

Pag. 5

In occasione della consegna a Dario Fo e Franca Rame del premio “la maschera di Bonifacio”

Dario e Franca, amici e compagni di strada. Non c'è vendetta peggiore nei confronti di un comico – secondo me – che premiarlo, cioè metterlo in una situazione di trionfo, a volte di retorica, di orpello, proprio ciò a cui lui è geneticamente contrario. Ci vuole molta ironia per sopravvivere a tutto questo. Ecco, voi siete appena passati attraverso una prova terribile, il Nobel, e forse credevate: be', è finita lì. No. Invece anche qui a Bologna noi vi premiamo. Ci vendichiamo per il dolore che avete causato a tutta l'accademia culturale italiana sottoponendovi ad un'altra piccola, allegra premiazione con le seguenti motivazioni: Fo Dario, con la complicità di Rame Franca, ti premia-

mo perché ci hai fatto entrare in Europa. Non solo ci hai fatto entrare in Europa, ma è la prima volta che per entrare in Europa ci danno dei soldi loro, ed è anche la prima volta che per entrare in Europa non chiedono soldi a noi. Perché hai causato nella cultura italiana un travaso di bile alluvionale, un'epidemia di ittero, un ribellire di ulcere, hai resuscitato una difesa dei sacri valori della serietà della cultura italica quale non si era vista dai tempi di Ventiquattromila baci a Sanremo; perché hai vinto il Nobel, orrore, come autore di teatro, a differenza di Pirandello e Beckett che come tutti sanno scrivevano di ciclismo. Perché hai deluso Carlo Bo che lo avrebbe dato a un giovane, tale Gozzano; perché hai deluso Veltroni che lo avrebbe dato a Jovanotti; perché hai deluso Gasparri, che lo avrebbe dato all'ultimo libro che ha letto ma non si ricorda più perché aveva nove anni; perché hai deluso Prodi che il premio per la

Letteratura lo darebbe al modello 740. Perché hai sopportato per due ore il re di Svezia che ti raccontava la caccia al cervo – questo me lo hai detto tu; perché Franca ha ascoltato due ore la regina di Svezia che diceva quanto è fesso suo marito che perde il tempo a fare la caccia al cervo: adesso smentitemi; perché alla fine della cena, questa è vera, il re ti ha detto: “Allora le piace la cena?” e tu hai detto: “Sì maestà, ma alla Buca San Petronio si mangia meglio”; perché sei così buono che hai rubato le monete di cioccolato del Nobel e le hai portate a mio figlio – anche questa è vera. Per le cose appena viste, per la canzone *Ho visto un re*, queste sono le mie cose preferite, il miracolo degli areoplanini di *Mistero buffo*, il maiale che nuota in *Johan Padan*, tutti duetti con Franca; perché hai sposato Franca che la volevamo sposare noi. Perché non vuoi farci dimenticare le cose peggiori di questi anni, infatti stai preparando uno

spettacolo sul caso Sofri dove ti chiedi non solo se lui è innocente, questo se lo chiedono in molti, ma anche, e questo se lo chiedono in pochi, chi è che sta coprendo i veri assassini di Calabresi. Perché, tra tutte le coppie che conosco, siete quella che dice di non andare mai d'accordo che va più meravigliosamente d'accordo. In modo critico, ma... Perché il Nobel non vi ha cambiato e quindi non vi cambierà anche questo piccolo premio che vi diamo con sincero affetto e senza rompervi le bal-
le con la caccia al cervo.

(Stefano Benni, Bologna, 20 dicembre 1997)

Pag. 8

Il teatro è la prima forma di espressione del popolo e quindi tutto quello che l'aristocrazia ha usato

del teatro l'ha preso, l'ha copiato, l'ha rubato proprio al popolo stesso. Basterebbe guardare il teatro greco originario, per dire che il teatro popolare ha sempre usato della forma grottesca, satirica, dello sfottò e anche del lazzo, perché no, di forma scurrile, per arrivare a sporcare, a sgonfiare, a rompere la vescica che il padrone ha cercato sempre di pompare.

