dai temi delle sacre rappresentazioni, dalle tradizioni popolari, dallo studio approfondito della storia e della letteratura medievale, Dario Fo rivoluzionò il soggetto delle sue *piecé* teatrali.

Già *Ci ragiono e canto* (1966) fu il punto d'arrivo di un percorso che tendeva ad avvicinare lo spettatore e l'attore stesso a una cultura comune condivisa, fatta di gesti,

⁸⁴ Dopo la caduta di Roma il teatro continuò a sopravvivere soprattutto nell'ambito religioso: «gli argomenti delle rappresentazioni rimanevano ancora quelli biblici, ma la loro gamma era estremamente più ampia [...]. Nacquero così le raccolte informi di drammi conosciuti col nome comune di miracles o mystères o sacre rappresentazioni e descritti oggi come "misteri ciclici"». In Nicoll A., *Lo spazio scenico, storia dell'arte teatrale*, trad. a cura di Falletti C., Roma, Bulzoni, 1971, p. 58.

⁸⁵ Fo D., *Mistero Buffo ediz. Integrale*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014, p. 5. Questa spiegazione è presente anche all'inizio delle versioni precedenti.

⁸⁶ Fo D., *Mistero Buffo. Giullarata popolare.*, Verona, Bertani, 1973, p. 9.

danze e soprattutto di canti, che derivavano direttamente dal mondo popolare⁸⁷. Studiando proprio i canti che accompagnavano il lavoro, Fo si accorse che in essi c'era un ritmo ben definito, determinato dal movimento del lavoratore. Quindi, l'aspetto funzionale dell'azione lavorativa si fondeva con quello emotivo, proprio perché il canto distraeva la mente dallo sforzo fisico e riusciva anche a creare, ad esempio nel gruppo di contadini che viveva in una condizione di sfruttamento, un forte legame di solidarietà e di condivisione⁸⁸.

L'idée est que, dans la culture populaire, le rapport entre le rythme du chant, du travail et du geste serait fondamental, comme si à chaque métier populaire (les gondoliers de Venise, les marbriers de Carrare, les lavandières, etc.) correspondait une mélodie, une rythmique et une gestuelle qui accompagne le moment du travail. On peut, paradoxalement, imaginer que les expressions linguistiques de Fo ne sont rien d'autre que la mélodie et la rythmique, qui, accompagnées par la bonne gestuelle et, dirons-nous, la mimique, appartiennent au métier de l'acteur comique, un paroxysme linguistique qui dépasse les limites de la langue et du geste⁸⁹.

Nelle produzioni Fo-Rame degli anni Cinquanta e Sessanta questi aspetti non furono mai trattati direttamente, tuttavia la curiosità e la ricerca sul tema maturarono proprio in quegli'anni. Dario Fo e Franca Rame compresero subito l'importanza cruciale

⁸⁷ «Ci ragiono e canto è uno spettacolo di canzoni popolari sulla lotta, sulla presa di coscienza,[...]. Però non ci siamo preoccupati di mettere insieme, in fila, in una specie di collana, le canzoni una dietro l'altra. Ci siamo preoccupati di raccontare una storia. [...] Abbiamo cercato di far capire qual è l'origine della canzone popolare rispetto al gesto. Tutto, il ritmo, l'andamento, le pause, i suoni, la melodia stessa della canzone popolare nasce dai gesti di lavoro». Cfr. registrazione del 1975, *Ci ragiono e canto*, Collettivo teatrale La Comune, prologo, in Marinai E., *Il canto popolare come rifondazione del mito*, in AA.VV., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo* a cura di El Ghaoui L., Tummillo F., Université Stendhal, Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014, p. 63.

⁸⁸ Lo stesso concetto riguarda la nascita del *blues* negli Stati Uniti.

⁸⁹ Filacanapa G., *Le paroxysme linguistique de Dario Fo*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis in 'Chroniques italiennes web', n.22, Gen. 2012, p. 22. Secondo Vsevolod Mejerchol'd il ritmo è sempre stato una categoria mentale dell'attore. Nel teatro antico e in quello orientale « [...] l'uomo sia che danzi sia che cammini per strada, sia che trasporti il peso dal suo carro in un magazzino, considera tutti questi movimenti, movimenti di danza, ma di danza nel senso del loro fondamento ritmico (...). La rappresentazione di un uomo in piedi sulla poppa di un'imbarcazione che abbassa il remo in acqua, [per l'attore del teatro cinese . N.d.A.] è un movimento di danza, in quanto quel movimento è ritmico e può essere metricamente espresso». Mejerchol'd V. (1936) in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 26-27.

di fare un teatro che fosse “diretto”⁹⁰. Prima di tutto “diretto a qualcuno”: la quarta parete in *Mistero Buffo* non esisteva più e lo spettatore poteva essere chiamato in causa dall’attore in qualsiasi momento. La parola “diretto” rende bene anche l’aspetto performativo del loro teatro in generale, che puntava “direttamente” ad affrontare in modo esplicito ogni tematica. Il loro era un teatro che presentava un forte tendenza alla “sovversione”: partendo dal gusto per il paradosso si arrivava facilmente al “retrogusto” della satira. E infine era un teatro diretto nell’approccio, cioè “dritto in faccia”, come un pugno o come un “dito nell’occhio”⁹¹. Quest’ultima accezione include anche la forza comunicativa e la determinazione con le quali i due artisti si battevano per portare avanti le loro idee. Sul pubblico l’impatto fu sconvolgente, “illuminante”, mai visto. Proprio grazie all’impostazione ideologica di rovesciamento, insita nel loro modo di vedere la scena, Fo e Rame riuscirono a incarnare con la loro attività il senso più autentico del teatro.

Mistero Buffo, spettacolo venuto alla luce nel 1969, anno cruciale al livello sociopolitico in Italia e nel mondo, incarnò proprio lo spirito di rivoluzione del periodo e costituì un punto di svolta nella produzione Fo-Rame. La critica alla morale cristiana, portata avanti con l’ironia del mondo popolare, l’invettiva contro l’asfissiante potere costituito, la ricerca di una nuova espressività da contrastare all’ormai consueto teatro di prosa o “di parola”; furono temi che attraversarono tutto il testo della *pièce* e che rappresentarono a pieno lo spirito sessantottino di cambiamento e di sovversione.

Dopo la prima versione del 1969, *Mistero Buffo* fu riproposto innumerevoli volte e nel 1996 fu anche rivisitato. Fo e la Rame decisero di inserire anche una serie di monologhi sul sesso, che non riguardavano strettamente l’opera e che furono recitati da Franca Rame. Da questa commistione nacque la messinscena di *Mistero Buffo e sesso...* (1996) poi rinominato *Sesso e Mistero Buffo? Grazie tanto per gradire* (1999). Nonostante le numerose repliche e riedizioni di *Mistero Buffo* esistono quattro versioni di riferimento:

⁹⁰ « Proprio la scelta di fare un teatro diretto, politicamente attivo e mai fermamente schierato in una forma di partito, lo trasformò in un intellettuale perseguitato; lo inquadrò nell’immagine di un teatro di dissenso che gli portò ad avere rapporti molto complicati con l’apparato». In Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 10.

⁹¹ *Il dito nell’occhio* (1953) fu uno dei primi spettacoli in carriera di Dario Fo e Franca Rame nella compagnia di Parenti Durano, cfr. Cap. I.

la prima versione, proposta da Nuova Scena, fu quella dell'ottobre 1969, ed ebbe per titolo *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*

Esattamente 42 anni fa andavamo in scena a Milano con *Mistero Buffo*. Era il 1969. Recitavamo in un capannone di una piccola fabbrica dismessa dalle parti di Porta Romana che noi avevamo trasformato in una sala di teatro con il nostro gruppo. In quell'occasione Franca ed io ci alternavamo sul palcoscenico eseguendo monologhi di tradizione popolare, tratti da giullarate e *fabliaux* del medioevo, non solo italiane, ma provenienti da tutta Europa⁹².

Questa prima versione non presenta un testo a fronte, ma un glossario integrativo che spiega i termini di difficile comprensione. L'ordine scenico non è chiaro, anche per mancanza dell'indice, ma è indicativo del fatto di quanto fosse importante più il racconto in sé che l'ordine di tutti i misteri. «Secondo le correzioni a penna di Fo l'ordine è invece il seguente: *Lauda dei battuti, Strage degli innocenti, L'ubriaco, Il matto e la morte, Moralità del cieco e dello storpio, Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio, La crocefissione*»⁹³.

La prima assoluta di *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, che fu quasi una “prova generale aperta”, si tenne il 30 maggio 1969 presso l'Università Statale di Milano; ma il debutto ufficiale avvenne il 1 ottobre 1969 a Sestri Levante. Il giorno dopo, durante la rappresentazione presso la Casa del popolo di Cusano Milanino, vennero aggiunti ai testi elencati sopra altri due monologhi: *Bonifacio VIII* e *La nascita del villano*⁹⁴. La seconda edizione, chiamata *Mistero Buffo. Giullarata popolare* venne promossa da La Comune nel gennaio 1973 e riportava stavolta la traduzione del testo a fronte, anche a cura di Franca Rame. In questa stesura l'indice è presente e il testo è diviso in due parti: “Testi della passione” e “Mistero Buffo”. In questo modo si vollero separare

⁹² Dario Fo e Franca Rame, estratto da un' intervista a cura di Mario Pirovano, in http://mariopirovano.it/new_site/teatro/spettacoli/mistero-buffo, ott. 2011.

⁹³ Cfr. Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 159.

⁹⁴ Ivi, p. 160. Questi due episodi appaiono invece pubblicati come “Aggiunte” in *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del 400* nell'edizione del *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970.

le narrazioni a tema drammatico, ovvero le Passioni, da quelle che presentavano invece una struttura comico-grottesca, tipica delle giullarate e dei misteri sacri in chiave popolare. Alcuni titoli di testi cambiarono e ci furono delle aggiunte. Riportiamo qui la divisione fatta da Marisa Pizza:

Mistero Buffo: *Rosa fresca aulentissima; Lauda dei battuti; Strage degli innocenti; Moralità del cieco e dello storpio; Le nozze di Cana* [brano detto de *L'ubriaco* nella versione precedente]; *Nascita del giullare; La nascita del villano; Resurrezione di Lazzaro; Bonifacio VIII.*

Testi della Passione: *Il matto e la morte; Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio; Gioco del matto sotto la croce* è [brano detto de *La crocefissione* nella versione precedente]; *Passione*. I testi della Passione sono esclusi dal debutto a Milano, Palazzina Liberty, 16 gennaio 1974.⁹⁵

La terza tra le edizioni più famose è quella del 1977. Qui Fo concretizzò i suoi studi linguistici e creò le prime giullarate in *grammelot*⁹⁶. Questa versione fu molto importante anche perché costituì il riconciliamento di Dario Fo e Franca Rame col mondo della televisione, abbandonato dai due artisti quindici anni prima con *Canzonissima*. Andarono in onda su RAI 2 a partire dall'aprile del 1977.

L'edizione libreria del 1977 presenta la stessa struttura del testo del 1973, eccezion fatta per la dicitura del testo *Passione*, ora chiamato *Passione. Maria alla croce*, che fu recitato da Franca Rame per la prima volta proprio nell'edizione televisiva dello stesso anno⁹⁷. Nel corso del tempo *Mistero Buffo* fu sempre riproposto e aggiornato con nuovi monologhi:

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ Vedi Cap III, par 4.

⁹⁷ Rispetto alla prima edizione del 1969, durante lo spettacolo RAI del 1977 oltre alla *Fame dello Zanni* Fo aggiunse il *Grammelot detto di Scapino* tratto da *L'ipocrita* di Molière, il *Grammelot dell'avvocato inglese "Difesa dello stupratore"* e il *Grammelot del tecnocrate americano*. Inserì inoltre durante la messinscena *Caino e Abele* (tratto dai monologhi del *Poer Nano* degli anni Cinquanta) e la *Storia di San Benedetto da Norcia*. Molti di questi testi e anche altri (come *Del vivere confezionati*, *Grammelot sulla morte del potere*, *Arlecchino fallotroppo* o come *Il sacrificio di Isacco*, *Dedalo e Icaro*, *Il primo miracolo di Gesù bambino*) vennero inseriti di anno in anno nelle rappresentazioni e solo in un secondo momento vennero integrati nelle edizioni a stampa successive.

Nel corso degli anni *Mistero Buffo* si è arricchito di nuovi brani e temi tratti dalla tradizione popolare e anche da quella greco-romana antica, nonché dalla scoperta di testi in lingue primitive di tutta l'Europa, a partire da quelle d'oc e d'oïl, germaniche e catalane. Questi testi sono stati raccolti in spettacoli diversi, dal titolo *I Vangeli apocrifi*, *Fabulazzo osceno*, *La Bibbia dei villani*, *La parte del leone* e *I Grammelot* ⁹⁸.

Negli anni Ottanta *Mistero Buffo* diventò famoso in tutto il mondo con molte tournée: in Danimarca nel 1980, a Londra e in Spagna nel 1983; in Finlandia, a Buenos Aires e a Edimburgo nel 1984 e anche negli USA, dove nel 1986 Fo e la Rame riuscirono a debuttare anche a New York⁹⁹.

Tralasciando le raccolte di commedie che comprendono *Mistero Buffo* e le versioni in lingua straniera¹⁰⁰, l'edizione "definitiva" di *Mistero Buffo*, ossia la quarta versione più importante è del 2003. Si suddivide in due sezioni, da una parte i Misteri e dall'altra i *grammelot*:

I Misteri (*Presentazione*, *Rosa fresca aulentissima*, *Il rito dei mammuthones e dei capri*, *La strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Il miracolo delle nozze di Cana*, *La nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *La resurrezione di Lazzaro*, *La Madonna incontra le Marie*, *Maria alla croce*, *Il Matto e la Morte*, *I crozadòr [inchiovatori]*, *Bonifacio VIII*, *Storia di San Benedetto da Norcia*, *Il primo miracolo di Gesù Bambino*)

I *grammelot* ("*La fame dello Zanni*", *Grammelot di Scapino*, *Grammelot dell'avvocato inglese*, *Grammelot napoletano di Razzullo*, *Caduta di potere*). Un'Appendice contiene, inoltre, alcuni prologhi con commenti satirici sugli avvenimenti che si sono avvicendati nel nostro paese dal 1969 a oggi (*La Guerra del*

⁹⁸Archivio Fo-Rame, Biografia condivisa (anno 1990), <http://www.archivio.francarama.it/francaedario3.aspx>

⁹⁹ Per il dettaglio su queste e altre tournée si veda sempre nell'Archivio Fo-Rame online sotto la voce *Mistero Buffo*, *Giullarata popolare* (1969)/recensioni: <http://www.archivio.francarama.it/elenco.aspx?IDOpera=106&IDTipologia=34&IDPagina=1>.

¹⁰⁰ Tra queste ricordiamo due tra le più significative: *Mystère bouffe*, a cura di José Guinot, Paris, Dramaturgie editions, 1984 in francese e *Obszöne Fabeln, Mistero Buffo, Szenische Monologe*, a cura di Peter O. Chotjewitz, Berlin, Rotbuch Verlag, 1984 in tedesco.

*Golfo, Il miracolo delle nozze di Cana, La resurrezione di Lazzaro, Maria alla Croce, Bonifacio VIII, Il primo miracolo di Gesù bambino).*¹⁰¹

Come possiamo notare questa edizione, che sarà riedita ancora nel corso degli anni, è la più completa e ci mostra come la natura di questo spettacolo consista proprio nell'incompletezza. Di edizione in edizione, di spettacolo in spettacolo, un'improvvisazione dopo l'altra, le modifiche sarebbero potute andare avanti quasi all'infinito. Basti pensare soltanto alle migliaia di repliche per rendersi conto che qualsiasi definizione strutturale crolla sotto l'influsso della messinscena, che di volta in volta veniva sempre arricchita di nuovi elementi. Insomma, siamo davanti a un testo continuamente *in fieri*, che attraverso lo scorrere del tempo si è plasmato di continuo.

Tutte le vicende narrate in *Mistero Buffo* prendevano spunto dalla società medievale, che molto spesso in superficie ci appare "ferma" a livello creativo e, forse, a volte anche "immobile" dal punto di vista delle produzioni teatrali. Questa visione contiene in sé un giudizio molto superficiale. Dopo la caduta dell'Impero romano l'egemonia del credo cristiano, soprattutto in Italia, aveva portato a un irrigidimento delle regole sui costumi, aveva negato totalmente la libertà d'espressione, finendo per condizionare le persone fin dalla nascita, attraverso dogmi e precetti. Ciò nonostante il teatro, oltre che nelle rappresentazioni cristiane, sopravvisse grazie ai giullari, che, continuamente braccati dal clero e dal potere politico, erano costretti a una vita di viaggi, denunce e condanne. I giullari, in base alle cronache e ai testi che sono giunti fino a noi, mettevano in scena quelle narrazioni stesse che Fo riprese attualizzandole. I loro misteri partivano sempre dal racconto originale della cristianità, ma poi la storia era presentata in chiave profana e popolare¹⁰². La comicità nasceva proprio dallo sconvolgimento del piano narrativo: la storia era la stessa, ma la messinscena parodiava e metteva in discussione il racconto. Nelle giullarate la componente comico-grottesca era più accentuata e molto spesso contenevano anche un insegnamento morale¹⁰³. Le passioni invece narravano le vicende più

¹⁰¹ Marinai E., *Dario Fo, Mistero Buffo (1969)/presentazione* in <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/04/Dario-Fo-descrizione-Mistero-Buffo-Eva-Marinai-2015.pdf>, 2016, p.1.

¹⁰² Tra questi possiamo individuare due tra i più famosi: *Le nozze di Cana* e *La resurrezione di Lazzaro*.

¹⁰³ Si veda ad esempio la *Giullarata del cieco e dello storpio* in *Mistero Buffo* che viene definita anche come "Moralità".

drammatiche della vita di Cristo, come ad esempio la disperazione di Maria sotto la croce¹⁰⁴. Tutte queste storie erano sempre introdotte da un prologo, in cui il giullare introduceva la storia e esponeva gli accadimenti per sommi capi. Questo *modus operandi* venne ripreso quasi alla lettera da Fo in *Mistero Buffo*. Egli tentò anche di ricostruire un tipo di recitazione, che si avvicinasse il più possibile al linguaggio espressivo totalizzante dei giullari e dei comici dell'Arte. È per questo motivo che *Mistero Buffo* non ha mai avuto una scenografia perché è l'attore stesso che, utilizzando il corpo in tutte le sue capacità espressive¹⁰⁵, doveva riuscire ad evocarla con le sue azioni¹⁰⁶. *Mistero Buffo* dunque è uno spettacolo eterogeneo, costituito da una successione di misteri, passioni e giullarate. Questi racconti, che presentano la struttura narrativa del monologo, erano connessi tra loro da parentesi e prologhi. Le parentesi erano dei momenti in cui Fo interrompeva la narrazione e parlava direttamente al pubblico, intersecando spesso gli accadimenti scenici con i fatti quotidiani. Anche il passaggio da un racconto all'altro costituiva il pretesto di interazione con la platea. Qui si poteva facilmente aprire una finestra sul piano dell'"oggi", uno spazio che l'artista si prendeva per parlare all'ascoltatore senza mezzi termini. Da questo "intermezzo" si passava poi quasi indefinitamente al prologo della nuova vicenda. Il prologo era un elemento fondamentale sia per la comprensione logica basilare dei fatti narrati, sia perché introduceva il pubblico nel clima più adatto. Ogni messinscena insomma risentiva delle circostanze, del momento storico e solo così lo spettacolo riusciva a "ri-accadere" ogni volta come se fosse la prima¹⁰⁷. Nel corso del tempo la struttura portante testuale dei monologhi non cambiò molto, mentre il prologo e gli intermezzi vennero spesso rivisti e furono sempre un momento di libertà creativa per l'attore.

Mistero Buffo non fu una semplice rappresentazione, ma uno spettacolo che partiva da un'osservazione profondamente critica della realtà. E dunque l'aspetto politico e sociale

¹⁰⁴ Tra le più significative Passioni di *Mistero Buffo* ricordiamo *La strage degli innocenti*, *Maria alla croce* (chiamata anche *Passione*) e *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio* (chiamata anche *Maria incontra le Marie*).

¹⁰⁵ Pur essendo uno spettacolo eterogeneo, perché costituito da vicende differenti non legate drammaturgicamente, *Mistero Buffo* è anche uno «spettacolo omogeneo, in cui le capacità mimiche dell'attore sono il mezzo principale di espressione teatrale». Cfr. Fo D., *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Tip. lombarda, 1969, Introduzione.

¹⁰⁶ Vedi Cap III, par. 3.

¹⁰⁷ «Se l'esigenza di Fo è quella di svelare le storture e le ingiustizie del presente, perché un teatro "che non parli del proprio tempo è inesistente" (come ha detto Fo durante il discorso alla consegna del Nobel nel '97), è inevitabile che sottoponga le proprie commedie ad un continuo lavoro di revisione ed adattamento alla realtà storica e geografica al di fuori della sala teatrale». Soriani S., *Dario Fo, tra la pagina e la scena*, p.10.

dell'opera non riguarda solo i contenuti, ma piuttosto deve essere rintracciato nelle modalità d'approccio e nella volontà di informare il pubblico-popolo divertendosi.

Oggi, dopo quasi mezzo secolo, torniamo in scena con una selezione di questo nostro spettacolo "dei primordi". Non ci è stato facile decidere quali testi privilegiare. Siamo sicuri che durante questi prossimi mesi, nelle varie serate, inseriremo qua e là altri testi e soprattutto andremo recitando all'improvviso in modo a dir poco esagerato. Ma dovete capire: per noi recitare non è solo un mestiere, ma è anche e soprattutto un divertimento. Che raggiunge il massimo del piacere quando riusciamo a inventarci nuove situazioni e buttare all'aria convenzioni e regole. Speriamo di comunicarvi questo nostro spasso e di riuscire a sorprendervi, farvi ridere e magari pensare¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Dario Fo e Franca Rame, estratto da un' intervista a cura di Mario Pirovano, in http://mariopirovano.it/new_site/teatro/spettacoli/mistero-buffo, ott. 2011.