Dario Fo

In questi ultimi anni, molto è cambiato anche per il mio ruolo nella critica e nella discussione dei testi che Dario propone. Inizialmente, portavo, molto timidamente, le mie osservazioni e lui replicava: “Aspetto il pubblico, forse hai ragione, ma vediamo col pubblico”. Poi, dopo la verifica col pubblico, di solito doveva ammettere: “Porco Giuda, hai ragione!”. Perché succede così? Credo

che sia per il fatto che io sono nata in teatro e quindi il senso del taglio teatrale, l'intuire il giusto ritmo di una scena, lo stringere un pezzo, mi sono naturali come bere o mangiare. Nel teatro di Dario, io ho avuto, da sempre e sempre più, un ruolo di collaborazione, di controllo critico.

Franca Rame

Pag. 11

Ne sono certo

Ne sono certo: tutto comincia da dove si nasce.

Per quanto mi riguarda io sono nato in un piccolo paese del lago Maggiore, al confine con la Svizzera. Un paese di contrabbandieri e di pescatori più o meno di frodo. Due mestieri per i quali, oltre una buona dose di coraggio, occorre molta, mol-

tissima fantasia. È risaputo che chi usa la fantasia per trasgredire la legge, ne preserva sempre una certa quantità per il piacere proprio e degli amici più intimi. Ecco perché, cresciuto in un simile ambiente, dove ogni uomo è un personaggio, dove ogni personaggio cerca di costruirsi una storia da raccontare, mi è stato possibile entrare nel teatro con un bagaglio piuttosto insolito e, soprattutto, vivo, presente e vero; come vere sono le storie inventate da uomini veri.

Forse sembrerà un po' gratuita la provenienza di cui sopra, circa quel certo surreale, fantastico, grottesco che è alla base dei miei lavori.

Forse non nasce tutto di lì, ma è certo che dai miei compaesani ho imparato a guardare e leggere le cose in quel certo modo. Quando, giovanissimo, arrivai in città (in Lombardia per città si intende Milano) non potei fare a meno di usare gli occhi alla maniera del contrabbandiere, cioè classifi-

cando tutto in personaggi e coro, in costruttori di storie (autori) e in ripetitori (attori). Con ancora l'aggiunta di un enorme piacere nel ravvisare il grottesco, il rovesciato, l'illogico.

Dai quattordici anni fino ai ventiquattro ho studiato all'Accademia di Brera pittura e al Politecnico, architettura. L'abitudine al figurativo e al plastico è forse il più importante bagaglio che mi sono portato in teatro. Un bagaglio che mi spinse a svolgere un'azione visiva anziché letteraria e a rappresentare più che dire i fatti. Questo modo è diventato per me una necessità ancor prima che uno stile. Una necessità che mi fa certo essere il teatro, soprattutto spettacolo: la letteratura viene dopo. Mi basta ricordare la frase di un famoso capocomico italiano: "bisogna che lo spettatore si senta avvitato alla sedia. E non è attraverso le orecchie che lo avviti, ma attraverso gli occhi".

(Dario Fo, *Presentazione*, dattiloscritto, 20 luglio 1960; parzialmente edito in L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, pp. 193-194)

Già a otto giorni io facevo la figlia di Genoveffa di Brabante in braccio a mia mamma. La mia infanzia è un tempo che ricordo con commozione. Il nostro era un teatro viaggiante in legno, bellissimo: ci fu poi requisito durante la guerra e ne tirarono fuori un ospedale militare. Avevamo un successo sempre enorme, 365 repliche l'anno, le finestre che erano di carta proprio per il motivo di poterle rompere e far respirare il pubblico a teatro troppo pieno. Si setacciava l'Italia paese per paese: 3000 anime a Cavaria e noi a replicargli *Giulietta e Romeo* per sei sere di seguito. Noi si riposava in un caso soltanto, quando moriva il prete o

il sindaco. E le recite a soggetto! Ciò che per gli altri era incredibile, fantastico, per noi era pane di tutti i giorni. A me gli esegeti del teatro epico mi fan ridere: perché mio padre lo straniamento lo metteva in pratica naturalmente, senza tanti panegirici. Si andava per strada a raccogliere dati, ricordi. A scovare storie, a indagare. E oltre *Giulietta e Romeo*, oltre la *Passione di Cristo* si portava in scena anche il “fatto tremendo” avvenuto l’altro ieri o un secolo prima: la storia del padre che ha ucciso la figlia disonorata ma poi capisce l’errore e la figlia riappare viva sotto finale, per esempio. Era già l’esigenza di raccontare qualcosa che servisse, di legarsi alla gente, al popolo.