2.2 Il senso dell'impegno sociopolitico

*Il popolo ha una grande cultura...
Il potere borghese, aristocratico, la Chiesa
glie l'hanno in gran parte distrutta, sotterrata,
ma è nostro grande dovere fargliela ritrovare*¹⁰⁹.

Antonio Gramsci

« Il '68 può essere definito, sul piano teatrale, come l'anno zero, o meglio come la ricerca di un nuovo destinatario e di un nuovo rapporto con questo destinatario»¹¹⁰. Fo, stanco di essere il “*fool* della borghesia”, si staccò dal successo assicurato dei circuiti teatrali e dalle dinamiche di produzione, per preoccuparsi più da vicino della fruizione dell'evento teatrale, dando sempre più peso «alla qualificazione politica del destinatario evitando il consumatore generico e indifferenziato, e spostandosi verso una determinazione precisa, in termini sociali, del suo utente »¹¹¹.

La scissione dai circuiti borghesi e la nascita di Nuova Scena [...] ha sancito la progressiva politicizzazione del teatro di Dario Fo. [...] Cambiò ruolo: da “buffone della borghesia” a “giullare del popolo”¹¹².

Durante gli anni delle contestazioni giovanili Fo e la Rame decisero di collocarsi in un circuito alternativo ai teatri tradizionali, allestendo i propri spettacoli nelle Case del Popolo, collaborando con l'ARCI. Nel giro di un anno, cioè tra il 1969 e il 1970 e poco prima della rottura con l'ARCI, il successo di Nuova Scena sul territorio fu eccezionale.

¹⁰⁹ Gramsci A., *Marxismo e letteratura*, a cura di Giuliano Manacorda, Rome, Editori Riuniti, 1975, p. 135, in Filacanapa G., *Le paroxisme linguistique de Dario Fo*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis in 'Chroniques italiennes web', n.22, Gen. 2012, p.11.

¹¹⁰ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 95.

¹¹¹ Ibidem

¹¹² Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 70. Vedi anche ivi, p. 170.

Con la sovvenzione dei soli soci il nuovo gruppo toccò centocinque località e il pubblico che partecipò era composto per l' 80% da spettatori non abituali¹¹³.

Mistero Buffo è, di questa svolta, lo spettacolo manifesto, [...] rivisitazione del teatro popolare medievale, di un teatro cioè che sarebbe stato “il giornale parlato e drammatizzato del popolo”, con un atteggiamento culturalmente regressivo, quasi un tentativo di *individuarsi*, di recuperare la propria identità grazie al *ritorno alla fonte vitale*.¹¹⁴

In seguito, a causa delle divergenze politiche che spesso furono dei veri e propri “boicottaggi”, Fo e la Rame lasciarono l'associazione culturale del PCI e si avvicinarono ai gruppi della sinistra extraparlamentare fondando un nuovo collettivo: La Comune¹¹⁵. Il periodo che va dal 1967 al 1977 è definito “di militanza”, sebbene l'aspetto politico del teatro Fo-Rame non fu mai connesso a un'appartenenza. Per Franca Rame il politico non andava colto nei contenuti, ma «[...] nel metodo, o meglio proprio nel processo creativo, nel dialogo con il pubblico che fa dell'opera un prodotto cangiante, in continua evoluzione»¹¹⁶. Infatti i due artisti rifiutarono sempre il termine “politico” per il loro teatro, preferendo quello di “teatro cronaca” dato che «tutto il teatro è politico, tutta l'arte è politica [...]». Quindi quando si dice teatro politico in verità si aggiunge un inutile aggettivo specificativo»¹¹⁷. La necessità di parlare di tematiche quotidiane non aveva dunque niente a che fare con la politica intesa come schieramento. Senza dubbio si partiva da delle idee che potevano essere le stesse di alcuni partiti, ma lo scopo non era certamente solo

¹¹³ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 96.

¹¹⁴ Ibidem. Lo studio sui misteri della tradizione cristiana mostra come essi non avessero solo una funzione rappresentativa, ma anche informativa: «Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato del popolo». Dario Fo in Fo D., *Mistero Buffo. Giullarata popolare.*, Verona, Bertani, 1973, p. 9.

¹¹⁵ Cfr. Marinai E., *Il canto popolare come Rifondazione del mito. Dai canzonieri a Medea: ricerca e inventio in Pasolini e Fo*. In AA.VV., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo* a cura di El Ghaoui L., Tummillo F., Université Stendhal, Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014, p. 83.

¹¹⁶ Marotti F. in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. II.

¹¹⁷ Dario Fo in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 73. Allo stesso modo si esprimeva Mejerchol'd: «Non esiste un teatro apolitico, non è mai esistito e non esisterà mai». In Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 114.

«ideologico» e «auto celebrativo»¹¹⁸, come sostiene Paolo Puppa in relazione alla produzione teatrale Fo-Rame da *Mistero Buffo* in poi. Lo studioso e teorico del teatro Fo-Rame sottolineò come, dal 1970 in poi, venendo meno quel “terzo tempo” in cui si discuteva col pubblico in una sorta di dibattito, la messinscena si politicizzò: il teatro di Dario Fo e Franca Rame diventò sempre più attivo politicamente, ma in senso ideologico e non nella prassi:

Il non considerare l’attivizzazione del destinatario quale vero e solo circuito alternativo, si traduce nell’attivizzazione solo emozionale, mai dialettico-critica, e quindi nella passivizzazione ideologica operata nei riguardi del pubblico stesso. Il rischio è pertanto la catarsi in senso politico, per cui il movimento si traduce in spettacolo incanalando le proprie esasperazioni, attraverso una solidarietà ideologica già garantita, del resto, tra scena e sala.¹¹⁹

Secondo Puppa questa «mobilitazione emozionale» non trovò però fuori dal teatro gli strumenti necessari verso uno sbocco pratico per il militante, proprio quando la situazione avrebbe richiesto una maggiore tendenza al dialogo e a un’azione diretta e immediata. Così si finiva per accettare il “carattere della festa”, con le caratteristiche di un eccesso consapevole, in una vera e propria dimensione ludica dove si riassicurava la riaffermazione dei valori politici e morali, di gruppo, contrastando l’ordine quotidiano prestabilito e auto-riconoscendosi in un proprio ordine, consolatorio e rassicurante¹²⁰.

Tuttavia è altrettanto giusto notare, nello stesso periodo, anche la presenza delle “messe da campo”, spettacoli che, partendo dalla cronaca quotidiana, tentavano di stimolare una risposta diretta del destinatario sul campo. Puppa individuò soltanto in questa tipologia di teatro-cronaca i modelli validi che, da Gramsci alla Cina di Mao, si trasferirono «sul piano della prassi, richiedendo al territorio una partecipazione più dinamica, non limitata in prospettiva all’utenza o al dibattito». Solo questo modo il concetto di “popolare” divenne «politicamente attivo, cioè come uso e non come origine, come fatto e non come essenza, come posizione relazionale e non come sostanza»¹²¹.

¹¹⁸ Cfr. Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.

¹¹⁹ Ivi, p. 21

¹²⁰ Ibidem. In questo senso, secondo Puppa, il Teatro Fo-Rame di quel periodo è “autocelebrativo”.

¹²¹ Ivi, pp. 26-27

In realtà l'impostazione politica più esplicita e la decisione di fondare un nuovo collettivo (La Comune) nacquero dalla necessità di costruirsi un'identità propria e dalla volontà di fare un teatro che non fosse più condizionato da nessuno. Bisognava ritrovare la propria identità, persasi ormai nelle dinamiche di un Partito Comunista che in quegli anni stava subendo una grande trasformazione interna. Quindi il carattere "dissacrante" venne accentuato innanzitutto per prendere le distanze da "ciò che non si era" e allo stesso tempo servì ad informare direttamente il pubblico, condannando, stavolta esplicitamente, gli interessi particolari che muovevano le sfere alte. Il carattere "celebrativo" allora diventò soltanto un ulteriore appoggio per poter riaffermare i punti di partenza di una nuova produzione, prendendo come riferimenti culturali alcuni personaggi della storia del comunismo. Non si trattava di schierarsi in un partito, non c'era retorica né "autocelebrazione"; bensì esisteva una volontà di rivalsa che, partendo dai propri modelli, voleva fornire al popolo gli strumenti per una nuova coscienza. Ripartendo dagli esempi passati esso poteva riappropriarsi dei suoi diritti per combattere le disparità con la classe dominante. Non era nostalgia quella di Fo, ma piuttosto un sentimento: egli voleva instillare nella mente dello spettatore la rabbia e l'avversione alle ingiustizie. Questa rabbia però doveva essere "controllata", cioè "incanalata" appunto da dei riferimenti politici, in modo che la lotta non sarebbe stata mai solo fine a se stessa, ma sarebbe partita da delle idee, alla ricerca di una società migliore, più equa.

Nonostante *Mistero Buffo* fu uno spettacolo di riferimento per le classi operaie, l'interesse di Fo per la cultura povera e contadina medievale non consisteva solo nel voler creare un precedente della condizione operaia, ma significò soprattutto scavare in un passato per rivalorizzare l'autonomia espressiva del popolo, che prima di essere indottrinato culturalmente dalle classi dominanti, aveva creato una sua *langue* con cui esprimersi e autorappresentarsi. La potenza di questa iniziativa molto avanzata oggi è ancora più evidente. Basti pensare ai sistemi di informazione, a internet e a come la tecnologia stia portando la società verso una totale omologazione del linguaggio e della comunicazione, per comprendere quanto la matrice popolare comune o il concetto di identità culturale siano ormai lontani dal nostro immaginario¹²². In un'intervista televisiva

¹²² In passato il mito, la tradizione orale e la religione riuscivano a influire di più sugli individui e a creare una cultura comune: il singolo si riconosceva negli altri e nella comunità attraverso dei valori condivisi. Nella

del 2017 l'attore Elio Germano ha sottolineato, recuperando le parole del filosofo anarchico russo Pëtr Alekseevič Kropotkin, quanto sia fondamentale per un attore mettersi nei panni dell'altro:

Noi viviamo sempre di giudizi sugli altri ormai e non riusciamo a lasciarci andare veramente, a sentire quello che gli altri provano, a metterci nei panni degli altri. [...] Il nostro mestiere è quello di mettersi nei panni degli altri, quindi forse noi lo capiamo meglio quanto questo esercizio dell'anima ti aiuta. C'è un famoso anarchico russo, che si chiama Kropotkin, che diceva che "se noi riuscissimo a metterci nei panni degli altri, tanto da sentire gli altri come fossimo noi, non avremmo più bisogno di regole, di leggi" perché agiremmo per il sentire comune e quindi non faremmo mai qualcosa contro qualcun altro che sentiremmo come fosse noi. Per cui è un esercizio, per questo bisognerebbe fare teatro nelle scuole, perché l'esercizio di mettersi nei panni degli altri ci può far fare una società migliore¹²³.

Questa affermazione di un attore contemporaneo aiuta meglio a comprendere il vero significato del "sentire comune". È un'idea che, traslata nella vita di tutti i giorni, magari non porterebbe a un'utopica abolizione di tutte le leggi, ma ci farebbe continuamente porre una domanda sul contesto, su chi abbiamo davanti, sulla sua condizione. Questa riflessione costituì l'anima di *Mistero Buffo* che fu appunto un'opera in cui Fo e la Rame tentarono di recuperare una tradizione che fosse utile, grazie alla quale il pubblico poteva anche prendere coscienza della propria condizione. Per i due artisti un teatro privo di partecipazione collettiva difficilmente sarebbe stato utile alla società. Fo volle dunque

società contemporanea invece, come sottolineò anche Jerzy Grotowski, questo è praticamente impossibile, poiché «la situazione attuale è ben diversa: i gruppi sociali sono sempre meno delimitati dalla religione, le forme mitiche tradizionali sono fluttuanti, in via di comparizione e di reincarnazione; gli spettatori sono sempre più individualizzati nella loro relazione con il mito come verità collettiva o modello di massa, e la fede è spesso questione di convinzione intellettuale». Cfr. Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 30.

¹²³ Intervista su Rai3 ad Elio Germano e Micaela Ramazzotti, *Che tempo che fa*, 23/04/2017 e disponibile su Raiplay <http://www.raipaly.it/video/2017/04/Elio-Germano-e-Micaela-Ramazzotti----Che-tempo-che-fa-del-23042017-38588d66-8a35-4145-9996-63476e88b9a5.html>

instaurare, tra la cultura popolare passata e le lotte del proletariato sessantottino, un rapporto diretto, fatto di passaggi di temi, di modelli che si fondono in un gioco continuo tra antico e nuovo. Per questa ragione *Mistero Buffo* attraverso un immenso campionario di allegorie e paradossi parlava in fondo degli “stessi problemi” della condizione operaia di quegli anni e soprattutto, in maniera molto sottile, riuscì a mostrare la miseria del ceto contadino che all’epoca pativa in proporzione non meno di quanto patissero le classi operaie subalterne alla fine degli Sessanta. A questo proposito, la studiosa Marisa Pizza si esprime così: «Il risultato è la rielaborazione di un testo in stile che gli permette, attraverso un discorso storico, l’aggancio critico alle contraddizioni dell’attualità»¹²⁴. I villani, i mendicanti, “Maria che si dispera per la morte del figlio” e Gesù Cristo stesso vennero presentati nella loro veste umana. Sono personaggi con caratteristiche molto diverse rispetto all’iconografia cristiana. Sono persone più che comuni che nel Medioevo costituivano la classe più bassa di una società profondamente sproporzionata, dove solo i nobili e il clero potevano permettersi una vita comoda e lontana dalla sofferenza. Questo studio del passato, oltre a valorizzare testi antichi medievali dimenticati con una ricerca capillare, ha consentito a noi contemporanei di vedere il Medioevo sotto un’altra luce. Infatti, oltre allo studio d’archivio, esisteva un costante lavoro di attualizzazione dei temi: come se il contesto dell’oggi si nutrisse della tradizione medievale per parlare di sé e, allo stesso modo, è come se il testo medievale ritrovato si arricchisse di elementi contemporanei, che amplificavano il significato originario e la potenza espressiva della messinscena¹²⁵. *Mistero Buffo* è stata l’opera più rappresentata in carriera da Dario Fo e Franca Rame proprio per questa sua natura sociologica: perché permetteva da una parte, grazie alla struttura drammaturgica dei monologhi, di aggiungere sempre nuovi racconti della tradizione cristiana; e, dall’altra, era un testo che poneva delle tematiche sempre valide, duttili e adattabili ai cambiamenti che avvenivano nel tempo.

«L’incontro di Fo con la cultura popolare, prima ancora che per un motivo ideologico che lo avvicini al concetto gramsciano di storia, si ritrova, come abbiamo

¹²⁴ Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.92.

¹²⁵ Il medioevo è una « “metafora aperta”, come messa in evidenza dei conflitti sociali articolati sulle tensioni, sulle tendenze, sulle contraddizioni dell’oggi». In Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 70.

visto, nella sua infanzia»¹²⁶ e nel suo contatto con le storie narrate dai *fabulatori*¹²⁷. Oltre a questo aspetto di fascinazione, che viveva fin da bambino,

Fo rivendica, per la cultura popolare «povera», una priorità essenziale rispetto alla cultura delle classi egemoni che, via via, oltre ad *acculturalizzarla dall'alto*, avrebbe esercitato una sorta di *repressione colonialistica* nei suoi riguardi, con rapine migratorio di tipo esclusivamente ascendente, dal diverso al se stesso¹²⁸.

Mistero Buffo si scagliò contro l'erudizione del mondo accademico che aveva egemonizzato la cultura. Per questo Fo «per la prima volta, si pone platealmente in polemica con la storia ufficiale presentando la raccolta dei suoi brani come materiale autentico, risalente al medioevo, sottoposto a lettura e analisi volte a confutare i postulati della cultura accademica»¹²⁹. A proposito della divisione tra cultura dominante e cultura popolare è stato lo studioso Piero Camporesi¹³⁰ a sottolineare come la cultura popolare fosse sempre esistita e come essa non fosse qualcosa di primitivo o illogico, ma semplicemente doveva le sue conoscenze a un approccio empirico del mondo. Si tratta di una cultura manuale, fatta di cognizioni e saperi determinati dalla realtà e dall'osservazione diretta. Queste conoscenze costituiscono «le radici storiche della civiltà moderna» e appartengono anche alla cultura «più alta», che le esprime semplicemente in una forma più complessa. Camporesi riconobbe in Fo la capacità di saper riportare alla luce questo piano di conoscenza culturale che, all'origine, riguarda ognuno di noi.

¹²⁶ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 89.

¹²⁷ Cfr. Cap. I, pp. 1-3.

¹²⁸ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 96. Si veda anche l'incipit di *Mistero Buffo* (1977) in cui, attraverso l'analisi di *Rosa fresca aulentissima* di Cielo D'Alcamo, Fo mostra praticamente come la cultura alta abbia represso il significato originale di questo componimento di origine popolare. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE> dal min. 3.28 al min. 24.27.

¹²⁹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 92.

¹³⁰ Camporesi Piero. - Storico della cultura e filologo italiano (Forlì 1926 - Bologna 1997). Libero docente dal 1969, quindi (dal 1981) professore ordinario di lingua e letteratura italiana all'Univ. di Bologna. Dopo ricerche filologiche sfociate nell'edizione di alcune opere classiche e popolari (...), si dedicò prevalentemente alla cultura folclorica e alimentare del Settecento. Scrisse vari saggi sui cantastorie dell'epoca (...), ma la sua attenzione si concentrò soprattutto sulla letteratura di cucina, sulla simbologia dell'alimentazione e sulle condizioni sociali di povertà, colte nella produzione, nella scarsità e nell'uso del cibo. In Enciclopedia Treccani Online/ <http://www.treccani.it/enciclopedia/piero-camporesi/>

Soprattutto egli attribuì a Fo il merito di aver proposto una nuova modalità di concepire la cultura, che passa attraverso il corpo, l'oralità e i canti popolari, e che spesso non viene considerata dai contemporanei. «La cultura popolare ha avuto una storia ed è rispolverando questa storia che Dario Fo reinventa un modo di comunicazione teatrale popolare attraverso il recupero delle tradizioni medioevali dei giullari»¹³¹. Il recupero e la rivalorizzazione delle tradizioni popolari quindi si concretizzò nelle vicende narrate e nelle strutture recitative utilizzate. Il concetto di popolare non ebbe soltanto dunque un valore ideologico, ma fu considerato attivamente.

Concludendo ci si accorge che Dario Fo non fu “un politico”, ma fu politico nel senso che fu un individuo parte di una *polis*. In questo senso ognuno di noi è politico al livello formale. Per esserlo anche al livello di contenuti o di sostanza, c'è bisogno di porsi delle domande sul contesto che ci circonda, di criticare ogni sistema che attacchi la parità e il benessere sociale. Per l'artista questo compito è ancora più profondo, perché la domanda che egli deve porsi non è solo dentro sé stesso, ma dovrebbe essere “il più vicina possibile” al popolo, in questo caso lo spettatore. Per questa ragione il teatro di Dario Fo e Franca Rame rappresenta per noi contemporanei un teatro di essenza sociale. Loro furono due artisti che nei contenuti non scissero mai la realtà che vivevano da ciò che rappresentavano, sebbene non si muovessero con presupposti di realismo o procedessero in maniera esplicita. «Il realismo a teatro con Fo è relativo a un “punto di vista” che si trova nella vita reale, nelle lotte sociali; la sua raffigurazione della realtà si pone lo scopo di “agire” sulla realtà»¹³². I testi erano intrisi di quotidianità perché loro intendevano stimolare, cercavano un discorso, una dialettica. Il tutto attraverso l'immaginazione e la fantasia delle storie spesso paradossali.

Il nostro compito professionale, di autori, di registi, di gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard col reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione¹³³.

¹³¹ Piero Camporesi in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 90-91.

¹³² Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 81.

¹³³ Dario Fo, *ivi*, p. 77

La scelta di questo registro satirico e dissacrante non fu solo stilistica dunque, ma era connessa a una volontà di allontanarsi dalla retorica, per riportare il “discorso politico” alla portata di tutti. Il nostro impegno come individui, che per un artista è invece una responsabilità, deve essere quello di informarci e, dopo questa consapevolezza, bisogna che la nostra critica alla società diventi attiva, attraverso i nostri discorsi con gli altri, grazie al nostro lavoro e in tutti i modi che conosciamo per contribuire al miglioramento dello stato sociale. Per l’artista invece la traduzione della sua consapevolezza è su un livello superiore, perché deve muoversi su una struttura di utilità sociale più ampia e non deve appoggiarsi solo su una bella forma o su un’idea soggettiva.

Se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio.
. . sarà diverso. . . e sarà obbligato a essere epico. Ecco perché tutto il teatro popolare è sempre epico. Perché alla base c’è un punto ideologico ben chiaro. C’è l’ideologia della comunità, della comunione degli interessi, che sono interessi sociali, interessi di vivere insieme, di produrre insieme, di dividere quello che si ottiene¹³⁴.

Probabilmente è per questa ragione che per un vero artista il lavoro non finisce mai ed è sempre una continua tensione a un obiettivo che non potrà mai essere raggiunto totalmente. Questa “utopia”, non a caso, contraddistinse sempre il lavoro di Dario Fo e Franca Rame. Infatti, anche quando ottennero molto successo, non smisero mai di rivedere ciò che avevano fatto e nel tempo proposero sempre qualcosa di nuovo. Oggi è difficile, forse impossibile rintracciare e intendere a pieno la complessità sociopolitica del loro teatro. Tuttavia possiamo senza dubbio notare come tutte relazioni tra la scena, lo spettatore e i fatti del giorno nascessero da una volontà di riscoperta e da una messa in discussione della realtà. Il loro fu un teatro “buffo”, ma con un risvolto decisamente serio.