(Intervista a Franca Rame, “L’Europeo”, 21 novembre 1975)

Pag. 13

Qual è il suo più lontano ricordo d'infanzia?

Una lite fra mio padre e mia madre. Proprio per causa mia. Forse avevo poco più di tre anni. Quel giorno, con mio cugino, ero andato a tirare sassi contro un treno svizzero. I nostri compagni di gioco, a Pino Tronzano, vicino al confine elvetico, erano tutti figli di contrabbandieri.

Ha avuto un'infanzia felice?

Senz'altro. A parte che ho avuto la fortuna di vivere in un posto splendido, sul lago Maggiore. Andavo a scuola sciando, pensi un po' che gioia. E in primavera attraversando i prati fioriti. Una delle cose più belle che ci possano essere.

(Intervista a Dario Fo di A. Congiu, "Annabella", 23 gennaio 1963)

Pag. 14

Quale fu il più bel giorno della sua giovinezza?

Quello in cui fui ammesso al liceo artistico: fummo accettati solo in quindici su un centinaio di concorrenti.

(Intervista a Dario Fo di A. Congiu, “Annabella”, 23 gennaio 1963)

Pag. 17

Negli anni dell'Accademia mi capitava spesso di parlare con Vittorini. Lo incontravo in certe trattorie e latterie intorno a Brera. Ho conosciuto De Chirico, ho avuto discreti scambi con Carrà, an-

che con Merlotti, Cassinari, Peverelli, Cavaliere. Conoscevo Remo Brindisi e poi tanta altra gente, da Gillo Pontecorvo a Fellini a De Sica, Lizzani. Tutti passavano per Brera. Il mio gusto si è sviluppato così, in un contesto culturale molto vivace, fatto di arrivi e di partenze. Conoscevo e frequentavo Strehler e tutti gli attori del Piccolo ed ero sempre incuriosito dalle compagnie di giro che transitavano a Milano.

Il mio interesse principale era la pittura, volevo fare il pittore. Partii per Parigi, dove conobbi da vicino Léger. Ero appassionato al Rinascimento, non solo al nostro ma anche a quello spagnolo, studiavo i grandi pittori fiamminghi e francesi. Ho sempre avuto una predilezione per la figurazione. Deriva da qui il mio interesse per il modo di illuminare, di strutturare la luce in teatro e di proiettare le immagini dal palcoscenico al pubblico. Ho eseguito centinaia di bozzetti, in appoggio a de-

terminate rappresentazioni. Faccio bozzetti mentre scrivo. L'immagine mi serve per fermare l'impianto della scrittura, per andare avanti nello svolgimento del lavoro [...] Sono sempre stato abbastanza autonomo. Sì, ho fatto parte del cosiddetto post-cubismo figurativo, non accettavo il realismo socialista, possedevo già un discreto senso dell'ironia. Avevo interesse per certi movimenti, ma senza far parte di "bande del pennello". Ero legato a interessi di tipo culturale, con pittori come Peverelli, Morlotti, Tadini, Bobo Piccoli. Si stava vicini ma non c'era un "fronte", non si dipingeva con spirito di gruppo, non esisteva un "movimento" dei pittori.

(Intervista a Dario Fo di P. Landi, in *Dario Fo. Il teatro dell'occhio*, Firenze, La Casa Usher, 1984, pp. 17-18)

Pag. 22

Mio padre era capostazione. La prima volta che vidi recitare qualcuno fu proprio mio padre in un lavoro di Ibsen. Era il primo attore di un gruppo di filodrammatici piuttosto anticonformisti. Io avevo solo cinque anni, il fatto quindi che trent'anni fa dei dilettanti si mettessero a recitare Ibsen era piuttosto inconsueto. [...] Ho accennato alla passione di mio padre per il teatro, ma in verità non fu lui a trasmettermela quella passione: furono i matti del mio paese. Forse non lo sapete ma il mio paese (e qui non intendo San Giano, dove sono nato, ma Porto Valtravaglia dove son cresciuto) è il più importante centro di raccolta di matti del mondo. Ci son matti di tutte le specie, ma pochi sono del tipo violento. Sì, ogni tanto qualcuno ha la sua bella crisi... lo portano subito

al manicomio provinciale, e dopo qualche tempo lo si ritrova in circolazione... e dell'accaduto non se ne fa mistero... non ci si preoccupa ne ci si imbarazza... tanto lì la pazzia è di casa. Per il trasporto dei matti hanno fatto costruire apposta un taxi imbottito all'interno. Ma ultimamente il taxi è rimasto in garage inattivo: era impazzito pure il tassista.

È proprio dai discorsi dei miei compaesani matti che ho cominciato a pensare al teatro. Al teatro come mezzo di invenzione di tutto... del tempo... dello spazio... di oggetti che sono personaggi e personaggi portati al valore di oggetti. Al teatro come follia... una follia quadrata... composta, in equilibrio indifferente.

(Dario Fo, dattiloscritto inedito, 1963)

Giravano [i fabulatori] il lago Maggiore dalle mie parti, dove sono nato, raccontando nelle piazze, nelle osterie, strane storie, un poco ingenua, un poco matte. La semplicità era la loro caratteristica. Le loro storie erano semplici iperboli desunte dall'osservazione della vita quotidiana, ma al di sotto di queste storie "assurde" si nascondeva la loro amarezza; l'amarezza di una gente delusa e di una satira acerba – rivolta al mondo ufficiale – che forse pochi coglievano. Raccontavano, sempre in prima persona, di strani pescatori che, dando troppa forza al lancio della lenza pescavano dall'altra parte campanili; di strani corridori su barche, che si dimenticavano di mollare gli ormeggi e arrivavano al traguardo logicamente secondi; persone che gareggiavano nella corsa con le lumache e quando la lumaca, per arrivare prima, si sfracellava contro una pietra, si commuovevano e, cavallerescamente, non si sentivano più

di raccogliera per mangiarla; di strani esploratori del mondo sottomarino dove scoprivano un paese “tel-quel sura” (tale quale sopra), ma immobile e pulitissimo con tutti i suoi personaggi. L’esploratore, ad esempio, penetrava in un palazzo dove erano due statue tutte nude: una, un uomo con le alette ai talloni (Mercurio), e l’altra una bella donna con l’arco in mano (Diana). Come il visitatore si avvicinava ad accarezzare Diana, Mercurio strabuzzava gli occhi, s’agitava minaccioso, cercando subito di ricomporsi per non farsi scorgere in quella posizione, perché le statue sono statue e devono apparire ferme. Ma non sempre ci riusciva e il visitatore lo coglieva immobile sì, ma con il braccio proteso... Poi, studiando architettura, mi sono interessato alle chiese romaniche. Rimasi stupito come opere così poderose potessero essere espressione non di intellettuali o artisti con l’A maiuscola, ma di semplici scalpellini, di sem-

plici operai e muratori, ignoranti e analfabeti. Scopersi improvvisamente una cultura nuova, vera: la forza creatrice di coloro che sono sempre stati definiti i “semplici” e gli “ignoranti”, che sono sempre stati i “paria” della “cultura ufficiale”.

(Intervista a Dario Fo di C. Funari, parzialmente edita in L. Binni, cit., pp. 194-195)

Si usciva dall'Accademia, si diceva: che si fa? A qualcuno veniva in mente che a Venezia avevano appena aperto una mostra importante. Quindi si andava alla stazione, e senza la minima preoccupazione, senza avvertire la necessità di avvisare qualcuno si prendeva il treno per Venezia.

(Intervista a Dario Fo di E. Kauffmann, “Visto”, 15 gennaio 1962)

Mi ricordo che una volta per assistere ad uno spettacolo di Eduardo persi l'ultimo treno che mi avrebbe riportato a casa. Dovetti dormire nella sala d'aspetto della stazione centrale. Avevo assistito allo spettacolo in piedi: mi addormentai seduto. Al mattino tornando a scuola, frequentavo il liceo di Brera, mi addormentai sul tram. Mi svegliai al capolinea. Arrivai in classe piuttosto in ritardo, raccontai la verità. "Ma perché non fai del teatro, visto che ti piace tanto?" fu il commento del professore "se non altro eviteresti di restare per tanto tempo in piedi!". Come vedete l'ho preso in parola. Ma purtroppo, non mi è mai riuscito di starmene seduto neanche in palcoscenico. I personaggi che mi scrivo, chissà perché, recitano sempre in piedi. Per di più si agitano, si sbracciano, perfino

da morti. E non hanno nemmeno una sala d'aspetto in cui poter dormire almeno seduti.