¹³⁴ Dario Fo, *ivi*, p. 83

2.3 La critica al sistema attraverso la risata: La Commedia dell'Arte e la tradizione giullaresca

*Seguendo la tradizione dei giullari medioevali,
dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi.*

Motivazione per il Nobel della Letteratura (1997) ¹³⁵

Il giullare, ovvero l'attore comico popolare del Medioevo, non si limitava a prendere in giro la religione, Dio e i santi per puro gusto. Si preoccupava di «smascherare, denunciare in chiave comica le manovre furbesche di coloro che, approfittando della religione e del sacro, si facevano gli affari propri»¹³⁶. Il gusto dell'ironia, del rovesciamento, il «dissacrare attraverso la risata»¹³⁷ sono delle componenti primarie anche per Fo, che fin dagli esordi caratterizzarono le sue storie¹³⁸.

Il Medioevo, con la tradizione della giulleria, è un costante riferimento storico in Fo il quale si dedica a un'osservazione attenta della realtà che, attraverso la "maschera" del giullare, si traduce in satira sociale, politica, ideologica. Gli studiosi presentano la figura del giullare come uno dei primari portatori di oralità nel mondo medioevale, sottolineando l'intento morale e satirico della stravaganza di quelle loro esibizioni teatrali che ricordano la giulleria del teatro di Dario Fo¹³⁹.

¹³⁵ <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/dario-fo-il-premio-nobel/3950/default.aspx>

¹³⁶ Fo D., *Mistero Buffo ediz. Integrale*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

¹³⁷ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 31.

¹³⁸ Si veda ad esempio il *Poer nano*, componimento del 1953, in cui Fo sconvolgeva la vicenda biblica di Caino e Abele. Questo testo poi sarà integrato in *Mistero Buffo* e diventò uno dei monologhi più famosi di Dario Fo.

¹³⁹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 96.

Il gusto per la risata e il suo utilizzo come abbassamento del tema sono antichi almeno quanto il Teatro Greco stesso¹⁴⁰. Nel Teatro Greco, specie nella Commedia, l'ironia e il grottesco erano i pretesti per un'esplicita critica al sistema. Oltre alla parodia del "dramma satiresco"¹⁴¹, si può individuare, nella produzione comica di Aristofane in particolare, un approccio alla scena che fu provocatorio e allo stesso tempo divertente¹⁴². Per farlo Aristofane rovesciò la realtà, tentando di andare contro la logica comune: un povero contadino, come ci mostra la commedia *Gli Acarnesi* (gr. ant. *Ἀχαρνῆς*, 425 a. C.), poteva essere il cittadino più esemplare della sua città, puntuale a tutte le assemblee e schierato contro la guerra; oppure le donne riuscivano a sopraffare gli uomini e a prendere il governo ne *Le Donne al parlamento* (*Ἐκκλησιάζουσαι*, 391 a. C.), o attuavano uno "sciopero del sesso", guidate da *Lisistrata* (*Λυσιστράτη*, 411 a.C.), per opporsi alla guerra del Peloponneso. La comicità di queste vicende nacque da un paradosso consapevole dello scrittore, che pose nell'opera una visione critica della realtà quotidiana: le dinamiche comiche si sviluppavano a partire dal rovesciamento e dalla presa in giro delle convenzioni sociali¹⁴³. Un altro esempio di invettiva alla società e alla classe politica è rintracciabile nella parabasi, momento fondamentale della Commedia antica greca, in cui il coro o un attore si toglievano la maschera e, per convenzione, parlavano per bocca dell'autore. In quelle occasioni Aristofane non si fece mai fatto troppi scrupoli a smascherare con sarcasmo le trame della politica ateniese, una democrazia che pretendeva di "fare la guerra per la pace", come quella di Cleone nel 420 a. C.. E anche Aristofane all'epoca, come Fo molte centinaia di anni dopo, censurato! Pare che *I Babilonesi*, testo scritto proprio all'indirizzo di Cleone, fu distrutto e probabilmente non fu mai rappresentato. Aristofane nella parabasi scriveva per far parlare l'attore col pubblico. Ma lo stesso pubblico era composto proprio dalle persone a cui era rivolta la denuncia. Ad oggi, per assurdo, è quasi

¹⁴⁰ In Grecia, già dal VIII e VII secolo a. C., il rapporto col divino poteva facilmente prendere la via del grottesco e gli Dei arrivavano a dialogare ed anche ad accoppiarsi con gli uomini, portando alla nascita di semidei come Achille, Ercole e anche lo stesso Dioniso. Cfr. Fo D., Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 31-32.

¹⁴¹ Il 'dramma satiresco' era una riproposizione della Tragedia in chiave comica e grottesca, messa in scena dai satiri alla fine dell'agone tragico. La sua funzione, durante le Grandi Dionisiache, era quella di "alleggerire il tema" dopo che gli spettatori avevano assistito per diverse ore alla competizione (l'agone) tra le varie Tragedie.

¹⁴² I modelli greci, e la produzione comica di Aristofane in particolare, appartengono a una tipologia di teatro che nacque dalla comunità e che, oltre a divertire, agiva attivamente per la comunità.

¹⁴³ Questo concetto ad oggi è assimilabile facilmente con la satira.

impensabile che un comico indirizzi la sua satira in maniera esplicita a un politico o un personaggio presente in sala.

La cultura greca e le tradizioni teatrali furono inglobate dall'antica Roma. Ciò nonostante, con la caduta dell'Impero e con la fine del Teatro Romano, delle tradizioni di mimo e pantomimo, il teatro non fu più un'istituzione cittadina. Gli attori dell'epoca si dovettero reinventare. Alcuni di loro furono impiegati nelle rappresentazioni liturgiche delle Passioni, cioè degli spettacoli che avvenivano in chiesa o sul sagrato per rappresentare momenti della vita di Cristo; oppure altri si reinventarono come artisti erranti indipendenti, costretti a muoversi di continuo, rappresentando spettacoli all'improvviso nelle pubbliche piazze. In base alle capacità del singolo si svilupparono l'Arte del menestrello, del cantastorie, nacquero i buffoni, i giullari. Il controllo della classe dirigente e soprattutto i vincoli dogmatici incontestabili della Chiesa intralciavano sempre la loro libertà espressiva¹⁴⁴. In questo senso la tradizione giullaresca popolare rappresenta il nesso tra il teatro antico di stampo religioso e il teatro moderno, che consiste nell'organizzazione di una compagnia in cui gli attori mettono in scena opere di argomento libero¹⁴⁵.

La denuncia, il rapporto diretto col pubblico, il ribaltamento delle convenzioni sono aspetti che ritroviamo tanto nella tradizione teatrale antica quanto nel teatro di Dario Fo e Franca Rame. I due artisti infatti, imbracciando le armi del grottesco e della parodia, non si tirarono mai indietro quando ci fu da «mettere il potere in mutande»¹⁴⁶. Per questa ragione la censura e l'avversione del mondo politico gli procurarono non pochi problemi¹⁴⁷. Per loro:

[...] nessuna forma di potere, sia esso religioso, dispotico, militare, totalitario e perfino quello che, almeno sulla carta, si dichiara democratico, riesce a sopportare la satira e l'ironia, proprio perché

¹⁴⁴ «Non a caso attori e giullari sono sempre stati perseguitati, tenuti alla larga, sepolti fuori dalle mura. Il potere teme chi mette in scena la sua faccia oscura. E fa bene. Una risata sistemata al punto giusto può bastare davvero a seppellirli tutti» in Fo D. *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2016, p. 7.

¹⁴⁵ Tuttavia «giullare non significa *sine qua non*, in assoluto, attore tutto dedito all'emancipazione e alla presa di coscienza del popolo. C'erano giullari di parte popolare, ma c'erano anche quelli a tutto servizio del potere, reazionari e conservatori, c'erano gli agnostici e quelli che si buttavano allo sbaraglio: un po' da una parte, un po' dall'altra. Insomma, succedeva più o meno come succede oggi». Dario Fo, 1987, in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.97.

¹⁴⁶ Fo D., Rame. F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 53

¹⁴⁷ Cfr. Ivi, pp. 53-78

entrambe tendono a ridurre il potere in mutande o, peggio, completamente nudo¹⁴⁸.

Il giullare Fo attuò, specialmente in *Mistero Buffo*, una sintesi tra la cultura irriverente dei giullari e i valori del Cristianesimo¹⁴⁹, contestualizzandoli e umanizzandoli. La religione cristiana attraverso la figura di Cristo aveva costituito un tramite tra il divino e l'umano. Tuttavia la Chiesa e le sacre scritture, privilegiando l'aspetto spirituale e dogmatico, si allontanarono dalla concretezza della vita di Gesù, dalla sua esperienza di uomo. In realtà, il fatto stesso che Cristo fu stato uomo creò nel tempo una cultura popolare, parallela a quella istituzionale della Chiesa, che riportò oralmente molte esperienze della vita di "Cristo-uomo", il quale visse in una condizione di vita misera come gran parte del mondo contadino. Fo rivalutò questa cultura, portò in scena il "Cristo popolare" e, demitizzando il sacro attraverso l'ironia, ne riaffermò i valori più profondi. Egli non si identificava nel mito religioso, ma creava un confronto diretto con esso¹⁵⁰, grazie ai legami culturali che esistevano tra la moralità cristiana e il mondo culturale che viveva. Il giullare indossava una maschera, ma grazie alla libertà della finzione poteva trasmettere le verità più scomode. Secondo Fo infatti «la maschera nasce con l'uomo, in qualunque latitudine, fin dalle prime civiltà»¹⁵¹ ed è proprio grazie a questo mutamento d'identità provvisorio che cadono tutte le certezze: l'individualità è nascosta dalla maschera e quindi il concetto di relatività cede il passo a qualcosa di più universale, a ciò che è inconfessabile¹⁵². Adesso l'attore può dire ciò che pensa realmente, avendo la scusante che non è lui a parlare ma "l'altro". Quindi, la figura del giullare in Fo incarna il grottesco¹⁵³, e, il linguaggio utilizzato da questi comici, essendo allusivo era anche metaforico¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Ibidem

¹⁴⁹ Anche gli stessi giullari, spesso, raccontavano storie di argomento sacro.

¹⁵⁰ Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 140. Insomma Fo, citando ancora Grotowski, ha sostituito «la religiosità con la consapevolezza laica». Ivi, p. 59.

¹⁵¹ Fo D. *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2016, p.10.

¹⁵² Cfr. Ibidem

¹⁵³ «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». In

Quando un intellettuale insoddisfatto per la scarsa fortuna incontrata nelle istituzioni culturali vuole coltivare espressioni di polemica rivale contro il suo ambiente ostenta di rivolgersi all'Altro, e si dà al Carnevale, alla piazza, alla ciarlataneria, alla Commedia dell'Arte¹⁵⁵.

I giullari medievali, i buffoni, i saltimbanchi, gli acrobati intorno al XV secolo iniziarono ad avvicinarsi tra loro, andando a costituire le prime compagnie erranti da cui poi nacque il fenomeno della Commedia dell'Arte. Le testimonianze sulla Commedia dell'Arte sono relativamente scarse e le prime risalgono al quinto decennio del Cinquecento. Bisogna però considerare che stiamo parlando o di testi "minori" o in particolare del primo atto fondativo notarile di una compagnia che risale al 1545¹⁵⁶. Le compagnie dell'Arte probabilmente erano attive già da tempo, ma solo un riconoscimento ufficiale può provare con certezza la loro esistenza.

Analizzando il lavoro di Roberto Tessari si nota come egli abbia tentato di recuperare la tradizione teatrale della Commedia dell'Arte, partendo proprio dalle testimonianze e dai testi reperibili in merito. Il testo in realtà, il così detto canovaccio, fungeva solo da linea guida per gli attori dell'epoca, che portavano in scena uno spettacolo improvvisato¹⁵⁷. Nel volume Tessari si è concentrato su diversi aspetti sia espressivi che

Scuderi A., *Le cuit et le cru: il simbolismo zoomorfico nelle giullarate di Dario Fo* in AA.VV., *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D'Angeli C, Soriani S., Pisa, Plus, 2006, p. 131.

¹⁵⁴«Il ricorso ad antiche tradizioni teatrali per arricchire l'arte contemporanea caratterizza gli esperimenti mejerchol'diani finalizzati alla sostituzione del personaggio di tipo naturalistico con un personaggio grottesco, metaforico». in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 38.

¹⁵⁵ Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 42.

La festività di Carnevale, intesa come sovversione della morale comune, è direttamente collegata ai riti pagani dei *Saturnalia*. I saturnali (*Saturnalia*) erano dei giorni di festa molto popolari nella Roma antica che «ricordano assai da vicino il nostro Carnevale. [...] Il senso di eguaglianza e di fratellanza umana, per pochi giorni rinato, si manifestava con la massima libertà concessa allora ai servi, per i quali i padroni stessi usavano imbandire un banchetto; e anche con la consuetudine di scambiarsi doni d'ogni genere e d'ogni prezzo». In Enciclopedia Treccani Online: http://www.treccani.it/enciclopedia/saturnali_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Tanto durante il Carnevale quanto nei *Saturnalia* tutte le convenzioni si ribaltavano, e attraverso il rovesciamento dei ruoli, il popolo poteva sfogarsi e liberarsi di tutte le frustrazioni giocando. Finalmente si poteva dire tutto ciò che si voleva sui regnanti e sul clero senza essere perseguitati; protetti dalla garanzia della festa, perché tanto "tutto era per ridere".

¹⁵⁶ Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, Cronologia p.5.

¹⁵⁷ Quindi è interessante e anche buffo pensare che solo attraverso i testi possiamo capire la natura di uno spettacolo improvvisato. Da questi infatti si possono dedurre altre dinamiche espressive connesse

tecnici¹⁵⁸ volendo ricostruire « [...] l'immagine più nitida e provocatoria di un teatro che inventa se stesso»¹⁵⁹ e quindi, necessariamente, un teatro che si rinnova di continuo. La Commedia dell'Arte rappresenta la matrice di «[...] un'industria del divertimento fondata sulla massima sensualità espressiva del gioco scenico»¹⁶⁰ che progettava di costruire una macchina di spettacoli in grado di colmare l'assenza del testo attraverso la pratica di scena. Sembra di leggere in queste parole un riferimento diretto al Teatro Fo-Rame, che visse nel vivo nella provocazione, dove il motore primo delle vicende non era soltanto il testo, bensì la totalità del corpo in movimento. In molte loro opere e soprattutto in *Mistero Buffo* i modelli della Commedia dell'Arte e della tradizione giullaresca sono ben radicati. Come si è visto sono evidenti sia nel modo di porsi controcorrente¹⁶¹, che nella pratica attoriale. Nello stile recitativo di Fo e quindi nel movimento studiato, nella capacità di parlare attraverso il corpo, nel rapporto attivo col pubblico; è impossibile non notare la presenza della Commedia dell'Arte¹⁶²; cui Fo si avvicinò inizialmente grazie alla conoscenza con Franca Rame, che discendeva proprio da una famiglia storica di comici dell'Arte. In un secondo momento, soprattutto grazie a un intenso studio sul campo, si concentrò sulle

all'improvvisazione (i generici) o alla funzione drammaturgica di ogni maschera (il tipo fisso). Cfr. Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981

¹⁵⁸ Si sottolinea l'importanza della gestualità: crea dinamismo, compensa e che quasi valorizza la mancanza della parola scritta. Ci si concentra sulla differenziazione tra i "ciarlatani", che appartengono al mondo del ridicolo e alla "buffoneria", e i comici dell'Arte, che erano dei veri mestieranti. Loro oltre a "far teatro per sopravvivere" avevano una vena dissacrante, critica, satirica. Quindi «*commedia dell'arte* non è, primariamente, concetto artistico o estetico, ma professionale o industriale. Il nome stesso dice questo chiaramente: *commedia dell'arte*, ossia commedia trattata da gente di professione e di mestiere, ché tale è il senso della parola *arte* nel vecchio italiano». Cfr. Croce B., *Intorno alla commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, p.507, op. cit. in Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p.48. Tessari poi è arrivato anche ad analizzare tutti gli espedienti espressivi come il canovaccio, il generico, il lazzo; elementi strettamente necessari per l'attore dell'Arte durante la messinscena.

¹⁵⁹ Ivi, premessa, p.11.

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ A tal proposito anche Roberto Tessari si esprime così: «Nella storia della drammaturgia moderna, la nascita e gli sviluppi plurisecolari della Commedia dell'Arte, pongono inequivocabilmente la pratica professionale dello spettacolo su di un piano di opposizione ai valori etici e culturali dominanti» in Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 28.

¹⁶² Si riporta qui Tessari che espone le caratteristiche principali della Commedia dell'Arte, in realtà molto simili a quelle del Teatro Fo-Rame: «Le non numerosissime testimonianze sull'Arte sanno coglierne le componenti essenziali: l'organizzazione mercantile dello spettacolo [...]; la presenza della donna sulla scena; il recupero della maschera; il rifiuto della sudditanza passiva al testo letterario; l'esaltazione della gestualità; la codificazione di nette tipologie buffonesche; la scelta di trame elementari, comunque cattivanti e aperte a esiti licenziosi; la ricerca d'una espressività in grado di trasformare la semplice recitazione in illusione d'un evento "naturale" e "improvviso"». In Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 30.

tecniche espressive. Il giullare dunque non fu soltanto un semplice «antenato artistico»¹⁶³ per Fo. Egli infatti ne riprese anche le tecniche e soprattutto quella legata alla forma del monologo: la “frottola”, scritta in colorito dialetto; il “gliommero”, monologhi dalla forma di scioglilingua o i “sermon joyeux”, monologhi che parodizzavano i prologhi seri sacri; « [...] sono tutte forme monologiche della tradizione dei giullari»¹⁶⁴. Confrontò testi diversi della storia dei giullari e dei comici dell’Arte per riportare alla luce una forma di teatro, attiva nell’Europa medievale e rinascimentale, lontana sia dal teatro privato aristocratico sia da quello liturgico, “delle passioni”, di stampo cattolico¹⁶⁵. In questo senso la Compagnia teatrale Fo-Rame si propose come forma di controcultura, così come i comici dell’Arte o i cantastorie medievali cercavano di proporre una loro visione del mondo, che fosse contro la classe dominante e il più vicina possibile alla gente comune, cioè i componenti del loro pubblico.

Tuttavia andando contro corrente si fatica di più e un artista deve sempre saper nascondere la critica dietro il velo dell’ironia, per evitare la censura diretta o per rendere scherzoso un argomento che altrimenti, trattato seriamente, potrebbe risultare pesante. Fu così che i giullari, i buffoni, ma anche i comici dell’Arte, per sfuggire alle torture o alle condanne a morte, si ritrovarono obbligati a vagare in tutta Europa e, poiché “ogni paese ha la sua lingua”, furono costretti a rendere il loro linguaggio versatile e più universale possibile. Il corpo divenne il fulcro dello spettacolo e, l’abbandono parziale, a volte quasi totale, della parola scritta, fu un’esigenza espressiva funzionale¹⁶⁶.

Dario Fo si collega da un lato alla tradizione del plurilinguismo letterario, e dall’altro a un’antica e popolare tecnica espressiva dei buffoni, da sempre maestri della contraffazione e della mimesi fonico-verbale: si pensi al mitico Gonnella, che: “parlava [...] ogni

¹⁶³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996., p. 110.

¹⁶⁴ Ibidem

¹⁶⁵ Questo perché il discorso per Fo partiva sempre dal rifiuto per l’imposizione ideologica dall’alto. Bisognava dare voce al popolo, rappresentando qualcosa che avrebbe potuto stimolarlo e in cui esso si sarebbe potuto riconoscere per avere poi una visione più critica della realtà. Vedi Cap. II, par. 2

¹⁶⁶ Per i giullari e i comici dell’Arte «la gestualité et la mimique étaient utilisées pour résoudre les problèmes de communication dus à l’inexistence d’une langue commune parlée dans la péninsule italienne et, surtout, aux nombreux voyages que les comédiens accomplissent au-delà des confins régionaux, à la recherche d’un nouveau public». in Filacanapa G., *Le paroxisme linguistique de Dario Fo*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis in ‘Chroniques italiennes web’, n.22, Gen. 2012, p. 18

linguaggio di tutte le città d'Italia si naturalmente, come se in quelli luoghi fosse nato e stato da fanciullo nodrito"¹⁶⁷.

Il punto massimo di questa sperimentazione è il linguaggio corporeo del *grammelot*¹⁶⁸. Questa forma di plurilinguismo fuse gli elementi della tradizione con la pratica di scena. Insieme alla sapienza e alla conoscenze teatrali innate della Rame Fo riuscì a creare un nuovo modo di esprimersi, una "lingua teatrale"¹⁶⁹, fatta di giustapposizione di toni, respiri, tempi studiati: ma che potevano essere sempre condizionati dalle reazioni della sala.

L'utilizzo del *grammelot* per Fo, ebbe da una parte un intento quasi divulgativo, storico teatrale, volto a mostrare una ricerca che portò lo stesso Fo a voler ricostruire il "linguaggio tipo" dei comici dell'epoca, che si nutriva di cultura popolare¹⁷⁰ e che, in base alle circostanze, si doveva costantemente reinventare. Dall'altra parte invece, le caratteristiche funzionali del *grammelot* e l'improvvisazione, gli permisero di essere tanto meno esplicito nei contenuti¹⁷¹, quanto più universalmente compreso. Proprio per queste capacità di comunicazione quasi totalizzanti, i testi di Dario Fo e Franca Rame ad oggi sono i testi italiani più rappresentati al mondo. Il loro teatro fece irruzione nel mondo ordinato del teatro classico, ne scardinò le convenzioni facendo storcere il naso alle sfere alte. Allo stesso modo il teatro dei comici era visto come profanazione dalla chiesa e come ruffianeria dai letterati del tardo rinascimento, abituati all'ordine morale e formale.

Con la riforma goldoniana di metà Settecento la Commedia dell'Arte andò verso la sua fine, pur rimanendo nelle strutture fisiche recitative di alcune maschere o di alcuni

¹⁶⁷ Cfr. Trifone P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p.17.

¹⁶⁸ Vedi Cap. III, par. 5

¹⁶⁹ Vedi Cap III, par. 2

¹⁷⁰ «[...] 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». Scuderi A., *Le cuit et le cru: il simbolismo zoomorfico nelle giullarate di Dario Fo* in AA.VV., *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D'Angeli C, Soriani S., Pisa, Plus, 2006, p. 135. Il grottesco è un elemento costante e in alcuni brani del Mistero Buffo è molto evidente. Tra questi possiamo ricordare *La fame dello Zanni* o *La nascita del villano*. Nella prima giullarata un contadino è talmente affamato da immaginarsi di divorare se stesso e dopo aver sognato di cucinarsi un ricco banchetto alla fine si deve accontentare di mangiare una mosca. Nella seconda l'aspetto grottesco è costituito «dal simbolismo zoomorfico»; qui infatti si racconta di come il contadino sia nato dal peto di un asino.

¹⁷¹ Si tentava così anche di aggirare la censura che però condizionò sempre la loro attività.

servitori, come ad esempio Truffaldino nel *“Servitore di due padroni”*. Ciò che si perse gradualmente fu la forma della rappresentazione, le circostanze in cui questi spettacoli prendevano vita, il così detto “teatro di piazza” o “all’improvviso”. Tuttavia di questa tradizione rimasero appunto le maschere e i modelli di movimento, che verranno ripresi e riutilizzati nello studio metodologico dell’azione nel Novecento.

Lo studio di Dario Fo e Franca Rame sulle tradizioni popolari ci lascia un’eredità immensa sia al livello tecnico che dal punto di vista culturale. Il lavoro di recupero non fu solo libresco, ma si tradusse praticamente. Per loro il teatro era materico, nel senso della concretezza scenica; era rivoluzione, nel modo di vivere il palco e come sconvolgimento totale della logica costituita; ed era soprattutto sentimento, in termini di condivisione e di *sympatheia*, di “patire insieme, provare emozioni con”: Il popolo in confronto ai “signori” ha sempre sofferto, ma l’unico modo per poter sopravvivere a questa condizione era restare uniti e, finché possibile, sempre allegri!

*E sempre allegri bisogna stare
che il nostro piangere fa male al re
fa male al ricco e al cardinale
diventan tristi se noi piangiam!*

da *Ci ragiono e Canto* (1966) “*Ho visto un re*”¹⁷²

¹⁷² Singolo di Enzo Iannacci, scritto da Dario Fo e musica di Paolo Ciarchi.

Capitolo III

Drammaturgia e processo creativo della messinscena

Il teatro non è fatto dal regista.

Il regista fa il cinema.

Il teatro è fatto in primo luogo dall'attore¹⁷³.

Questa affermazione di Sergej Michajlovič Ejzenštejn¹⁷⁴, ripresa dai suoi appunti sul teatro di Vsevolod Mejerchol'd, potrebbe apparire come provocatoria o superficiale. Ad oggi la figura del regista ha tutt'altro valore rispetto agli anni Trenta, anche se proprio in quegli anni questa figura si formalizzò e prese il sopravvento sull'attore. Considerando però l'origine del teatro, ci si accorge che primariamente ogni rappresentazione aveva bisogno della corporeità per prendere vita. Per questo il teatro è fatto "in primo luogo dall'attore", perché tutto il resto è inevitabilmente connesso e dipendente dalla prova dell'attore.

Essere attori prevede innanzitutto una responsabilità, che egli ha nel momento stesso in cui trasmette qualcosa, veicola, fa pensare. È una responsabilità verso quello che lo circonda, verso ciò che l'opera rappresenta e anche verso sé stesso. Di conseguenza per lui ogni atto e ogni singolo gesto di per sé non hanno senso se non sono relazionati al mondo circostante.

Nel Teatro Fo-Rame la centralità dell'attore nella messinscena costituiva l'anima della creazione artistica. Le capacità attoriali erano al servizio esclusivo della comunicazione e tutti gli elementi dell'apparato scenico vivevano in una stretta interrelazione. Nessuno di essi era fine a se stesso. Ognuno aveva la sua valenza e le sue

¹⁷³ Ejzenštejn S. M. in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 100.

¹⁷⁴ «Fu un regista e teorico del cinema e delle arti (Riga 1898 - Mosca 1948). Studente d'ingegneria, soldato nell'esercito rosso, disegnatore e cartellonista, esordì come scenografo nel teatro del Proletkul't (1920) e passò poi alla regia di testi teatrali». Fonte: Enciclopedia Treccani online.

caratteristiche, ma, al livello creativo, non sarebbe esistito se non ci fossero stati tutti gli altri a contribuire. Questo interscambio era ciò che dava all'opera spessore e profondità¹⁷⁵. L'attore è il «garante» di questa totalità: «non è solo interprete ma uomo totale di teatro»¹⁷⁶. Per Fo, che ha ripreso molto dall'attore, regista, teorico Vsevolod Mejerchol'd, questo approccio riguardava anche la mimica: «ogni movimento, sia pure di un mignolo, deve ripercuotersi immediatamente in tutte le parti del corpo: il movimento di una singola parte di corpo riorganizza le interrelazioni intercorrenti fra le varie parti»¹⁷⁷.

In questo capitolo si mostrerà a grandi linee il processo di costruzione di un'opera nel Teatro Fo-Rame, si prenderà in esame sia l'aspetto analitico: lo studio sul campo, la ricerca storica e l'aspetto linguistico; sia l'aspetto creativo dell'attore nella messinscena: il rapporto col pubblico, l'improvvisazione e l'utilizzo completo del corpo, elemento performativo fondante nel Teatro Fo-Rame come veicolo di emozione e senso. Il loro approccio si allontanava moltissimo dalla tradizione classica del teatro di parola. Disdegnavano ogni stereotipo di retorica, rifiutavano parole come “recitazione” o “immedesimazione”¹⁷⁸. C'è una sostanziale differenza tra “recitare” e il rappresentare:

“Recitare” significa dire a memoria. “Rappresentare” significa tradurre le parole in pensiero e azioni. Cioè interpretare e reinventare la realtà. “Il teatro – come diceva Mejerchol'd – è finzione del reale che sa diventare verità e dramma”. Spesso presentare una storia in teatro significa servirsi di uno specchio deformato, contorto, per proiettare una immagine trasformata dal grottesco e dal paradosso, così da capovolgere ogni luogo comune in una chiara realtà¹⁷⁹.

¹⁷⁵ La fitta rete di corrispondenze consentiva di costruire un complesso meccanismo di parallelismi o contrasti.

¹⁷⁶ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 16. Vedi anche ivi, p. 113.

Fo ebbe «[...] la fortuna di conoscere e lavorare con registi e attori di grande professionalità e talento. I migliori non rimanevano interessati al solo recitare ma seguivano personalmente tutti i movimenti scenici dell'allestimento». in Fo D. Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p.26.

¹⁷⁷ Mejerchol'd V. in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 95. Cfr ivi, p. 76.

¹⁷⁸ A tal proposito riportiamo qui alcune parole di Franca Rame: «Non bisogna imitare i toni, non bisogna recitare, non si deve essere freddi, ma l'importante sono le intenzioni e il comunicare con il pubblico e ci si può arrivare solo, individuate le intenzioni, facendo proprio il testo che si va interpretando». Franca Rame, r. p. di Marisa Pizza, 30 giugno 1996, in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 48.

¹⁷⁹ Fo D., Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p.47

Dario Fo e Franca Rame incarnarono lo spirito dell'essere attori. Tutto ciò che il *performer* presenta sulla scena deve nascere dai suoi studi e, soprattutto, dalle sue esperienze, dai luoghi che ha visto, dai libri che ha letto, dalle conversazioni che ha tenuto e così via.

Ogni volta Dario sembra che stia studiando tutto ciò che osserva. È sempre molto interessato e affascinato dalle tecniche della comunicazione. [...] Va per parchi, chiese, università, centri culturali, tutti luoghi dove poter ammirare l'arte¹⁸⁰.

Fo, fin da bambino, fu un vero “curioso del mondo”¹⁸¹ e crescendo coltivò questa sua capacità di osservazione, abbinandola al perfezionamento di molte altre tecniche comunicative fino ad avere un bagaglio di conoscenze, che gli diedero grande dimestichezza con tutto ciò che riguardava la scena.

L'artista e ancora più nello specifico l'attore non è una persona che guarda la realtà come un uomo qualunque¹⁸². La consapevolezza di sé stesso, le sue esperienze e conoscenze devono portarlo sempre ad avere una visione d'insieme. È in questa accezione che l'attore, nel Teatro Fo-Rame, era “tuttofare”. Aveva una conoscenza universale dell'apparato scenico e questo gli consentiva di svolgere più ruoli allo stesso tempo. In lui, e specificatamente in Fo, il regista, lo scenografo, l'autore si intersecavano fra loro. Questo non significa necessariamente che un attore doveva salire su una scala per montare un proiettore o che doveva per forza pitturare una scenografia. Secondo Fo, ogni attore, o meglio ogni artista che partecipava alla creazione, doveva vivere l'allestimento dello spettacolo con una partecipazione evidente e costruttiva. «Il teorema, che Fo espone e dimostra ogni volta nelle sue lezioni, è relativo alla inscindibilità dell'arte del teatro: non la si può, né la si deve dividere in discipline, tutto è indispensabilmente collegato: lettura,

¹⁸⁰ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, prefazione di F. Marotti, postfazione di D. Fo e F. Rame, Roma, Bulzoni, 2006., p. 27

¹⁸¹ Vedi Cap I, p. 1

¹⁸² «L'attore che ovunque osserva la vita che lo circonda, che prova e partecipa alla gioia e alla sofferenza comuni, senza penetrarne le complesse ragioni, senza vedere dietro ad esse le grandi vicende, drammatiche ed eroiche della umanità, è negato alla creazione. Per salvarsi deve lavorare: approfondire il significato della vita che lo circonda, colmare le deficienze del suo sapere, riesaminare tutte le sue opinioni. Se l'attore non vuole uccidere la sua creazione non deve osservare la vita come un uomo qualunque». In: Stanislavskij K., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Guerrieri G., Bari, Laterza, 2011, p. 200.

scrittura, regia»¹⁸³. Nel Teatro Fo-Rame, dunque, la corrispondenza di più ruoli non era solamente un'esigenza funzionale ma significava consapevolezza dei propri mezzi e appartenenza a un contesto¹⁸⁴. Fo era un "artista totale", giacché ricercava sempre la perfetta armonia tra l'immaginario che voleva creare e la maniera fisica che usava per esprimerlo. L'approccio artistico poliedrico non apparteneva però solo a Dario Fo. L'analisi compiuta sulla rivista *Arti dello Spettacolo/Performing Arts*¹⁸⁵ si propone di riscoprire anche la versatilità di Franca Rame attraverso una panoramica delle sue molteplici attività, prendendo in considerazione punti di vista differenti. Anche Franca Rame era un'attrice "tuttofare" e molto spesso svolgeva funzioni, di cui Dario si occupava molto poco¹⁸⁶. Marisa Pizza ha avuto la fortuna di assistere a tutte le fasi di produzione e anche di essere ospite in casa loro e osservare tutto da vicino, in prima persona.

Si lavora a tante cose diverse nello stesso momento con un ritmo continuo: lettura, scrittura, pittura, amministrazione, ufficio stampa, pubbliche relazioni, catalogazione del materiale d'archivio, accentazione dei testi dialettali, correzioni e traduzioni. È Franca che veglia su tutto questo¹⁸⁷.

Nei testi di Fo e della Rame lo spunto poteva partire dall'analisi linguistica di un testo antico, che poi magari poteva essere sconvolta con l'utilizzo del *grammelot*, linguaggio totalmente rivoluzionario che con poche parole e attraverso l'uso del corpo e

¹⁸³ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, p. 53. Fondamentali erano i «passaggi trans mediali che l'artista effettua[va] da una forma di rappresentazione all'altra: dialogo, scrittura, pittura, gesto. La compresenza di tali tecniche espressive e creative è una costante del suo lavoro quotidiano», ivi, p. 14.

¹⁸⁴ «L'attore per noi non è solo corpo, l'attore per noi è un filosofo, un tribuno che ben conosce la situazione politica». Mejerchol'd V., intervista del 5/04/1932, in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 110.

¹⁸⁵ AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures* in *Arti dello spettacolo/ Performing arts*, a cura di Gavrilovich D., Pizza M., Santeramo D., Anno 2/ Numero / 2016, <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/>

¹⁸⁶ «La trascrizione dei testi di Fo è curata da Franca Rame che collabora anche alla scrittura. Franca Rame anzi rappresenta per Fo un continuo stimolo a riscrivere e correggere. Leggendo i testi, soprattutto le commedie, è interessante notare la capillarità descrittiva delle didascalie relative alla scena, ai costumi, all'azione. Non ci sono elementi decorativi, [...] : niente è ornamento, tutto è funzionale». Ivi, p. 69.

¹⁸⁷ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 29. Oppure «Franca, sempre presente a tutto ciò che si svolge, dà il ritmo al lavoro mentre a sua volta è presa da altri impegni con case editrici, con richieste di spettacoli, faccende amministrative di teatro e di casa». Ivi, p. 21. Vedi anche Ivi, pp. 34-35.

delle variazioni vocali riusciva a creare un discorso di senso compiuto¹⁸⁸. Oppure le parole del copione potevano essere modificate dopo un attento ascolto delle reazioni del pubblico o in conseguenza di improvvisazioni, che cambiavano di volta in volta la struttura del testo. Un lavoro continuamente *in fieri*¹⁸⁹, con la volontà di arrivare al pubblico senza aver mai la piena certezza di aver concluso, come se ci fosse sempre qualcos'altro da dover dire¹⁹⁰. Infatti, nonostante la validità delle opere, il riscontro del pubblico e il successo raggiunto, i due non smisero mai di cercare, di modificare i loro testi, di creare *ex novo* e, su tutto, tentarono sempre di riscoprire e presentare al mondo il vero concetto di teatro, che non è solo un luogo di produzione o svago ma di espressione e confronto, che nasce dalla società e vive di questa¹⁹¹.

¹⁸⁸ Come avvenne per esempio per *La fame dello Zanni* nell'edizione di Mistero Buffo 1977.

Per approfondimenti sul *grammelot* si veda l'ultimo paragrafo di questo capitolo.

¹⁸⁹ « [...] ho potuto osservare come il testo, dopo molteplici variazioni nelle stesure successive, continuasse a trasformarsi giorno per giorno durante il lavoro in scena con gli attori». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 201

¹⁹⁰ Il testo vero e proprio nel Teatro Fo-Rame è «[...] una scrittura che scaturisce da un processo "consuntivo", per cui la drammaturgia approda ad una forma stabile, fissata su carta, solo dopo essere stata verificata sulle assi del palcoscenico e, quindi, a lungo collaudata anche in base al responso del pubblico». In Soriani S., *Dario Fo, tra la pagina e la scena*, <http://www.siesasso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20sena.pdf>, p. 3.

¹⁹¹ Allo stesso modo un rito primitivo nasceva da un gruppo di individui (una società) e sopravviveva grazie al grado di partecipazione di ogni singolo membro, cioè in base al livello di socialità.

3.1 Il lavoro sul testo: “pensare per immagini” e l’uso del dialetto

Nella maggior parte delle opere realizzate dalla Compagnia teatrale Fo-Rame la stesura di un copione andava di pari passo a una ricerca sia storico-culturale sia linguistica, che poi l’attore-regista doveva far propria. Questo lavoro poneva le sue radici nelle dinamiche attraverso le quali il testo prendeva vita. Il testo, come ha mostrato anche l’esperienza diretta di Marisa Pizza¹⁹², subiva nel corso della creazione numerose modifiche. «Parlando di testo Fo specifica che esso non è mai definitivo, ma sempre “ragionato, pensato, scritto, provato, riscritto e riprovato”»¹⁹³. Il testo veniva sempre messo alla prova in diversi modi. Simone Soriani individua quattro fasi di “verifica del testo” che:

prima di approdare ad una versione definitiva destinata alla stampa, subisce una serie di revisioni, riconducibili schematicamente a quattro modalità fondamentali: Il rimaneggiamento in base ai suggerimenti di Franca Rame; la verifica della messinscena: il canovaccio che viene eventualmente modificato in base alle reazioni di consenso o dissenso degli spettatori; l’improvvisazione: all’interno del canovaccio confluiscono le eventuali gag o battute che Fo ha elaborato direttamente sulla scena, a partire da sequenze improvvisate durante la *tournèe* teatrale; l’attualizzazione: il canovaccio viene aggiornato in base alle vicende desunte dalla cronaca e adeguato ai mutamenti del contesto storico e geografico¹⁹⁴.

¹⁹² Il volume scritto da Marisa Pizza *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, si rivela qui molto utile nell’analisi del processo creativo dell’opera. Infatti, studiando e collaborando con i due artisti, presenta « i fecondi risultati di un’osservazione partecipata nel dare conto di cosa concretamente voglia dire “fare” teatro, fabbricarlo, agirlo nel lavoro quotidiano, attraverso l’azione di quella che giustamente è definita “macchina teatrale Fo Rame”». Marotti F., prefazione in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006.

¹⁹³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, Intr. p. 24. Oppure si veda Simone Soriani : «I testi di Fo sono “materiale duttile, adattabile al luogo e alla circostanza” in cui vengono inscenati, sono opere aperte – dice lo stesso autore-attore – a “continue variazioni, sera dopo sera, a secondo di quello che offr[e] la cronaca e chied[e] la platea”». In Soriani S., *Dario Fo, tra la pagina e la scena*, <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>, p. 4.

¹⁹⁴ Soriani S., op. cit., pp. 4-5.

Partendo da questa analisi, qui si analizzerà l'approccio di Dario Fo e Franca Rame alla stesura secondo una "divisione" in tre fasi: Il lavoro sul testo, il lavoro col testo e infine il lavoro extra-testo¹⁹⁵. Queste tre fasi di composizione saranno relazionate al processo di scrittura dei monologhi, quindi *Mistero Buffo* sarà l'opera su cui si concentrerà il discorso, essendo uno spettacolo che mette insieme tanti monologhi intervallati da intermezzi e prologhi.

Con "lavoro sul testo" si intende da una parte un'intensa ricerca sul campo: il reperimento di testi antichi, di immagini sacre e non, lo studio delle tradizioni¹⁹⁶. Dall'altra, si ha l'osservazione della realtà da cui l'opera nasce e di cui poi l'opera stessa in seguito si nutrirà¹⁹⁷.

La dimensione quotidiana mostra [...] un confronto continuo con tutte le fonti possibili: libri, persone, memorie, paesaggi, racconti, attinti dalle diverse situazioni di ricerca e di vita e continuamente sottoposti a processi di trasformazione¹⁹⁸.

Da queste suggestioni Dario Fo costruiva subito un immaginario, che prendeva vita grazie ai suoi disegni. Infatti prima della scrittura c'era sempre uno schizzo o una situazione "abbozzata", che solo attraverso la scena poteva prendere vita e arricchirsi di prova in prova¹⁹⁹.

La coerenza e specialmente la costanza di un rapporto testo-immagine che data sin dalle prime azioni sceniche ideate da Fo sono

¹⁹⁵ Vedi Cap III par. 2 e Cap III par. 4. «La stesura del copione è l'ultimo passaggio». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 71.

¹⁹⁶ «Ormai credo che l'abbiate capito senza riserve: noi siamo convinti che per produrre spettacoli che riescano a incidere sulla coscienza civile, soprattutto dei giovani, occorra procurarsi un'enorme quantità di informazioni e non fermarsi mai in superficie, ma calarsi nel profondo dei problemi». In Fo D., Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 154.

¹⁹⁷ «[...] i comici virtuosi [...] sono per lo più studiosi.[...] Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere e se ne adornano, molti inventano, imitano, amplificano». Citando N. Barbieri, *La Supplica*, Venezia, 1634, p. 34, op. cit. in Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 56.

¹⁹⁸ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 14.

¹⁹⁹ «Fin dagli esordi l'autorialità di Fo si definisce attraverso e per mezzo della pratica performativa, in un interscambio osmotico tra la pagina e la scena che caratterizzerà la sua intera carriera di autore-attore». In Soriani S., *Dario Fo tra la pagina e la scena*, pp. 1-2 (link in Sitografia).

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 iconico²⁰⁰.

Dunque, oltre le parole, le immagini svolgevano un ruolo fondamentale nella composizione drammaturgica²⁰¹. Il linguaggio diventava così «[...] sempre più diretto e altamente significativo, capace di parlare alla sensibilità attraverso parole e immagini e non attraverso uno soltanto dei due mezzi a disposizione del teatrante»²⁰². Dario Fo costruiva l'opera teatrale grazie ai suoi studi in architettura²⁰³, come se partisse dal progetto di una struttura architettonica dove tutti gli elementi hanno un ordine preciso.

È spesso la scrittura che nasce dal racconto, e non viceversa. E sempre la scrittura ha una sua complessa dimensione fisica, pittografica. Come mostrano le bozze di testo o i manoscritti di lavoro, anche la sua scrittura alfabetica si avvicina al disegno, conserva cioè una vicinanza con l'immagine, con le scritture idiografiche²⁰⁴.

Basti pensare al discorso che Fo tenne alla consegna del Nobel che ricevette per la letteratura. In quell'occasione diede ai presenti non un copione scritto, ma una serie di immagini che avrebbero fatto da sostrato al suo racconto. L'immagine era per Fo linea

²⁰⁰ Ciccuto M., *Figure anticlassiche della libertà: le immagini di Fo da Brera a Modena* in AA.VV., *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D'Angeli C, Soriani S. ,Pisa, Plus, 2006, p. 181.

²⁰¹ «[...] Fo considera[va] il disegno e la scrittura due linguaggi complementari. Il disegno ha assunto nel lavoro di Fo un'importanza predominante che, come linguaggio del segno, sollecita immagini plastiche ma che ancor di più, come gesto incorporato, suggerisce e stimola immagini letterarie. Più disegna, più scrive, e più è costretto a "tagliare" per dare un giusto ritmo al lavoro che, soprattutto in questa fase, vede l'intervento e la collaborazione di Franca Rame». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, nota 9 di p. 60.

²⁰² Ciccuto M., *Figure anticlassiche della libertà: le immagini di Fo da Brera a Modena* in AA.VV., *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D'Angeli C, Soriani S. ,Pisa, Plus, 2006, pp. 181-182.

²⁰³ «Credo di aver avuto una grande fortuna, quella di essere arrivato al teatro attraverso l'educazione artistica e l'architettura». Dario Fo, 1984, in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 29.