(Dario Fo, dattiloscritto inedito, 1963)

Pag. 23

Non parliamo poi della situazione dell'altro mio mestiere, quello di "negro" negli studi di architettura, vivere la solita danza della speculazione edilizia, del mercato più o meno legale delle aree, della corruzione dentro e fuori gli assessorati del Comune, ecc., ecc.

È stata una crisi anche fisica, perché io stavo male. Tanto che un medico, che mi seguiva e mi conosceva fin da ragazzino, mi consigliò: "Tu non hai nulla, tu devi cambiare totalmente l'ambiente. Quel lavoro che stai facendo ti porta a crepare. Tu

sei in crisi, quindi togliti dall'aria che ti affoga e fai un'altra cosa, quello che ti piace, e se ti piace recitare, fallo”.

Mi aveva visto in uno spettacolo fra studenti che aveva avuto un enorme successo, con un pubblico eccezionale, a Luino: uno spettacolo di satira politica, se pur goliardica. Si era al tempo delle prime elezioni nel '48 e noi avevamo fatto una tirata terribilmente provocatoria. Parte del pubblico, indignato, voleva linciarcì per le cose che avevamo detto, arrivammo a una vera e propria baruffa dentro la platea.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Bari, Laterza, 1990, p. 46)

Ero iscritto ad Architettura, ero già avanti con gli esami, lavoravo anche. Improvvisamente mi resi conto della routine tremenda del mestiere di architetto. Organizzavo progetti negli studi dei grandi architetti milanesi, avevo già allestito grosse mostre fieristiche, anche a Bari, ero stato a lavorare sui cantieri. Toccavo con mano la speculazione a vari livelli, sui terreni, sulla velocità con cui si costruiva, l'affare per l'affare, il cattivo gusto. Non volevo diventare un robot, un triste impiegato della ripetizione, senza spazio per un minimo di creatività. Non c'erano possibilità per inventare, per esprimere intelligenza e fantasia. E ho buttato tutto all'aria.

(Intervista a Dario Fo di P. Landi, in *Dario Fo. Il teatro dell'occhio*, Firenze, La Casa Usher, 1984, pp. 17-18)

Del Politecnico ho un ricordo orrendo. Esami che erano delle fucilazioni: c'erano quattro esami che si chiamavano "sei giorni", perché duravano appunto per sei giorni: due di scritto e quattro di orali. Erano esami all'americana, una gara a eliminazione. Naturalmente c'erano quelli privilegiati che potevano frequentare con i soldi del padre e quelli come me che dovevano lavorare e che erano sempre sull'orlo dell'eliminazione.

(Intervista a Dario Fo di M. C. Della Volta, "Italia Oggi", 4 luglio 1988)

Pag. 24

Franca Rame giocherà un ruolo molto importante nella formazione di Fo. [...] Franca apparteneva a

una delle più famose famiglie di attori-guitti di questo secolo, i Rame, che avevano iniziato già nell'Ottocento la loro attività di compagnia familiare girovaga con un teatro di marionette di legno, recitando nei paesi del Piemonte, della Lombardia, del Veneto riviste, operette, drammoni come *Diluvio universale* o *Genoveffa*. A partire dal 1915 i Rame avevano introdotto un grosso cambiamento. Come avevano annunciato in una locandina dei *Piombi di Venezia* (seguiti come di prammatica dal *Ballo Excelsior*), da quella sera si sarebbero esibiti in “grandiose recite in persona”. E infatti si erano specializzati a recitare classici come *La portatrice di pane*, *Maria Stuarda*, *La figlia maledetta*, trascrizioni popolari di tragedie come *Amleto* e *Giulietta e Romeo* e anche commedioni improvvisati che uno zio di Franca, Tommaso, scriveva di volta in volta sulle leggende e le tradizioni dei paesi in cui la compagnia si

spostava. Anche Franca Rame, come la sorella Pia e il fratello Enrico, aveva recitato fin dai primi anni di vita il ruolo dell'infante, di orfanella, e più tardi di giovane amorosa. [...] Tutto questo grosso patrimonio di tradizioni girovaghe e popolari, di teatro "minore", capace però di toccare ed entusiasmare un pubblico ben diverso e più ampio di quello tradizionale influenzerà profondamente Fo, sarà uno degli elementi di base della sua formazione teatrale.