²⁰⁴ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, Intr. p. 14.

guida e struttura portante. Il pensiero non seguiva semplicemente la logica del discorso, ma era appunto un “pensiero per immagini”²⁰⁵. Così Fo esprimeva la sua fantasia più fervida. Successivamente sarebbe stata la scena a consentire all’elemento figurativo di prendere vita attraverso il corpo. L’insieme di immagini creava le situazioni sceniche sulle quali poi le parole si sarebbero soltanto appoggiate. Insomma tutto il contrario del naturale corso drammaturgico che solitamente, attraverso le parole strutturate in un discorso, costruisce delle situazioni grazie alle quali nascono delle immagini, come frutto della successione di più scene²⁰⁶.

Dopo questa fase di ricerca e di costruzione grafica dell’opera si passava a strutturare un testo scrivendo una stesura guida in italiano del copione. Quindi, in base alla materia trattata e alla sonorità del testo, si sceglieva un dialetto: il padano-veneto, il napoletano, un finto inglese²⁰⁷ o un “pseudo-francese”²⁰⁸. Nel caso della prima edizione di *Mistero Buffo* la lingua scelta è un dialetto padano misto, costruito da Fo sulla base delle fonti reperite e attraverso le sue particolari conoscenze linguistiche, frutto della sua esperienza di vita e apprese anche grazie ai *fabulatori* nel crogiolo di culture del Lago Maggiore.

Per Fo la realtà che ci circonda andrebbe osservata sempre in maniera critica: è questo il consiglio più importante che l’artista dava ai giovani attori.

Bisogna coinvolgere i ragazzi in questo antico “gioco”: sono loro che devono portarci delle testimonianze. È importante che a loro volta facciano ricerche, inchieste. Mai abbandonare il senso del dubbio²⁰⁹.

²⁰⁵ «Quello che io continuo a fare per rendermi conto del valore, del peso, è disegnare, cioè raccontare per immagini, e poi naturalmente sviluppo il discorso». Dario Fo in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 69.

²⁰⁶ L’elemento figurativo ha «[...] il compito evidente in Fo di ‘disturbare’ la linearità della comunicazione ordinaria, capovolgendo anche, quando necessario, alcune norme della medesima, [...] e rinviando invariabilmente ai significati profondi che stanno sotto le apparenze della comunicazione puramente verbale». In Ciccuto M., *Figure anticlassiche della libertà: le immagini di Fo da Brera a Modena* in AA.VV., *Coppia d’arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D’Angeli C, Soriani S., Pisa, Plus, 2006, p. 185.

²⁰⁷ Cfr. *Monologo del tecnocrate americano* in *Mistero Buffo* (1977).

²⁰⁸ Cfr. *Grammelot di Scapino* in *Mistero Buffo* (1977).

²⁰⁹ Fo D. in Gavrilovich D., *Franca Rame, diva e antidiva: la scelta* in AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures* in *Arti dello spettacolo/ Performing arts*, a cura di Gavrilovich D., Pizza M,

Era un *modus operandi* costante di tutte le produzioni. Partendo dalle parole del testo, dai codici miniati e tutte le fonti a sua disposizione, Dario Fo sviluppava ancora più criticamente la sua idea iniziale e la confrontava in continuazione col “piano dell’adesso”. Dalla fusione di stimoli esterni e ricerca sul campo si costituiva poeticamente un immaginario di situazioni possibili. Queste, attraverso il corpo-mente dell’attore, si sarebbero potute relazionare tra loro in un universo di associazioni. A seconda dell’esigenza del momento potevano nascere testi in poco tempo, come *Morte Accidentale di un anarchico* (1970) o il *Fanfani rapito* (1975), o anche in pochissimo tempo come avveniva ad esempio con le così dette “messe da campo”²¹⁰.

Per *Mistero Buffo*, Fo confrontò i testi reperiti con tutte le altre possibili versioni della stessa vicenda. Questo tipo di analisi lo portò a studiare testi ritrovati in tutta Europa.

Mistero Buffo [...] da un lato è frutto di studi infaticabili, eruditi, condotti negli archivi abbandonati, [...], nelle biblioteche di paesi anche lontani, di ricca teatralità popolare cristiana, dalla Polonia alla Cecoslovacchia, studi che accumulano tutto un materiale eterogeneo, dalle moralità ai misteri, dalle passioni ai miracoli evangelici [...]; dall’altro lo spettacolo si ispira direttamente alle lotte religiose, alle esperienze delle comunità cristiane di base delle nostre province²¹¹.

Scelto il testo più interessante, Fo lo contaminava continuamente utilizzando alcuni frammenti delle altre versioni. L’esame e la rielaborazione di tutti gli elementi non nega una certa «capacità micro-storica di Fo nel ricostruire, talvolta con sensibilità antropologica, tratti non secondari della nostra storia sottraendoli all’imbalsamazione della

Santeramo D., Anno 2/ Numero 2, 2016 <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/> , p. 14.

²¹⁰«A volte queste “messe da campo” venivano organizzate con la partecipazione della popolazione come nella notte di Borgomanero, quando un corteo seguì Dario Fo sino alla questura dove riuscirono a far rilasciare cinque operai che erano stati arrestati». In Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.57. Sulle “messe da campo” Cfr. ibidem, p. 63.

²¹¹ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 97.

storia ufficiale»²¹². Perciò anche le critiche, che gli furono mosse sull'attendibilità di alcune informazioni storiche o su alcuni procedimenti filologici, non rappresentano un limite, ma anzi, costituiscono:

[...] la reinvenzione drammaturgica che sembra avere, talvolta, un ritorno cognitivo maggiore delle più attente ricostruzioni filologiche. Le sue scorribande medievali, tra drammaturgia e storia, anche quando sono palesemente inventate, hanno una grande rilevanza sul piano dell'efficacia teatrale[...]²¹³.

Nella prima versione del testo scritto veniva data molta importanza all'aspetto linguistico. Spesso Fo sceglieva il dialetto «per permettere una recitazione che sia comunicazione e non un'arida cantilena»²¹⁴. Sugeriva «di esercitarsi ogni volta a tradurre nel proprio dialetto il testo assegnato. Il dialetto viene quindi considerato come elemento determinante per l'accesso alla via creativa»²¹⁵. Questo perché il dialetto è un linguaggio più concreto dell'italiano, che invece si è sviluppato secondo modelli culturali poetici, presentando una struttura più “fredda”²¹⁶ e meno coinvolgente al livello espressivo ed emotivo²¹⁷. «L'impegno alla riscoperta e alla rivalutazione delle tradizioni popolari induce Fo a una ricerca sul linguaggio popolare nell'intento di corrodere un vecchio stile retorico

²¹² Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 24.

²¹³ Ibidem

²¹⁴ Ivi, p.101.

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ «La langue de Dante et de Boccace, même si elle est efficace théâtralement, est devenue la langue de la littérature et non celle de la société italienne et donc du théâtre». In Filacanapa G., *Le paroxisme linguistique de Dario Fo*, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis in 'Chroniques italiennes web', n.22, Gen. 2012, p. 5.

²¹⁷ Ad oggi, nonostante l'avvento della TV e l'evoluzione linguistica dell'italiano a stato di “lingua affermata”, esiste ancora una discrepanza al livello espressivo tra l'italiano scritto, che all'origine è direttamente collegato a una cultura alta e letteraria con valenza nazionale, e l'italiano parlato. Quest'ultimo risente dell'influenza del dialetto proprio perché è molto più connesso al territorio, alla varietà etnografica e culturale. È dunque più legato alle singole località, che hanno mantenuto un'identità linguistica specifica. Quindi il teatro, basandosi su una “società di parlanti”, deve per forza tener conto di questa differenza. Fo stesso, nello studio di un testo o nel rapporto con gli attori durante le regie, faceva studiare il testo sia in italiano, per capirne il senso logico grammaticale, sia nella lingua dialettale che più si sposava col senso del discorso, col sentimento. Per Fo il dialetto con cui si cresce andava sempre recuperato da un attore: per carpire l'anima del discorso, per la spontaneità con cui si esprimono certi concetti, che in altre forme non avrebbero la stessa resa. Fondamentale dunque non era quindi “la questione della lingua”, ma bensì la “questione del linguaggio”, che permetteva di integrare alla parola moduli espressivi differenti in base alle circostanze.

per creare un modo di vivere la lingua in tutte le sue potenzialità espressive»²¹⁸. Il dialetto ha sì una dimensione locale ma conserva una visione più empirica e meno razionale del mondo, che costituiva la vera conoscenza della cultura popolare. Era questo tipo di concretezza che interessava a Fo e alla Rame. Tuttavia il dialetto scelto non era mai utilizzato in maniera rigorosa, perché anch'esso cambiava di continuo in base al ritmo della scena e alla dinamicità d'azione.

Per Fo non si può parlare di “teatro dialettale”: egli usa diverse forme dialettali, ma per creare una sua lingua teatrale (o meglio il suo strumento teatrale visto che è con la parola in scena che disegna scena, personaggi, colori, situazioni ed emozioni)²¹⁹.

Volendo generalizzare, si potrebbe dire che in *Mistero Buffo* l'attore, in base alla materia trattata, cambiava il codice espressivo²²⁰. Nelle riedizioni di questo spettacolo i dialetti potevano variare a seconda del racconto, a seconda dell'origine del testo o anche in base al gusto di Fo.

Il grande vantaggio del dialetto è che ti mette nella grande libertà di inventare i termini, le parole. Il dialetto non ha regole meccaniche che molte volte dilatano il valore delle espressioni. Certe volte si usa il dialetto badando alle forme tradizionali di questa lingua, forme vere, reali, e altre volte mistificando. E questa è la lezione di Ruzzante che usava insieme: latino, tedesco, termini provenienti dallo spagnolo²²¹.

Quando si arrivava a una versione “completa”, la revisione finale, la redazione e la pubblicazione dell'opera erano principalmente gestiti da Franca Rame, che nella Compagnia si è sempre occupata di molti aspetti contemporaneamente.

²¹⁸ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 99

²¹⁹ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 130.

²²⁰ Allo stesso modo i giullari erano costretti a cambiare il loro modo di parlare e di porsi, dato che furono sempre obbligati a spostarsi vista l'ostilità della chiesa che li perseguitava.

²²¹ Registrazione di Marisa Pizza, 16/10/1996, in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 135.

Spesso, si ricorda che Dario Fo è il commediografo più rappresentato al mondo. Tuttavia è necessario ribadire che il nome di Franca, come ha spesso insistito Dario, dovrebbe comparire accanto al suo²²².

²²² Gavrilovich D. , *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures* in *Arti dello spettacolo/ Performing arts*, Anno 2/ Numero / 2016 , <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/> p.4.

3.2 Il lavoro col testo: la situazione, il ritmo e la “lingua teatrale”

Dopo il “lavoro sul testo” subentrava la seconda fase creativa, quella che riguardava il gioco e la libertà creativa dell’attore: “il lavoro col testo”. Qui l’attore si appropriava delle parole scritte, gestiva il testo. Lo controllava e lo sconvolgeva in base alle circostanze. Infatti, come sottolinea Marisa Pizza:

il *testo* non si identifica con lo *scritto*, anzi il termine scrittura assume un’accezione semantica più ampia: rientra nella scrittura anche l’allestimento scenico, previsto e studiato nei suoi numerosissimi disegni prodotti in sequenza continua parallelamente all’elaborazione di un testo provvisorio che solo sulla scena sarà sperimentato e dunque fissato²²³.

Il punto centrale del “lavoro col testo” sta nel comprendere, che non è importante ciò che l’attore dice ma come lo dice attraverso il suo corpo *in toto*. La singola parola non ha significato per sé stessa (a meno che non sia una parola-chiave per la comprensione del racconto), ma solo se relazionata al contesto narrativo contingente²²⁴. Ciò che stupisce nelle produzioni del Teatro Fo-Rame non sono le parole del testo, ma come esse prendevano vita ogni volta. Sebbene i ritmi precisi, i toni, i tempi comici e le pause fossero elementi strutturati, essi potevano continuamente trasformarsi soprattutto in seguito alle reazioni del pubblico o anche in base all’improvvisazione, alla situazione.

Il teatro di Dario Fo e Franca Rame era un teatro di situazione per diversi motivi. Lo era perché si riferiva sempre al contesto e al proprio tempo²²⁵, perché lo spettacolo veniva visto come una situazione, come un’occasione di dialogo. In più ogni singola scena è una situazione, che di volta in volta viene rivissuta da capo. È sotto questo aspetto che ci

²²³ Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 64.

²²⁴ «Quante volte non è nemmeno importante capire quello che si va dicendo, quello che si deve capire in tutto il discorso è l’aria, è la situazione». Dario Fo in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 57.

²²⁵ Un teatro «[...] capace non di “rappresentare” o “leggere il proprio tempo”, ma di più, di oltre-passare il riferimento contingente anche nell’improvvisazione satirica immediata». In Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, intr. p. 20.

si accorge di quanto per l'attore sia fondamentale l'aspetto percettivo dell' "atmosfera": quella sensibilità, connessa all'ascolto, che non può mai essere abbandonata.

Insisto sulla situazione che, posso dire, è una base fondamentale di una disciplina fondamentale che viene da Mejerchol'd, va a finire ai grossi registi francesi a Brecht. Tutti hanno insistito sempre sulla differenza enorme che esiste fra due modi di concepire il teatro: il teatro di situazione e teatro di parola. La situazione ti impone di usare anche la gestualità al posto delle parole, tempi, ritmi, cantilene, cadenze; [...] con le parole si dà valore massimo soltanto esclusivamente o quasi al valore di quello che vai dicendo, cioè allo scritto, e lascia da parte il significato della reinvenzione e quindi anche dell'improvvisazione²²⁶.

Descrivendo il comico e il suo stare in scena Franca Rame ha parlato spesso di questa sua capacità di capire la situazione. Per capire²²⁷ si intende proprio "saperla prendere":

Il comico è un'arte di una precisione matematica. Se il pubblico, che bisogna ascoltare sempre, non risponde, non ride ai momenti dovuti, allora bisogna stringere, tagliare, correre, anche lì direttamente in scena perché è lì che ogni volta si misura il testo e la sua efficacia.²²⁸

In questo ascolto dunque esisteva anche un aspetto drammaturgico-compositivo connesso al ritmo che si analizzerà a breve.

L'arte teatrale è unica proprio perché non è riproducibile e per un attore l'unico modo per far rivivere l'opera ogni volta è presentarla nel gusto dell' "adesso": percependo tutto ciò che accade, stando pronto a variare a seconda degli stimoli. Egli deve sempre aver presente che l'imprevisto²²⁹ può essere dietro l'angolo e il miglior modo per reagire a esso

²²⁶ Dario Fo in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 57-58.

²²⁷ Si intenda capire come lat. *Capio*: "prendere, cogliere".

²²⁸ Franca Rame, r. p. di Marisa Pizza, 30 giugno 1996, in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p.48

²²⁹ «Una volta in scena, Fo si serve del copione originario come di una partitura "aperta", dal momento che l'attore-Fo tenta costantemente di inglobare nell'evento scenico qualsiasi imprevisto accada nello spazio/tempo della rappresentazione : una particolare reazione di uno spettatore, il malfunzionamento dell'impianto acustico, un guasto all'impianto luci, una papera di un compagno di scena. L'imprevisto

è sfruttarlo, inserirlo nella logica degli avvenimenti. Fo lo chiamava «recitare l'incidente»²³⁰. In tutti gli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame la necessità fu quella di non perdere mai la presenza scenica ed è per questo motivo che qualsiasi evento non calcolato²³¹ poteva diventare funzionale. L'errore non andava camuffato, perché ciò avrebbe dichiarato la finzione facendo uscire il pubblico dal gioco della fantasia. Nonostante l'incidente stesso creasse una rottura nella narrazione, esso riusciva a mostrare ai presenti la vitalità dell'attore, che non sta solo recitando una parte ma è vivo sulla scena²³². Quindi per un attore improvvisare significa principalmente riuscire a inglobare ogni incidente all'interno della sua narrazione²³³. E se l'incidente non avviene? Esso può magari essere creato dal nulla, se le condizioni lo permettono²³⁴.

Il suo teatro non è fatto di personaggi ma di situazioni²³⁵. I personaggi tendono alle maschere, quindi a pretesti emblematici, al servizio di una situazione. [...] Scrive a struttura aperta, cioè non fa una scaletta completa del testo. Inventa un dialogo su una situazione paradossale o reale e va avanti come per una logica geometrica naturale²³⁶.

stimola Fo a interrompere lo svolgimento della commedia per esibirsi in intere sequenze improvvisate». Soriani S., Dario Fo, tra la pagina e la scena, <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>, p.7.

²³⁰ Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006 p. 54.

²³¹ «È sull'imprevisto che il vero attore comincia a fare teatro». Dario Fo, Ivi, p. 264.

²³² «La tecnica dell'attore non ostacola (mai) l'affiorare del temperamento». Mejerchol'd V., 1912, in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 21. Se l'attore sente di voler improvvisare deve farlo. Se infatti la sua intenzione è motivata, essa non contrasterà con il contenuto scena. Anzi, l'improvvisazione in questo caso riuscirà ad accrescere l'intensità emotiva e la fisicità della situazione della scena stessa.

²³³ Questo concetto venne spiegato molto bene da Fo durante un'incontro con gli allievi dell'Accademia Paolo Grassi. Durante la spiegazione agli allievi di un esercizio si sentì un cane abbaiare e invece di ignorarlo subito Fo esclamò: «di che scuola è?» creando una risata generale tra gli studenti. Questo è un chiaro esempio di ciò che significa «recitare l'incidente».

²³⁴ L'improvvisazione era spesso organizzata e ben congegnata in modo che gli spettatori si sentissero protagonisti dello spettacolo. Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.68.

²³⁵ «Perché una messa in scena sia comunicazione bisogna che parli a tutti, che sia rappresentazione dove l'attenzione non è rivolta alla «psicologia del personaggio» ma alla situazione che si articola secondo un'impostazione epica, cioè narrativa. In tal modo l'attore non «vive» il personaggio, ma lo «presenta». Ivi, p. 83. Non esiste dunque una psicologia che riguardi solo un personaggio, ma esiste la consapevolezza del racconto, che fa muovere i personaggi secondo la logica razionale degli avvenimenti.

²³⁶ Franca Rame, ivi, p. 65.

Ogni situazione teatrale, così come nella vita reale, ha i suoi ritmi e il suo respiro²³⁷. Per questa ragione fin dal principio la stesura del testo risentiva del ritmo interno alla scena e la stessa messinscena prendeva forma grazie al riscontro pratico che Dario Fo e Franca Rame ricercavano nel pubblico. Quindi, da un lato, c'è il ritmo del testo e, dall'altra, il ritmo della messinscena che interferiscono tra loro continuamente.

Per quanto riguarda il ritmo del testo Franca Rame, oltre a captare tutte le stonature e le ridondanze, riusciva a percepirne l'andatura, il gioco dei tempi comici. Era lei molto spesso a sottolineare cosa andava accentuato e cosa no²³⁸. Fo infatti era convinto che la moglie avesse una sorta di "terzo occhio"²³⁹, un fiuto speciale per il teatro, un modo spontaneo e naturale di percepire « [...] il ritmo, il tempo del teatro, delle pause e della recitazione»²⁴⁰. Franca Rame era il primo vero specchio con cui Dario Fo si confrontava. Questo dialogo, come Fo spesso sottolineava nei suoi interventi, era fondamentale ai fini della riuscita di qualsiasi opera:

Franca mi fa osservazioni, si può dire tutte le sere, su una impostazione insufficiente, cosiddetta "di addome", sull'imprecisione nell'impiego della voce proiettata. Sull'uso spropositato, per esempio, di certi falsetti o di certe voci di testa, o di certe sgarrate o di certe approfondite veloci; non è il caso di usare alcuni effetti, bisogna essere molto cauti, risparmiare, essere addirittura taccagni nell'utilizzare le risorse del teatro²⁴¹.

²³⁷ «Ritmo non è sinonimo di monotonia o prosodia uniforme, ma di pulsazione, variazione, cambiamenti repentini. Dopo aver predisposto nel testo alcuni accenti logici (secondo un piano generale interpretativo), si deve imporre a questo un ritmo che coincida con questi accenti». In Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 193

²³⁸ «Franca [...], con le sue penne colorate a punta fine, comincia a tagliare quello che non c'è verso di salvare, il superfluo, buono per un'altra volta magari ma qui "non ha ritmo", "non c'è tempo comico", "manca la risata", "è troppo largo".». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesis e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 91-92.

²³⁹ « "Hai il terzo occhio" mi dice sempre, anzi, ogni tanto mi chiama "terzo occhio". Tutte le volte così, passiamo sempre al vaglio, insieme, tutto. Dopotutto credo sia normale tra due persone che vivono e lavorano insieme, darsi consigli, aiutarsi». Franca Rame, *ivi*, postfazione, p. 369.

²⁴⁰ Franca Rame in Varale S., *A colloquio con Franca, un'operosa ape regina*, in D'Angeli C., Soriani S. (a c. di), *Coppia d'arte: Dario Fo e Franca Rame*, Pisa, Edizioni Plus, 2006, p. 16 (Pdf disponibile online).

²⁴¹ Dario Fo in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 16.

Entrambi registravano le loro prove, si riascoltavano e si correggevano l'un l'altro, annotando tutte le modifiche sul copione. Dopo un'attenta analisi sui ritmi del testo, i due artisti arrivavano a costruire una sorta di "scheletro" che sarebbe stato valutato sulle reazioni della platea e quindi sul ritmo della messinscena. Quest'ultimo doveva essere molto più connesso a una sensibilità attoriale piuttosto che a una regola da applicare. La capacità di gestire consapevolmente ritmi e situazioni può derivare solo dall'esperienza e dalla pratica teatrale²⁴², perché la dinamica di scena varia continuamente e presenta un andamento molto più vario rispetto alla fissità delle parole di un testo scritto. In questo ancora le conoscenze e le abilità della Rame spiccavano e guidavano l'estro di Fo anche durante lo spettacolo.

Per fortuna in scena c'era anche Franca che, con un gesto della mano, senza darlo a vedere, mi suggeriva di ritmare meno le battute [...]. Io applicavo il consiglio e, quasi sempre, l'effetto si mostrava quello giusto²⁴³.

Sul palco, cambiando il codice espressivo, le situazioni venivano sintetizzate, rese più concrete attraverso la mimica e le parole potevano anche essere riassunte con un'onomatopea. Per rendere tangibile il racconto si dava sfogo adesso a un linguaggio non più soltanto verbale, ma teatrale. Franca Rame e Dario Fo crearono così una sorta di "lingua teatrale", fondata sul plurilinguismo e sulle potenzialità del corpo²⁴⁴.

Che si cominci a scrivere in italiano o in dialetto, alla prima stesura di un testo viene chiarito il soggetto, la situazione, poi si passa all'attenzione per la trasformazione nel dialetto di scena: "la lingua teatrale". Non a caso uso il termine trasformazione, infatti l'uso del dialetto non è mai una pedissequa traduzione della versione di prima stesura. La prima stesura fa da guida mentre si cominciano a

²⁴² «Il dialetto usato nel teatro di Dario Fo e Franca Rame non è quello parlato ma una lingua teatrale che si è arricchita negli anni con la ricerca, lo studio, la sapienza, l'esperienza». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 129.

²⁴³ Fo D. Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 8.

²⁴⁴ «La Commedia dell'Arte, [...], si apre la via verso una variata tavolozza di effetti spettacolari giocati tanto sul polilinguismo delle voci quanto sul variegato repertorio dei gesti», *ivi*, p. 84

trasformare le parole in immagini facendo molta attenzione al ritmo delle frasi, ai toni delle espressioni e soprattutto all'onomatopea²⁴⁵.

In scena era specialmente Franca Rame che teneva sotto controllo tutto e le bastava un gesto per far comprendere al tecnico-luci o al fonico come ovviare a un errore in pochi attimi. Entrambi percepivano «[...]il senso del tempo allo stesso modo del senso dello spazio»²⁴⁶ e riuscivano a «sentire la durata di una pausa ad orecchio, automaticamente, senza calcolarla»²⁴⁷.

La struttura drammatica da loro costruita permetteva, da un lato, una libertà espressiva e una certa disponibilità al cambiamento ma, al tempo stesso, era costruita su una rigida consequenzialità degli avvenimenti. Bisognava dunque stare molto attenti a non crogiolarsi in divagazioni inutili. Guai a perdere il filo del discorso o a lasciarsi sopraffare dal pubblico. Perdendo questo controllo tutta la messinscena sarebbe crollata su sé stessa.

²⁴⁵ Cfr. Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006.

²⁴⁶ Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 72.

²⁴⁷ Ibidem

3.3 Il corpo in movimento nella messinscena

All'inizio di tutto c'è solo il corpo. L'uomo e la natura, un essere nello spazio

*Ogni minimo gesto à tempo, et affettuoso
farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotile, [...] e che sia il vero che gl'affetti si muovono più agevolmente da gesti, che dalle parole che ciascuno ha intelletto, [...] perché in effetto alle azioni sono più simili l'azioni che le narrazioni, e le Comedie nell'azioni consistono propriamente, et in sustanzia, e nelle narrazioni per accidente²⁴⁸.*

Flaminio Scala, *Il finto marito*, 1619

La “nostra cultura”, cioè quella occidentale, si è formata principalmente sulla parola, intesa come espressione diretta del pensiero logico, che ci ha portato nel tempo a costruire una società profondamente psicologizzata. La conseguenza diretta è stata il “dimenticar-si” del corpo, inteso come ponte tra la realtà esterna e la nostra interiorità. L'aspetto sensoriale si è così scisso da quello mentale. Proprio la stretta relazione tra i due aspetti, sensoriale e mentale, ci permette di avere una grande capacità di auto-ascolto e una grande forza comunicativa. Secondo il pensiero orientale, ad esempio, tutto ciò che è mentale è anche corporeo e viceversa. Non esiste nessun elemento del mondo che non sia relazionato a qualcos'altro. Dunque ogni azione, ogni gesto eseguito, nasce da una forte

²⁴⁸ Scala F., *Prologo de Il finto marito*, 1619, in Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, pp. 51-52. Queste parole molto antiche rappresentano nella loro semplicità l'anima di questo discorso sul corpo. Secondo Flaminio Scala infatti, se un gesto è ben eseguito (“à tempo, et affettuoso”), persino “tutta la filosofia di Aristotele” non raggiungerebbe mai quell'effetto. Quindi se è vero che “gli affetti”, cioè i sentimenti, si esprimono meglio con le azioni che non con le parole; l'attore dovrà concentrarsi su queste, dato che le Commedie sono costituite (“consistono propriamente, et in sustanzia”) principalmente da azioni e non da narrazioni.

complementarità tra questi due “mondi”. Infatti, la distinzione tra “teatro di parola” e “teatro del gesto”²⁴⁹, è un’invenzione della mentalità occidentale.

Nel teatro Fo-Rame il rigetto della parola come mezzo primario di comunicazione, nasceva dalla consapevolezza delle possibilità espressive del corpo nella sua totalità. Si privilegiava dunque la comunicazione gestuale, allontanandosi dai *cliché* e dalle convenzioni in uso. Non era un’esigenza stilistica, ma artistica. Pur essendo stato Fo un grande scenografo, e nonostante la Rame fosse una grande conoscitrice degli aspetti tecnici, nei loro spettacoli si puntava molto più sulla capacità evocativa dell’attore piuttosto che sull’allestimento scenografico. L’esempio più lampante di questo modo di procedere lo si trova in *Mistero Buffo*. Lo spettatore aveva sempre davanti a sé una sola persona, senza costume, senza una scenografia²⁵⁰. Era l’attore a definire lo spazio con la sua gestualità.

Attento a come ti muovi, ci deve sempre essere un motivo, una ragione, tu ti muovi nello spazio ed è come se scrivessi ogni tuo passaggio, quindi attento anche a disegnare lo spazio con il tuo corpo²⁵¹.

Modello di narrazione per Fo e Rame divenne la figura del giullare. L’unico mezzo espressivo del giullare era il suo corpo: solo attraverso questo doveva ricreare nella mente di chi lo ascoltava un’immagine. Egli era protagonista e spettatore dei fatti, sempre meravigliato, proprio come gli spettatori, come se anche lui assistesse per la prima volta ai fatti che narrava.

²⁴⁹ Il teatro europeo dal Rinascimento in poi e per diversi secoli considerò le parole come il fulcro della comunicazione. Le sperimentazioni di fine Ottocento e soprattutto l’avvento delle Avanguardie all’inizio del ventesimo secolo costituirono il terreno fertile da cui nacquero, nella seconda metà del Novecento, numerose realtà come il Living Theatre, l’Odin Teatret di Eugenio Barba, il teatro di Peter Brook e anche il Teatro Fo-Rame. Ciò che accomunò tutto questi artisti fu la volontà di abbandonare nettamente i canoni classici per produrre una nuova forma e un nuovo concetto di teatro. Seppure arrivarono singolarmente a risultati molto diversi, tutti questi gruppi teatrali lavorarono sulle molteplici capacità del linguaggio. Il corpo fu riconsiderato in tutte le sue potenzialità espressive: si arrivò alla consapevolezza che esso non dovesse essere considerato soltanto come un insieme di parti, ma nella totalità, un intero, un “luogo” fisico in cui risiedono linguaggi differenti che interagiscono tra loro.

²⁵⁰ Nell’edizione del 1969 Fo si serviva anche di alcune diapositive che rappresentavano immagini connesse alla vicenda narrata. Tuttavia questo espediente aveva una funzione quasi didascalica e di contorno, non era fondamentale o necessario alla messinscena.

²⁵¹ Dario Fo in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 60.

Il Fo-giullare si preoccupava sempre, specie in *Mistero Buffo*, di riportare in vita il racconto, non proponeva solo delle narrazioni. Riusciva a rievocare un mondo invisibile che, grazie alla sua capacità di tenere il pubblico aggrappato alla scena, diventava credibile, vivo, umano. Il giullare racconta, affabula, drammatizza anche più personaggi per volta e di ognuno di essi accentua l'azione e non l'immedesimazione. Il giullare è "l'azione che compie" e non ci sono livelli di interpretazione superiori. Non "impersonifica", ma presenta i personaggi e lo fa per impedire a sé stesso di scomparire in loro. Egli non recita, ma racconta o espone.

La forma del monologo che applica è quella del "racconto epico", in cui l'attore senza utilizzare le risorse del trucco o del costume, con la sua sola presenza invade la scena, e mediante la stretta coordinazione di movimenti, gesti e parole riesce a evocare innanzi al pubblico le immagini e le situazioni della storia²⁵².

Da solo Fo, come in *La resurrezione di Lazzaro*, riusciva a ricreare una folla, dando anche il senso di confusione e di concitazione per il miracolo a cui stava assistendo. Questo evento incredibile era raccontato da Fo come una sorta di speculazione da parte dei presenti, che avrebbero potuto approfittare della situazione per vendere qualcosa. E così il miracolo si trasformava in un vero e proprio mercato²⁵³. Una situazione analoga si creava anche ne *Le nozze di Cana* quando Dario Fo, interpretando contemporaneamente sia l'ubriaco e sia l'angelo narratore, racconta e allo stesso tempo ci mostra i personaggi in azione, ricreando l'idea della presenza di tanta gente. In *La fame dello Zanni*, testo presente in *Mistero Buffo* a partire dal 1977, il giullare nei panni di un contadino affamato si cucinava un pranzo pantagruelico. In scena però non c'era nessun oggetto. Tuttavia con l'uso magistrale della voce e del corpo Fo riusciva a ricreare tutti i fuochi, le padelle, i cibi

²⁵² Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996., p. 116.

²⁵³ Parlando di questa giullarata Fo in un volume di Marisa Pizza si espresse così: «Il brano *La resurrezione di Lazzaro* è una satira violentissima sul mercato che si faceva nel medioevo delle cose sacre, per cui tutti vogliono vedere lo spettacolo, non si interessano tanto della resurrezione quanto di vendere da mangiare, sedie, fare scommesse. Questo uscire dal miracolo, dal peso religioso da parte di una società che vende tutto, che rende tutto commercio e mercato, entra in rapporto diretto con il mondo moderno in una maniera eccezionale!». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 77.

che, in realtà, esistevano soltanto nell'immaginazione del contadino-attore. Lo spettatore non doveva far altro che concentrarsi sulle movenze dell'attore, che in quell'istante stava trasformando tutto il suo corpo in racconto. Insomma il corpo stesso era la "scenografia"²⁵⁴. In *Mistero Buffo*, così come nella tradizione orale dei giullari e dei comici dell'Arte, i racconti presentavano una struttura semplice e lineare. Chi assisteva doveva concentrarsi più su "come" veniva raccontato quello che vedeva, piuttosto che seguire la trama e comprendere "cosa" vedesse²⁵⁵.

Parlando delle sue prime esperienze teatrali con Durano, Parenti e Lecoq, Dario Fo ricordava come tutti loro fossero «convinti dell'importanza che, nel teatro, poteva assumere il gesto e che esso dovesse essere considerato struttura base del discorso scenico»²⁵⁶. Le altre produzioni del tempo, invece, proponevano ancora un teatro di parola, obsoleto ai loro occhi che era più volto alla rappresentazione che alla sostanza. Una serie di formalismi nascondeva il vero concetto dell'opera. Per gesto Fo non intendeva mai un atteggiamento²⁵⁷. Per lui in scena esisteva una netta differenza tra "gestire" e "gesticolare". Guardandolo ci si poteva accorgere di come egli non gesticolasse soltanto. Non c'era mai «scissione tra la persona fisica e il testo da rappresentare. L'attore diviene il testo stesso in carne ed ossa, così come il giullare medievale che faceva prevalere il gesto sulla parola

²⁵⁴ Osservando Franca Rame a contatto con i suoi allievi durante un seminario, Marisa Pizza si accorse di come ella puntasse subito alla pratica attraverso il corpo dell'attore in relazione al testo e alla scenografia. Tuttavia però questa scenografia è solitamente invisibile e quindi l'attore deve prestare «doppia attenzione» perché oltre a raccontare deve «crearsi intorno una realtà da presentare come tale al pubblico. [...] È il corpo insieme alla mente che deve capire e imparare». In Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006, p.47.

²⁵⁵ Anche nelle commedie greche di Aristofane si può facilmente notare come l'intreccio non fosse mai troppo complesso, anzi, era da subito dichiarato al pubblico con un prologo, proprio come i racconti di Fo in *Mistero Buffo*. Anche per quanto riguarda la tragedia greca, ogni spettatore conosceva già la vicenda rappresentata, poiché apparteneva all'oralità. Erano infatti tutte storie tratte direttamente dalla mitologia. Allo stesso modo si può notare, nella cultura dei giullari, un'inevitabile provenienza cristiana dei loro racconti, che dava per scontato davanti al pubblico determinate vicende della vita di Cristo. Questo a dimostrazione di come nel nostro discorso sulla capacità attorale di "evocare" sia centrale la modalità con cui si racconta, perché la storia la conosciamo già. L'attore quindi non deve mai semplicemente seguire l'ordine scenico. Di volta in volta dovrà percepire l'anima, il sentimento della vicenda e per farlo dovrà servirsi principalmente di sé stesso, del suo corpo e non di elementi accessori.

²⁵⁶ Testo inedito, senza titolo, scritto da Dario Fo nel 1965 in Soriani S. D'angeli C., *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni*, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press, 2006, p. 9.

²⁵⁷ «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 *désequilibre*, lo spostare l'appoggio del tronco, la sospensione, la tensione di tutto il corpo nel tenere una pausa, un silenzio», *ibidem*.

usando un suo modo espressivo con il quale veniva inteso intenzionalmente»²⁵⁸. La parola “gesto” era intesa nell’accezione di “gestione”. «La peculiarità, e anche la difficoltà, dell’arte attorica sta nel fatto che l’attore è, al tempo stesso, materiale e organizzatore del materiale. Il mestiere dell’attore è una cosa complicata. In ogni istante l’attore è compositore»²⁵⁹. In teatro il gesto rappresenta il nucleo fondamentale dell’espressione. Esso, oltre ad avere una funzione significativa in un discorso, possiede la capacità di esprimere al meglio uno o più significati, dato che ha un valore sia soggettivo, essendo l’emanazione diretta del soggetto agente, che oggettivo, essendo portatore fisicamente di un insieme di segni. Infatti anche una sola azione teatrale può racchiudere un’intera situazione, mentre una sola parola difficilmente riuscirebbe a farlo. Per Fo è questo il linguaggio primario attraverso cui si può sentire la scena e renderla dinamica. Per realizzare questo tipo di comunicazione, l’attore deve costruirsi una salda partitura mimica guidata logicamente dal contenuto nella scena²⁶⁰.

Per il regista russo Mejerchol’d come per Fo: «il controllo cosciente dell’esattezza dell’azione è al centro della recitazione»²⁶¹ sia in prova e sia sul palco. Infatti il primo principio della biomeccanica è vedere il corpo come una macchina e l’attore come un meccanico²⁶².

Si può studiare il corpo da un punto di vista anatomico, ma tale studio non basta all’attore che deve prendere parte a una rappresentazione teatrale: questi deve studiare a fondo il proprio corpo per sapere in ogni momento che aspetto ha. L’attore deve sapersi rapportare allo spazio, ogni suo piccolo gesto deve essere accuratamente calcolato. Se cade, deve sapere perché cade, deve saper risalire al movimento imprevisto che gli ha fatto perdere l’equilibrio.²⁶³

²⁵⁸ Pizza M., *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996., p. 117.

²⁵⁹ M. M. Korenev, corso di biomeccanica con Mejerchol’d 1921-22, in Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol’d: L’attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 77.

²⁶⁰ «Per questo in palcoscenico ogni movimento deve essere guidato dal pensiero contenuto nella scena». Vsevolod Mejerchol’d, *Resoconto stenografico*, 4 Nov. 1931, *ivi*, p. 18.

²⁶¹ *Ibidem*

²⁶² M. M. Korenev, corso di biomeccanica con Mejerchol’d 1921-22, *ivi*, p. 79

²⁶³ Mejerchol’d V., 3/10/1921, *ivi*, p. 60.

Nello stile recitativo di Fo questa lezione è ben evidente. Le caratteristiche della recitazione del Teatro Fo-Rame sono pressoché le stesse che S. S. Mokul'skij, studioso sovietico di teatro, ha individuato nel teatro di Mejerchol'd:

[...] indipendenza dalla letteratura e tendenza all'improvvisazione; prevalenza del movimento e del gesto sulla parola; assenza di motivazioni psicologiche dell'azione; comicità colorita e pungente, facile passaggio dal tono elevato, eroico, al tono basso e comico-grottesco, disinvolto accostamento di fervente retorica e esagerata buffoneria; tendenza alla tipizzazione, alla sintesi dei personaggi rappresentati attraverso la netta evidenziazione di questo o quel tratto con conseguente creazioni di maschere teatrali convenzionali; infine, mancanza di differenziazione delle funzioni attoriche, coincidenza fra attore, acrobata, giocoliere, clown, prestigiatore, imbonitore, canzoniere, saltimbanco: e, subordinata a questo, tecnica attorica fondata su una capacità straordinaria di dominare il proprio corpo, sul senso innato del ritmo, sulla coerenza e l'essenzialità dei movimenti. Nel loro complesso tutti questi elementi generano un teatro fondato sull'arte dell'attore, indipendente dalle altre arti, che vengono ridotte a un ruolo meramente ausiliario²⁶⁴.

Quindi la biomeccanica²⁶⁵ pose la sua attenzione sull'attività psicofisiologica dell'attore, allontanandolo dalla psicologia fine a sé stessa, dall'immedesimazione nel personaggio e dalla separazione tra il corpo e la mente. Il corpo diventò emblema di totalità, il centro nevralgico di tutto il mondo che il *performer* poteva creare. Ogni singolo aspetto, dalla vocalità all'emotività, un gesto, uno sguardo, un'improvvisazione, poteva contribuire alla messinscena. Le parole così acquisivano spessore o scomparivano sotto l'influenza di

²⁶⁴ S.S. Mokul'skij, *ivi*, pp. 38-39

²⁶⁵ Mejerchol'd si preoccupò di ricercare dei principi che potessero guidare l'attore in scena. Convenzionalmente con il termine 'biomeccanica' si intende tutto il lavoro che Mejerchol'd fece in relazione al «[...] processo creativo dell'attore, in tutte le sue fasi, forme ed elementi. Secondo tale concezione, il processo si svolge interamente nella sfera del conscio. L'attore deve imparare a controllare l'apparato dei propri mezzi espressivi indipendentemente dalle condizioni del momento. Quanto più profondi e complessi sono i compiti che l'attore deve affrontare – compresi quelli psicologici e filosofici - tanto più precisi e meticolosi devono essere i metodi di lavoro, sempre diversi, caso per caso. La biomeccanica fornisce un'ampia gamma di questi metodi in modo da consentire all'attore di dominare le proprie possibilità creative». Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 17.

questo linguaggio concreto. Nella prima metà del XX secolo gli studi teatrali di Mejerchol'd hanno rappresentato anche una svolta metodologica. Secondo la biomeccanica «[...] il pensiero dell'attore viene realizzato anzitutto plasticamente. Prima viene il movimento, anche se impercettibile. Solo successivamente vengono le parole, sorge il necessario coinvolgimento emotivo, diventa possibile la comunicazione»²⁶⁶. Quindi per Mejerchol'd il movimento non è il risultato del comportamento, ma è il punto di partenza per la formulazione di un pensiero: soltanto nel movimento l'attore può individuare un'emozione precisa o può motivare una parola interiormente. Nella vita di tutti i giorni questo meccanismo riesce naturalmente. Ognuno di noi, specialmente in Italia, accompagna i suoi discorsi a una gestualità non programmata o esprime il proprio stato d'animo molto più col corpo che a parole. L'attore, una volta imparata la parte, non trova nei movimenti del corpo una corrispondenza con quanto sta dicendo. Se invece l'azione fisica è anteposta all'analisi psicologica del testo, l'attore mediante la plasticità può rievocare più facilmente una data emozione o uno stato d'animo. A questo punto la fusione voce-corpo avverrà di volta in volta con maggior naturalezza, proprio come accade nella vita, quando i gesti accompagnano in maniera “naturale” i nostri discorsi.

Nel movimento bisognava dunque individuare un'emozione, che avrebbe poi sostenuto e motivato le parole²⁶⁷. Un attore in scena, anche se fermo, in realtà si muove, respira e muove le palpebre. È solo nel movimento che l'attore può mettere veramente alla prova le potenzialità del suo corpo. Così facendo egli può sperimentare azioni che in seguito diventeranno azioni sceniche.

Il ruolo del movimento scenico è assai più significativo di quello degli altri elementi del teatro. Se eliminiamo il testo, costumi, ribalta, quinte, edificio teatrale, e lasciamo soltanto l'attore con i

²⁶⁶ Ivi, p. 19.

²⁶⁷ Nella metodologia teatrale precedente i processi erano ben differenti. Spesso, come ad esempio nel teatro italiano dell'Ottocento, si partiva da un'analisi testuale, da cui poi si costruiva un pensiero, un'idea che, unita alla sensibilità emozionale dell'attore, veniva nobilitata grazie a un'attenta formulazione delle parole. Il corpo accompagnava questa vocalità. Nel teatro di Stanislavskij invece il processo creativo partiva direttamente dall'emotività dell'attore, dalle sue esperienze di vita. Secondo il teorico, attore e regista russo l'attore, con la sua 'memoria emotiva', doveva riuscire a ripescare nella sua vita passata un episodio affine alla scena che stava recitando, così da trovare corrispondenza tra il proprio sentimento e il pensiero del personaggio. Da questa fusione sarebbe nato il carattere del personaggio. Il movimento sarebbe nato quasi spontaneamente da questa analisi e, con esso, anche le parole sarebbero state giustificate.

suoi movimenti, il teatro rimane pur sempre teatro: lo spettatore intuisce i pensieri dell'attore dai suoi movimenti, dai suoi gesti e dalle sue smorfie. L'attore può costruirsi il suo spazio scenico come e dove gli pare e piace (...)²⁶⁸.

²⁶⁸ Studi di Via Borodinskaja, *Tecnica dei movimenti scenici*, Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 123.

3.4 Il lavoro extra testo: il pubblico e l'improvvisazione

*Ripensando al mio teatro, rivedo innanzi tutto i luoghi.
Ho avuto come luoghi ideali i campi, i prati, le gradinate,
ho provato a recitare nel teatro greco di Epidauro,
ho recitato in piazza, addirittura una volta con settantamila persone,
e un'altra volta nel teatro di Mantova del Bibbiena
dove bastava sollevare appena la voce e la voce volava da sola,
andava via, sembrava di recitare dentro lo strumento²⁶⁹.*

Dario Fo

Nel lavoro di Dario Fo e Franca Rame la “quarta parete”²⁷⁰ è stata costantemente abbattuta, anzi disintegrata. Andarono contro a una tradizione di prosa secolare e anche contro tutti gli studi teatrali di Stanislavskij, secondo cui l'attore doveva vivere soltanto nella realtà dell'opera, senza poter interagire con lo spettatore. I due attori erano molto critici al riguardo: «Cos'è la quarta parete, cosa significa? È la condizione in cui si viene a trovare normalmente il pubblico che assiste alla rappresentazione nello spirito del “guardone”.»²⁷¹. L'abbattimento della quarta parete era dunque finalizzato a provocare il pubblico: l'esigenza fu quella di realizzare un teatro che fosse come un “discorso” tra la scena e la sala²⁷², facendo dimenticare al pubblico i meccanismi rituali del teatro. Il contatto con il pubblico era reso anche attraverso l'abbattimento fisico della separazione tra palcoscenico e platea: gli spettatori, come è possibile vedere anche dalle registrazioni video della versione di *Mistero Buffo* del 1977 presso la Palazzina Liberty di Milano, erano

²⁶⁹ In Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.16.

²⁷⁰ Essa rappresenta per convenzione classica la divisione tra lo spazio della messinscena e la platea.

²⁷¹ Fo D. Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 13.

²⁷² Dopo il '68 e per gran parte degli anni Settanta «al pubblico era addirittura demandata la facoltà di parola, in quei lunghi dibattiti che seguivano e concludevano le rappresentazioni e che lo stesso Fo definiva come il “terzo atto” dello spettacolo. Durante il “terzo atto” il pubblico poteva persino offrire al collettivo di Fo alcuni spunti tematici che Fo ed i suoi attori avrebbero poi potuto sviluppare in spettacoli successivi». In Soriani S., *Dario Fo, tra la pagina e la scena*, <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>, p.7.

spesso a stretto contatto con la scena e occupavano seduti a terra anche il palco e persino la zona del palco retrostante all'attore. Negli anni Sessanta e Settanta anche il teatro di Peter Brook mosse verso questa concezione:

Per questo abbiamo bisogno della folla, folla sul palcoscenico e folla che assiste – e all'interno di questo palcoscenico affollato, esseri umani che spongono le loro verità più intime ad altri esseri umani che si trovano tra la folla del pubblico, e tutti insieme condividono un'esperienza collettiva²⁷³.

Il Teatro Fo- Rame propose quindi un rapporto alternativo col pubblico rispetto alle produzioni del tempo. Se analizziamo il vecchio statuto di Nuova Scena nell'arco temporale che va dal 1968 al 1969 notiamo il grande sforzo di coinvolgimento del pubblico, che veniva sollecitato a partecipare e a condividere concretamente le riflessioni e le critiche, mosse da Fo e Rame nei confronti del contesto sociale e politico contemporaneo.

Questo rapporto diretto con il pubblico che, oltre alla sala, spesso invade anche il palco, riflette un modo di concepire lo spazio e la funzione teatrale che porta la "piazza" (intesa come luogo alternativo di fruizione) a teatro. Il pubblico invece che "spettatore" diventa folla pronta a reagire agli stimoli e alle provocazioni²⁷⁴.

Nel Teatro Fo-Rame il grado di reattività dell'attore si fondava principalmente sull'umore della sala. L'attenzione all'umore del pubblico era la naturale conseguenza di un loro modo di concepire il teatro e della funzione comunicativa e relazionale che esso aveva. Per questo motivo l'esigenza primaria restava sempre quella della trasmissione di un messaggio allo spettatore, aldilà di qualsiasi finalità estetico-edonistica²⁷⁵. In questa

²⁷³ Brook P. in Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 17.

²⁷⁴ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 86.

²⁷⁵ «Una delle maggiori caratteristiche del teatro di Fo è che appunto tende più alla comunicazione che non alla costruzione del bello spettacolo. I suoi spettacoli assolutamente belli dal punto di vista formale, estetico, ma il nucleo di fondo del suo teatro è sempre l'interazione col pubblico». Ferruccio Marotti in *Lezioni di drammaturgia*, 1986 al Teatro Ateneo, doc. audiovisivo, C.T.A. in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, nota pp. 51-52.

relazione il grado di intesa²⁷⁶ con gli spettatori migliorava grazie all'improvvisazione. Le improvvisazioni infatti erano delle vere e proprie "parentesi" nella narrazione, in cui molto spesso Fo si divertiva a "chiacchierare" col pubblico²⁷⁷.

La creazione dell'attore si differenzia nettamente dalla creazione del drammaturgo e del regista per il fatto che l'attore crea in pubblico e ha la possibilità di improvvisare sotto l'influsso che gli spettatori esercitano su di lui; nell'arte dell'attore non tutto è previsto (vedi la necessità di combattere contro l'ostilità del pubblico oppure di ripianificare, ricomporre, adattarsi e così via). Il contatto con il pubblico è chiaramente percepibile (attraverso il respiro, i rumori, eccetera). È questo il modo in cui il pubblico "pronuncia la sua battuta" e l'attore deve accoglierla e utilizzarla²⁷⁸.

Di sera in sera i monologhi cambiavano fino a trovare una forma definita. Questo non significava per loro cristallizzare la rappresentazione scenica per sempre in quelle modalità, perché riascoltando le registrazioni degli spettacoli messi in scena essi potevano decidere di cambiare qualcosa, migliorando o risolvendo una certa situazione in una nuova chiave di lettura.

Negli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame esistevano dei momenti comunicativi, specifici e determinati, in cui ci si confrontava direttamente con la platea:

Sia per la messa in scena di commedie che di monologhi, Fo [...] sceglie come chiave di immissione allo spettacolo "l'antiprologo"

²⁷⁶ Cfr. Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006.

²⁷⁷ Riportiamo qui un esempio di parentesi. Durante *Mistero Buffo* (1977) presso Palazzina Liberty, Fo, in seguito a una risata fuori tempo di uno spettatore, interrompe il racconto con una sua risata spontanea. Da questo stimolo coglie l'occasione per spiegare come anche lui, da quando le luci illuminano la sala, è spettatore, cioè spettatore delle reazioni del pubblico. E parte con una carrellata di immagini sui diversi modi di ridere che gli si presentano ogni volta: la risata fragorosa di uno; quello che spinge e dice "non ho capito", l'altro glielo spiega e lui ride in ritardo; quello che viene per la seconda volta e ride in anticipo perché sa già la battuta; poi ci sono quelli che ridono col singhiozzo... In questo "elenco" di suggestioni che si susseguono in pochissimo tempo, Fo utilizzò probabilmente la metà delle parole appena usate in questa sede. L'episodio si trova al min. 71 nella versione online: <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=1512s> (registrata *ab origine* dalla RAI).

²⁷⁸ Dagli appunti di Ejzenštejn S. M. Cfr. Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 71.

che gli permette di conversare con il pubblico, a luci accese in sala, su problemi come il posto a sedere, l' "impacchettamento" degli abbonamenti, i fatti di cronaca; discorsi che compongono un pre-testo, che gioca sull'umore degli spettatori, dal quale dipende il ritmo della rappresentazione. Segue poi il "prologo" che riassume il tema della rappresentazione, che così si avvia con una progressione che permette di impostare il ritmo dello spettacolo²⁷⁹.

Oltre al prologo e all'antiprologo Marisa Pizza ha individuato anche altri due momenti della rappresentazione nei quali Fo creava il legame con la platea. Il primo è «l'incidente durante il racconto (può essere un ritardatario in sala, un errore nel dire la battuta, o altro): non maschera l'accaduto, ma lo utilizza per quello che è rivolgendosi al pubblico, unico suo vero referente»²⁸⁰. Il secondo momento consiste nell'interazione col pubblico attraverso una «parentesi su problemi di attualità, personaggi politici, che si aprono in diversi momenti, su un gesto o una battuta. In questi momenti di dialogo per lo più la parola domina rispetto al gesto»²⁸¹.

Riflettendo su quanto sopra esposto se ne deduce che, in realtà, le cosiddette improvvisazioni di Fo e di Rame erano tutt'altro casuali²⁸². Fo e specialmente Franca Rame²⁸³, sviluppando la tradizione dei Comici dell'Arte e dei giullari²⁸⁴, utilizzavano il

²⁷⁹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.86. Vedi anche *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 79.

²⁸⁰ Ivi, p.121.

²⁸¹ Ibidem

²⁸² «Si crede che, giacché tanto io che Franca lasciamo uno spazio molto ampio all'improvvisazione, il modulo di rappresentazione sia tutto affidato all'estro, alla casualità, e quindi allo "stato di grazia" che una sera ci sostiene e l'altra ci abbandona. No, niente di più falso!». Dario Fo, intervento del 1986, ivi, p.69. Infatti «i molti equivoci fioriti intorno all'improvvisazione, cardine dell'Arte, hanno confuso la parziale libertà del "virtuoso recitare" con una pretesa casualità assoluta del fatto scenico, occultando l'unica "casualità" davvero coltivata dai comici: quella che costringeva i censori a confrontarsi con testi scritti di ambigua interpretazione». In Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 25. Riguardo la censura dei testi, i censori dei comici dell'Arte trovavano le stesse difficoltà dei censori dei testi di Dario Fo e Franca Rame, che continuamente durante le prove stravolgevano, cambiavano o improvvisavano il testo scritto, sfuggendo così alle denunce e alla censura immediata.

²⁸³ «Ogni tanto, come succede a quasi tutti gli attori, capitava che all'istante ti cogliesse un vuoto di memoria e, dopo un attimo di silenzio impacciato qualche altro attore, con tono lieve, ti suggerisse la battuta. [...] Questo a Franca non succedeva mai, non perché avesse una memoria straordinaria, ma per la semplice ragione che possedeva l'arte dell'improvvisazione». In Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 10.

²⁸⁴ L'utilizzo dell'improvvisazione oltre alla tradizione dei giullari e dell'Arte è strettamente collegato alle origini di Fo e al suo contatto coi *fabulatori*. «Improvvisavano, era evidente che si preoccupavano di adattare

repertorio di trovate comiche e di lazzi sia durante le prove e sia durante il farsi dello spettacolo.

A chi perfettamente sa rappresentare all'improvviso, ch'è più difficile, facile più gli sarà il recitare premeditato, ch'è il meno; anzi avrà sempre l'impro[v]visante un colpo maestro, ché mancandoli a memoria o succedendo qualche sbaglio, è abile a rimediarsi, [...] quando colui, che da pappagallo rappresenta, in ogni mancanza resterà di stucco²⁸⁵.

i vari passaggi a una realtà contingente». Questa tecnica poi nel tempo diventerà una vera e propria cifra stilistica. Ivi, p.28.

²⁸⁵ Perrucci A., *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699, pp. 159-162 op. cit. in Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 141.

3.5 Il trionfo del *grammelot* sulla parola

Non esiste, alla nascita del teatro moderno, un manuale di recitazione accademica. Semplicemente perché quella delle accademie aristocratiche non è recitazione, bensì ripetizione verbale d'un testo letterario. In questo senso, il "virtuoso recitare" degli attori dell'Arte non è ribellione contro i moduli canonici, bensì vera e propria riscoperta del recitare: cioè d'una espressività autonoma e specifica, che individua se stessa escludendo necessariamente l'univocità semantica della parola scritta: limitandosi a servirsi di quest'ultima come d'una materia utile e di un punto d'appoggio indispensabile alla propria ricerca del "libero, naturale e grazioso"²⁸⁶.

Tralasciando la grande affinità tra le critiche di Roberto Tessari e quelle di Fo-Rame nei confronti della recitazione accademica, questa citazione racchiude molto della pratica teatrale di Dario Fo e Franca Rame. Il discorso sulla «riscoperta del recitare» sta alla base del loro fare teatro. Soprattutto nei monologhi di Fo la parola scritta era solo un appoggio, era al servizio di «un'espressività autonoma e specifica». Egli, allontanandosi dall'«univocità semantica della parola scritta», volle esprimersi in una forma di plurilinguismo. Come sottolinea Pietro Trifone:

Il plurilinguismo di Fo si collega da un lato alla non meno radicata tradizione del plurilinguismo letterario, dall'altro a un'antica e popolare tecnica espressiva dei buffoni, da sempre maestri della contraffazione e della mimesi fonico-verbale: si pensi al mitico Gonnella, che "parlava [...] ogni linguaggio di tutte le città d'Italia sì naturalmente, come se in quelli luoghi fosse nasciuto e stato da fanciullo nodrito"²⁸⁷.

²⁸⁶ Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 25.

²⁸⁷ Trifone P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp.16-17.

Il *grammelot* probabilmente nacque proprio dalle esigenze comunicative dei comici dell'epoca, sempre costretti a esprimersi per allusione o attraverso un linguaggio proprio, adattato alle circostanze. Se essi avessero parlato la lingua dominante o esplicitamente, senza ricorrere all'ironia, non solo avrebbero perso molto pubblico, ma sarebbero andati facilmente in contro alle censure della chiesa, all'esilio o anche alla morte.

Fo ricercò lo stesso tipo di linguaggio: corporeo, musicale, allusivo e continuamente adattabile per creare un ponte comunicativo diretto col pubblico e anche per sfuggire alla censura²⁸⁸. Volle creare un linguaggio piuttosto che una lingua colta, in cui il popolo poteva "ri-conoscersi", che fosse comune e soprattutto basato su un forte grado di intesa.

L'uso del suono e dei ritmi dentro un discorso, è un fatto determinante, indipendentemente dalla preoccupazione del valore intrinseco di quello che si dice, ma per l'effetto musicale e ritmico che si inserisce per esempio nella gestualità. Ci sono dei momenti in cui il gesto è talmente importante che la parola diventa quasi inutile e fastidiosa per segnalare o per svolgere un discorso, allora ecco l'invenzione del *grammelot*. Il *grammelot*, nel quale suoni, timbri, onomatopeica, sproloquio, farfugliamento, gioco gutturale, addirittura delle parole diventavano più importanti che se io avessi espresso un discorso con parole precise e definite²⁸⁹.

Questa capacità di creare una nuova gamma di espressività scenica appartiene direttamente alla tradizione del teatro italiano che Fo ha riscoperto. Egli affermava che proprio gli italiani furono i primi a usare in scena il gesto e la parola insieme²⁹⁰. La tradizione teatrale

²⁸⁸ «Dario Fo con il suo "sfarfugliamento onomatopeico" riporta in vita l'antica figura del giullare ricordando che il comico per natura è sempre degradante e trasgressivo». In Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996 p. 107. Il *grammelot* probabilmente nacque proprio dalle esigenze comunicative dei comici dell'epoca, sempre costretti a esprimersi per allusione o attraverso un linguaggio proprio, adattato alle circostanze. Se essi avessero parlato la lingua dominante o esplicitamente, senza ricorrere all'ironia, non solo avrebbero perso molto pubblico, ma sarebbero andati facilmente in contro alle censure della chiesa, all'esilio o anche alla morte.

²⁸⁹ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 104-105. Fo recuperò «il carattere specifico della Commedia dell'Arte [che] consiste proprio nell'evidenziare in forme clamorose la possibilità di fare teatro senza costringere la dimensione scenica a mera esteriorizzazione fonica e figurale della Parola scritta». In Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 49.

²⁹⁰ *Ibidem*

italiana infatti ha evidentemente lasciato segni indelebili nella nostra cultura, soprattutto nei nostri atteggiamenti e specialmente nel modo che l'italiano ha di gesticolare²⁹¹.

Per quanto riguarda l'etimologia del termine *grammelot* Dario Fo attribuiva l'invenzione ai comici francesi del Quattrocento e del Cinquecento. Questo termine poi venne "maccheronizzato" dai veneti che dicevano "gramlotto". *Grammelot* per Fo « [...] è una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso»²⁹². L'altra origine del termine è quella attribuita da Ferdinando Taviani. Secondo lui «*grammelot* deriva da "grommelots", coniato dagli allievi di Copeau per indicare gli esercizi fatti di borbottii (dal francese "grommeler": borbottare)»²⁹³. Probabilmente entrambe le etimologie sono corrette e quella proposta da Taviani potrebbe essere solo una mediazione del termine tra i comici dell'Arte e Fo. Infatti secondo Eva Marinai il termine passò a Fo tramite Lecoq, che, nel dopoguerra, lavorò come coreografo nella compagnia di Jean Dasté, il genero di Copeau:

L'elemento di *trait d'union* tra Copeau e Fo potrebbe essere proprio Lecoq, che dopo la guerra diviene coreografo e attore nella compagnia di Jean Dasté, genero di Jacques Copeau. È Dasté che introduce Lecoq all'uso del corpo in teatro ed è verosimile che alcuni esercizi utilizzati dalla compagnia del regista francese siano stati impiegati anche da Dasté e di conseguenza da Lecoq in Italia²⁹⁴.

Potrebbe dunque essere stato proprio Lecoq, che collaborò con Fo nei primi anni Cinquanta, il primo a introdurlo verso una nuova concezione del corpo e della voce, che, se usati a dovere, avrebbero potuto esprimere molto più di tante parole. In quel periodo Fo, osservando e studiando il teatro che lo precedeva, prese consapevolezza di come il discorso teatrale dovesse cambiare strutturalmente:

²⁹¹ Questa caratteristica è ben evidente se relazionata ad altre lingue, dove l'elemento corporale non è così fondamentale all'espressione come accade invece per la lingua parlata italiana.

²⁹² Dario Fo in Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 105.

²⁹³ Ivi, p. 106.

²⁹⁴ Marinai E., *Dario Fo, Mistero Buffo (1969) -presentazione-*, <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/04/Dario-Fo-descrizione-Mistero-Buffo-Eva-Marinai-2015.pdf>, 2016, p.2.

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'. [...] 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. [...] 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. [...] 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 pubblico²⁹⁵.

Quindi l'approccio antinaturalistico²⁹⁶ alla lingua, unito a una grande inventiva, ebbe nel Teatro Fo-Rame un valore «costruttivo, non disgregativo». L'anarchia testuale nacque da una consapevolezza di libertà assoluta, che doveva muovere l'artista al momento della creazione. Dello stesso parere è il linguista Pietro Trifone:

[...] gli accoppiamenti irregolari, le convergenze sghembe, le soluzioni anomale e innaturali, non conducono in tutti i casi a risultati negativi, ma talvolta possono invece dare vita a straordinarie creazioni artistiche. Senza inciuci sbirulenti [...] non avremmo –

²⁹⁵ Testo inedito, senza titolo, scritto da Dario Fo nel 1965 in Soriani S. D'Angeli C., *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni*, Pisa, Edizioni Plus - Pisa University Press, 2006, pp. 9-10.

²⁹⁶ « [...] l'antinaturalismo di Fo, al pari di quello dell'Arcimboldo, non è affatto anticomunicativo ma tende invece a essere ipercomunicativo. Si pensi a quella sorta di linguaggio universale che è appunto il *grammelot*, il cui senso è afferrato da tutte le platee del mondo; e si pensi anche alla particolare declinazione del dialetto padano in *Mistero buffo*, dove si allineano sinonimi di una stessa parola per facilitarne la comprensione, e il testo si modifica e si attualizza in rapporto alle diverse circostanze e alle stesse peculiarità linguistiche e culturali degli spettatori, facendo tesoro della grande lezione di relativismo espressivo della commedia dell'arte», In Trifone P., *Dario Fo e la commedia delle lingue* in *Miscellanea di Studi Interdisciplinari, Miti antichi e moderni*, Roma, Universitalia, 2013, pp. 347-48.

tanto per fare un esempio – la pittura di Arcimboldo con la fantastica mostruosità della sua frutta umanizzata o umanità frutescente; e non avremmo neppure la meravigliosa invenzione teatrale del *grammelot*, il mormorio inarticolato che le straordinarie capacità vocali, gestuali e mimiche di Fo trasformano magicamente in un sorta di bizzarro eloquio fornito di senso²⁹⁷.

Gli interessi linguistici nacquero dall'esigenza di costruire nuove dinamiche di comunicazione. La sperimentazione linguistica delle prime produzioni Fo-Rame²⁹⁸ si intensificò con gli studi etnici e popolari, che portarono alla messa in scena di *Ci ragiono e canto* che ebbe un ruolo fondamentale per la scrittura di *Mistero Buffo*. Proprio con *Mistero Buffo* Fo tentò di creare un nuovo linguaggio espressivo, che fosse il più possibile comprensibile al livello di significato piuttosto che al livello di strutture logiche testuali significanti. Sviluppò un tipo di discorso che prevedeva il coinvolgimento totale del corpo e delle sue capacità mimico-foniche fino ad arrivare a costruire un intero monologo in *grammelot*²⁹⁹. Quello che venne fuori fu un impianto linguistico di commistione che Francesco Bianco definisce *pastiche*:

La pièce più celebre in cui il pastiche linguistico è compiutamente realizzato è *Mistero Buffo*, rappresentato per la prima volta nel 1969 e successivamente aggiornato nel corso degli anni. Il testo è scritto in uno “pseudodialetto padano-veneto” quattro-cinquecentesco, frutto della ricettività e della creatività verbale del grande autore-interprete³⁰⁰.

²⁹⁷ Ivi, pp. 343-344.

²⁹⁸ Il *grammelot* lo ritroviamo anche nelle prime commedie di Fo come *Settimo ruba un po' meno* (1964) dove in didascalia appare questa definizione come spiegazione del termine: «una serie di suoni senza senso apparente ma talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso». Per alcuni spettacoli ci fu la creazione di termini *ex novo* come *Gli Arcangeli non giocano a Flipper* (1959) e con *Aveva due pistole e gli occhi bianchi e neri* (1960). Per un'analisi specifica Cfr. Trifone P., *Dario Fo e la commedia delle lingue* in *Miscellanea di Studi Interdisciplinari “Miti antichi e moderni”*, Roma, Universitalia, 2013, pp. 343-348.

²⁹⁹ È «principalmente nei suoi monologhi che prende forma il *grammelot*, [...] dove dialetti diversi sono trasformati in suoni e ritmi». In Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 104.

³⁰⁰ Cfr. Bianco F., *La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale* in atti del convegno a cura di El Ghaoui L., Tummillo F., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014.

Fo non volle costruire una nuova lingua, ma un nuovo linguaggio, che poteva cambiare a seconda delle circostanze³⁰¹. Da questa esigenza artistica nacquero le narrazioni in *grammelot*, che nel 1977 irrupero nella nuova edizione di *Mistero Buffo*³⁰².

Durante la messinscena questo linguaggio essenziale, fatto di pochi termini e strutture narrative semplici, veniva supportato dall'uso del corpo sia al livello mimico, sia al livello vocale, attraverso suoni e onomatopее. Angelo Maria Ripellino, recensendo il «[...] furioso recital di Dario Fo intitolato *Mistero Buffo*», parlò di «spiritosa e scaltrissima imitazione asemantica [...] di varie parlate, cioè il tentativo di rendere con incongrui fonemi la sostanza, il ritmo, le inflessioni di un dato linguaggio» e, più avanti, di «onomatopее, splash da Paperino, fragori di ferraglia, scale di gorgogliamenti, e una dinoccolata, sorniona mimica alla Jacques Tati. Questi falsi linguaggi sono così ben connessi da ingenerare abbagli acustici, come se non fossero un cervelotico farfugliamento, ma stesure significanti»³⁰³.

Paolo Puppa invece, sempre in riferimento a *Mistero Buffo*, ha sottolineato proprio come Fo riuscisse a esprimersi in maniera quasi totalizzante con il suo “parlare basso”. Partendo dalla commistione di più elementi e dal compromesso linguistico riusciva a creare una forte unione con l'ascoltatore.

La lingua usata per questo montaggio è una re-invenzione, un *idioletto* di Fo, una koinè dialettale mutuata dalle parlate medievali del nord d'Italia, specialmente il lombardo veneto, ricca di allitterazioni, di perifrasi sinonimiche, di *amplificatio* lessicali, piena di asprezze fonematiche, di urli sanguinolenti, di una mimesi allucinata e iperealistica del parlare basso. È sempre la contestazione

³⁰¹ Per questo motivo tutti i racconti scritti in *grammelot* acquistano valore solo momento della rappresentazione: «[...] la teatralità assoluta del *grammelot* implica infatti la sua fondamentale irriducibilità alla scrittura». Trifone P., *Dario Fo e la commedia delle lingue* in *Miscellanea di Studi Interdisciplinari, Miti antichi e moderni*, Roma, Universitalia, 2013, p. 344.

³⁰² I primi monologhi interamente in *grammelot* comparsero solo dal 1977 in *Mistero Buffo*. Tra questi ricordiamo i più significativi che sono: il *Grammelot di Scapino* (nato «[...]da un monologo che si trova in *Pum! Pum chi è? La Polizia* (1972)»). In Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.55), *La fame dello Zanni*, *Grammelot dell'avvocato inglese* e il *Grammelot del tecnocrate americano*. Nel tempo furono inseriti nel repertorio dello spettacolo anche altri *grammelot* (si veda l'ultima edizione integrale: Fo D., *Mistero Buffo ediz. Integrale*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014).

³⁰³ Cfr. Ripellino A. M. in Bianco F., *La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale* in AA.VV., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di El Ghaoui L., Tummillo F., Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014.

verso la linea colta del teatro ufficiale la strategia di questa scelta linguistica, già manifestata in precedenza negli usi gergali e colloquiali, ma stavolta portata al centro, perché tranne che nelle chiose didascaliche, è questa l'unica *langue* adoperata in scena³⁰⁴.

Infatti la lingua italiana precisa ed esemplificativa era usata più che altro durante gli intermezzi didascalici, cioè nel prologo-commento o nelle parentesi³⁰⁵. Più semplicemente si può constatare che tutte le volte che Fo o la Rame si rivolgevano al pubblico avveniva una rapida variazione diafasica dalla loro “lingua teatrale” all’italiano, che però non era quasi mai utilizzato in maniera rigorosa o formale, perché mirava sempre a privilegiare l’aspetto colloquiale nel dialogo con la platea:

[...] il proposito principale sembra essere quello di comunicare con un pubblico il più largo possibile, ricongiungendo le piazze e facendo in modo che esso rimanga sempre ‘attivo’: accostando le sue sperimentazioni linguistiche ad un italiano popolare e introducendo il *grammelot* a fini espressivi, Fo crea un linguaggio vivace, composito e supportato dalla sua corporeità che raggiunge lo spettatore in maniera diretta³⁰⁶.

Per capire meglio il funzionamento del *grammelot* bisogna mostrare come questo debba essere proposto al pubblico ai fini di una corretta comprensione. Prima di tutto, come in ogni monologo, c’era il prologo introduttivo che illustrava la vicenda e in cui molto spesso si aprivano parentesi sull’attualità. In esso l’attore deve utilizzare alcune parole chiave che nella narrazione si ripresenteranno, di tanto in tanto, a sostegno di tutto l’apparato fonico-mimico.

Nel gioco onomatopeico di Fo si costruisce una “tessitura musicale” che indica o allude a situazioni, a fatti, a cose, a oggetti, e le rarissime parole effettive sono disseminate nel lungo sproloqui, mai

³⁰⁴ Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 98.

³⁰⁵ Vedi “Il lavoro extra-testo” Cap III, par. 4.

³⁰⁶ AA.VV., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di El Ghaoui L., Tummillio F., Université Stendhal, Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014, p. 11.

a caso ma sempre a proposito per la comprensione logica dell'ascolto³⁰⁷.

La parola, quindi, aveva un ruolo strettamente funzionale e non puramente descrittivo. Il discorso non procedeva solo per forme:

Come la *parte* è una accorta riduzione del personaggio tradizionale a componente funzionale d'un meccanismo combinatorio, così il *linguaggio* della parte è una riduzione del monologo e del dialogo tradizionali a misura di questo meccanismo: in esso, la parola si orienta non verso il massimo grado di libertà, ma verso il più alto grado di funzionalità alle costanti della parte. La parola dunque non tende all'*unicum*, ma al *topos*[...] ³⁰⁸.

Queste «parole effettive» erano inserite in maniera strategica all'interno del racconto, di modo che lo spettatore non perdesse mai il filo della narrazione. Tuttavia le vicende proposte presentavano una semplice struttura di trama, già nota peraltro in seguito alla spiegazione per sommi capi del prologo.

L'altro elemento strutturale necessario per eseguire una scena in *grammelot* è la scelta di un idioma, di cui si deve conoscere molto bene non tanto la grammatica o il lessico, ma il ritmo, la cadenza e le caratteristiche foniche. Per cui il *grammelot* può essere eseguito in qualsiasi lingua, purché si rispetti quantomeno la musicalità del linguaggio scelto. L'ultima indicazione fondamentale nella costruzione di un *grammelot* riguarda l'attenzione ai gesti, che devono essere costruiti con una precisione chirurgica e secondo una sequenza ben chiara e definita. La struttura mimica deve ricordare la progressione narrativa di un fumetto, in cui sono le immagini a parlare supportate da poche parole e da onomatopee. Poi, partendo da questa partitura mimica, Fo individuava delle posizioni chiave, che vanno ripetute a immagine costante, nel caso di una "variazione sul tema", per

³⁰⁷ Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 108.

³⁰⁸ Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 87. «I comici muovono dall'esigenza di spettacoli agiti e adatti a reggere i loro virtuosismi buffoneschi onde sperimentare una forma praticabile di dissoluzione del Testo in unità strutturali da ricomporre a volontà», *ivi*, p. 79.

consentire allo spettatore di riconoscere gli elementi strutturali fissi nella dinamicità fluida e scattante del racconto.

La messinscena in *grammelot* assomigliava a un discorso, ma in realtà era solo una rapida sequenza di azioni e suoni che la maggior parte delle volte non corrispondevano a nessun termine. La lingua non seguiva più uno schema verbale ma musicale. L'aspirazione, seguendo la lezione dell'Arte, fu di realizzare una lingua teatrale che fosse «perfetta, universale, onnicomprensiva e iperespressiva»³⁰⁹. Partendo da queste competenze, che chiaramente necessitavano di un allenamento quotidiano al livello tecnico, la comunicazione con il pubblico raggiungeva l'obiettivo di superare psicologismo e l'univocità della parola approdando a un coinvolgimento emotivo ed emozionale. Questo è il presupposto del *grammelot*: un linguaggio libero con strutture espressive universali che dipendono principalmente dall'emozione e dallo stato d'animo³¹⁰. Fo riuscì a superare l'aspetto narrativo della parola: il corpo rappresentava l'anima della situazione perché senza il corpo la situazione nemmeno esisterebbe. Quindi l'attore non si immedesima nel personaggio, non narra, ma egli stesso "era il racconto". La lingua si trasformò quasi completamente in linguaggio che da narrativo si fece epico.

Concludendo, possiamo considerare il *grammelot* come il punto massimo raggiunto da Fo al livello comunicativo grazie al quale egli creò un linguaggio elementare, concreto e universalmente comprensibile.

³⁰⁹ Trifone P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 147-148.

³¹⁰ Questo è lo stesso presupposto che sta alla base del rapporto che Franca Rame e Dario Fo avevano col pubblico, perché, come abbiamo visto in precedenza (3.4), per la riuscita di uno spettacolo c'è bisogno che si crei un canale di comunicazione reale con l'ascoltatore, fatto di azioni concrete, riconoscibili.

Conclusione

*Dario Fo e Franca Rame:
il maggior attore/autore italiano dei nostri giorni,
il maggior attore/personaggio della commedia del'arte,
insieme a un'attrice, un caso ormai quasi unico in Italia,
che ha vissuto l'esperienza della tradizione teatrale italiana,
cioè della tradizione del teatro a soggetto
e la incarna nella sua stessa persona,
nella sua storia familiare³¹¹.*

Questa tesi ha voluto individuare in Dario Fo e Franca Rame due modelli di riferimento sia dal punto di vista artistico-teatrale, sia in relazione al loro impegno politico-sociale. Per questo motivo lo studio si è mosso su due direzioni principali. Da una parte, sono stati trattati gli aspetti tecnici e performativi: come nasceva il testo drammatico e le modificazioni che esso subiva dopo la messinscena analizzando le reazioni del pubblico³¹², l'utilizzo della mimica come elemento fondante dal punto di vista comunicativo ed espressivo, il senso del ritmo che ha permesso a Fo e alla Rame di costruire una loro "lingua teatrale" che costituisce il vero sostrato del *grammelot*. Dall'altra parte, invece, per quando riguarda l'impegno diretto nella società e la passione per lo studio e la ricerca, è stata trattata la loro esperienza di vita, con particolare riferimento alla dedizione che Fo e la Rame profusero in favore delle lotte operaie e nei confronti di un pubblico generalmente molto lontano dal teatro. *Mistero Buffo* è stato "soltanto" il naturale punto di arrivo di un percorso artistico, ma anche umano. Attraverso questo spettacolo si concretizzarono

³¹¹ Marotti F. in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, pref. p. 13.

³¹² Uno dei concetti principali che permea tutto questo studio riguarda le capacità comunicative, che deve avere un artista nel momento in cui si relaziona con un dato contesto. In questo senso la versatilità e il "mettersi in discussione" dovranno essere sempre i punti di partenza per un attore.

scenicamente tutti gli studi sulle tradizioni popolari³¹³, riscoprendo il valore della cultura contadina, che seppur dimenticata si è sempre espressa, lasciando dei segni indelebili che ancora evidenti nella società odierna. Anche la Commedia dell'Arte e la cultura giullaresca sono state valorizzate dalle loro messinscene, specie in *Mistero Buffo*. Questo spettacolo ha nel suo repertorio sia testi medievali che testi del Quattrocento e, durante la messinscena, i modelli di movimento, l'interazione con lo spettatore, l'improvvisazione e la capacità di esprimersi superando l'univocità della parola scritta, ci permettono ancora oggi di poter riscoprire un tipo di teatro di cui si ha poca memoria.

La ricerca per la realizzazione della presente tesi si è avvalsa della comparazione di diverse fonti, prese da ambiti di disciplinari differenti. Soltanto grazie a questo metodo d'approccio comparativo e all'approfondita analisi svolta su *Mistero Buffo* e sulle modifiche che subì nel tempo, si è riuscito a mettere in evidenza, a mio parere, quel tipo di attorialità "tuttofare" che è diventata un modello universalmente apprezzato e ripreso.

I due artisti vissero in prima persona la loro rivoluzione teatrale: combattere la fissità dei moduli connessi alla messinscena significava anche distruggere politicamente il rigore morale della società borghese. Gli schemi rigidi, il metodo applicato alla lettera o i *cliché* non appartengono al teatro moderno. Dario Fo e Franca Rame vissero concretamente il passaggio tra l'essere uomo (o donna) e l'essere attori, perché fare teatro per loro era una passione che coincideva con la presa di coscienza dell'intera comunità³¹⁴ volta al raggiungimento di un miglioramento sociale e umano.

Il teatro odierno deve ripartire da questi modelli; c'è bisogno di persone che portino avanti un teatro di "ri-volta" e non solo rivoluzionario. Il Teatro Fo-Rame tentò di parlare a tutti, creò nuove forme di comunicazione utilizzando un linguaggio universale, sotteso all'ordinario senso logico della realtà³¹⁵. I loro spettacoli furono sempre pieni di ribaltoni, demitizzazioni e condanne, ma allo stesso tempo trasbordavano di risa, coinvolgevano;

³¹³ In una società sempre più individualistica, in cui l'accezione più concreta di comunità ormai appartiene a un mondo virtuale, uno sguardo sulla tradizione e su come essa si relazioni al piano dell'adesso, è fondamentale.

³¹⁴ Il teatro nacque prima del linguaggio, da una naturale esigenza di identità nel collettivo, e si è sviluppato per comunicare e creare un dialogo tra gli artisti e il mondo circostante, che fosse utile alla società in termini di relazioni sociali.

³¹⁵ Un linguaggio universale comune che è stato rintracciato anche materialmente in questo studio trattando del *grammelot*.

erano densi di ideali, di sperimentazioni nuove, di presa diretta³¹⁶, di studio analitico che, in ogni momento, poteva mescolarsi con la creatività e l'improvvisazione scenica.

I *modi operandi* utilizzati sulla scena o per la scrittura di un testo, l'attivismo diretto, *Mistero Buffo* e tutte le loro opere non sono solo dei doni immensi e dei preziosi esempi per chi fa teatro, ma rappresentano soprattutto un modo di vedere e di sentire la vita.

La lezione di Dario Fo e Franca Rame ci ha insegnato la forza che può avere un'idea rivoluzionaria e che cosa significhi combattere per essa. Dario Fo e Franca Rame ci hanno consegnato un'eredità da tutelare e valorizzare e, al tempo stesso, la chiave di lettura della scena teatrale odierna e le modalità per praticarla in modo da collegarci a quei primi esempi di rappresentazione primordiale, quando il teatro riguardava tutti ed era aperto a tutti.

³¹⁶«[...] Il teatro deve parlare del proprio tempo perché il testo interessi e perché l'interpretazione sia efficace». Fo in Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 76.

Bibliografia

AA. VV., *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite* a cura di D'Angeli C, Soriani S., Pisa, Plus, 2006

AA.VV., *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo* a cura di El Ghaoui L., Tummillo F., Université Stendhal, Grenoble 3, Convegno Internazionale di Studi 1-2 dicembre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2014

AA.VV., *Mostrare lo Spettacolo, Musei e Mostre delle Performing Arts*, a cura di Bertolone P., Biggi M., Gavrilovich D., Roma, Arti dello spettacolo/ Performing Arts, ed. Universitalia, 2013

Catalfamo A., *Dario Fo. Il nuovo nella tradizione: rivisitazione delle tecniche del teatro popolare medievale, della commedia dell'arte e delle conte dei fabulatori per il nuovo pubblico della società di massa*, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 2004

Fo D., Rame. F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015

Fo D. , *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Tip. lombarda, 1969.

Fo D., *Mistero Buffo. Giullarata popolare.*, Verona, Bertani, 1973 (La comune,13)

Fo D., *Mistero Buffo ediz. Integrale*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014

Fo D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2016

Malcovati F., *Vsevolod Mejerchol'd: L'attore biomeccanico – testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, Milano, Ubulibri, 1993

Nicoll A., *Lo spazio scenico, storia dell'arte teatrale*, trad. a cura di Falletti C., Roma, Bulzoni, 1971

Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, trad. a cura di Giametta S., Milano, Adelphi, 1978

Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970

Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996

Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006.

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

Stanislavskij K., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Guerrieri G., Bari, Laterza, 2011

Taviani F., *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995

Tessari R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981

Trifone P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000

Articoli/pubblicazioni

- Dumont-Lewi L., *Dis-moi gors grand grommelot*, «Chroniques italiennes web», XXII, gennaio 2012. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Dumont-Lewi.pdf> (FR)
- Filacanapa G., *Le paroxysme linguistique de Dario Fo*, « Chroniques italiennes web», n. 22, gennaio 2012, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Filacanapa.pdf> (FR)
- <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/dario-fo-il-premio-nobel/3950/default.aspx>
- AA. VV., *Franca Rame: One life, A Thousands Adventures in Arti dello spettacolo/ Performing arts*, a cura di Gavrilovich D., Pizza M, Santeramo D., Anno 2/ Numero 2, 2016, <http://www.youblisher.com/p/1813101-Franca-Rame-One-life-A-Thousand-Adventures-edited-by-Donatella-Gavrilovich-Maria-Teresa-Pizza-Donato-Santeramo/>
- Soriani S., *Dario Fo, tra la pagina e la scena*. <https://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>

- Trifone P., *Dario Fo e la commedia delle lingue* in *Miscellanea di Studi Interdisciplinari, Miti antichi e moderni*, Roma, Universitalia, 2013
- Valeri W., *Dario Fo e Franca Rame alla Palazzina Liberty*, 30/12/2016
<http://www.lamacchinasognante.com/dario-fo-e-franca-rame-alla-palazzina-liberty-walter-valeri/>

Sitografia

- Archivio Fo-Rame online: <http://www.archivio.francarame.it/>
- *Che tempo che fa*, Raiplay, 23/04/2017, Intervista a Elio Germano e Micaela Ramazzotti:
<http://www.raiplay.it/video/2017/04/Elio-Germano-e-Micaela-Ramazzotti---Che-tempo-che-fa-del-23042017-38588d66-8a35-4145-9996-63476e88b9a5.html>
- Dario Fo e Franca Rame, estratto da un' intervista a cura di Mario Pirovano, Ott. 2011: http://mariopirovano.it/new_site/teatro/spettacoli/mistero-buffo
- Enciclopedia Treccani Online/ <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Marinai E., *L'affabulazione del giullare in Mistero buffo: Dario Fo e il riuso politico del materiale popolare. Presentazione:*
<https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/04/Dario-Fo-descrizione-Mistero-Buffero-Eva-Marinai-2015.pdf>
- *Mistero Buffo* (1977), Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE>
- Raiplay, *Dario Fo e Franca Rame: La nostra storia:*
<http://www.raiplay.it/programmi/dariofoefrancarame-lanostrastoria/>
- http://www.vittoriofranceschi.com/biografia_italiano.html

A Dario Fo (14/10/2016)

Buongiorno giovane vecchio amico

appena nato eterno, come la va?

come te la passi?

dopo questo sipario.

Lo senti l'applauso per te?

insistente.

Quanto abbiamo riso, quasi fino a cadere

mentre giocherellavi, oltraggiavi il potere

e gli scoprivi il sedere!

Tu ti eri già liberato

da questo fuoco meccanico

che schiavizza il mondo.

Ne avevi uno tuo più forte dentro

e camminavi giocondo.

Come hai brillato pezzo di cristallo

dalle mille facce riflettenti.

Come hai tolto tutto dal tuo piedistallo

tranne la cultura

e la tua donna:

lei, della tua stessa fattura
e il tuo più prezioso metallo.

E ora facciamoci un balletto dai!
Una cantata, un tuo stornelletto
milanese, senza pretese
in un lento e assiduo darsi
andare lasciarsi.

Insegnami a creare un linguaggio
o a poterlo plasmare!
Appari per un altro secondo e
ricorda ancora una volta a questo mondo
la libertà d'amare
e l'amore per la libertà.

Raccontami un'altra storia
il prossimo sberleffo
un altro mistero
col tuo piglio buffo.

Tranquillo, lo so che non puoi
non sbuffo.

Non ci rattristiamo nel vederti
aldilà
perché tu oltre già sei andato
un po' avanti ci sei sempre stato
e con la morte, sono sicuro
(come fa il pazzo)
ci avrai ballato.

Va bene, ora basta.

Siamo seri.

Lo spettacolo è finito
però in scena sei rimasto.

È rimasto ciò che eri.

FRANCESCO TIBALDI

Ringraziamenti

Prima di tutto devo ringraziare mio padre e mia madre perché mi hanno dato la vita e la possibilità di credere in quello che più mi piace e in ciò che penso e sento.

Ringrazio poi tutte le persone che mi sono state vicine nei momenti più difficili, che hanno creduto in me quando sembrava che tutto fosse perso e irreparabile. Ringrazio mia “zia” Roberta, che mi ha sostenuto quando nessun altro poteva aiutarmi. Sarebbe inutile ringraziare queste persone una a una e forse anche impossibile. Tra loro ci sono i miei amici più stretti, come anche persone incontrate per caso che pur non conoscendomi mi hanno dato uno stimolo o uno spunto di riflessione.

Ringrazio mia sorella. Lei è stata la prima che mi ha insegnato a leggere e scrivere.

Infine ringrazio sentitamente e con stima la Prof.ssa Donatella Gavrilovich, che non mi ha solo seguito passo passo nel lavoro con spirito critico e serietà professionale, ma mi ha aiutato a mettermi in gioco, spronandomi sempre a fare meglio.