E infatti a fianco dell'esperienza dei mattatori di rivista, alla rigorosa astrazione del mimo, ai molti altri elementi che via via si sedimenteranno, Fo riassumerà anche, nel suo modo di far teatro, le improvvisazioni e le bravate del teatro popolare viaggiante.

(Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997², pp. 37-38)

Pag. 30

Franca è nata in una famiglia di girovaghi teatrali. Ha una conoscenza innata del teatro. Una precisione identica a quella di un capomastro. Io ho imparato più dai capomastri che sui libri, quando studiavo. Franca conosce il ritmo e il tempo. Individua la banalità a distanza. Alla prima lettura scopre l'odore della letteratura che nel teatro è puzza. Il letterario viene rigettato subito: come il pittoricismo nella pittura; il plasticismo nella scultura. E mi ha aiutato. Anche con grosse polemiche. Perché io non sono uno che si arrende subito. Lei diceva delle cose. Si discuteva e via. Magari arrivando al debutto mi convincevo che aveva ragione lei e in un battibaleno cambiavo ogni cosa, riscrivevo.

(Intervista a Dario Fo di E. Magri, “L’Europeo”,
11 ottobre 1973)

Pag. 34

Mio padre che era muratore, poi ferroviere, frequentava le “Case della cultura” che i lavoratori italiani avevano costruito con le loro mani dopo il 1890. Erano il luogo di incubazione di una genuina cultura popolare. Sui loro muri, si trovavano queste citazioni: “Il sapere è la nostra arma principale... Sapere quello che eravamo per sapere quello che saremo”. In quello stesso periodo, il teatro militante già prendeva forma. Nel 1916, al tempo del grande sciopero contro la guerra, la Compagnia Rame recitava per raccogliere fondi

di solidarietà. In quel periodo, del resto, lo zio e il padre di Franca Rame erano in prigione.

(Intervista a Dario Fo, “Rouge”, 15 gennaio 1974)

Pag. 37

Prove di apprendistato

All'ultimo anno ho piantato Architettura e ho cominciato a fare del teatro. [...] Facevo un teatro simile al cabaret. Ma non c'entrava niente col cabaret. Era teatro satirico. Allora Parenti aveva una rubrica alla radio e faceva delle macchiette abbastanza spiritose: la sua era quella del gasista. Io facevo dei monologhi: sketch con amici, compagni di università, gente di Brera. Là, nella zona di Brera, ci si vedeva tutti: si andava a mangiare

dalle sorelle Pirovino tutti – attori, registi, scenografi. E si sapeva tutto di tutti.

Così, un po' per scherzo e un po' sul serio, mi presentai a questo spettacolo di Franco Parenti. A Intra. Fu un grossissimo successo. Raccontavo quello che avevo già raccontato agli amici. Le storie dei fabulatori. La favola surreale di una caccia alle lumache grandi come case, che passando distruggevano tutto. Cose, ripeto, di origine medievale che avevo appreso dai fabulatori del lago Maggiore. Naturalmente le sviluppavo a modo mio.

Erano moralità. Sul lago Maggiore, c'erano quattro o cinque fabulatori che ascoltavo all'osteria quando era sera. A volte accompagnavo uno di loro a pescare. Gente incredibile. Mentre si pescava raccontava di quando, una volta, col "ciasmo" (quando la luna di colpo scompare e rimane l'alone), ha visto un intero paese sommerso

nell'acqua. E mentre vide il paese sentì parlare, discutere, litigare dentro questo paese. Quindi si mise uno scafandro fatto con un secchio e andò giù. Vi trovò una forma di vita assurda, tutta il contrario di quella che c'era sopra. Fatta di storie surreali. Storie medievali, cinquecentesche. Le ho raccontate a Intra, in quel debutto, mezzo in dialetto e mezzo in italiano. E la gente è impazzita.

Poi ci hanno chiamato alla radio. Subito, quelli della radio hanno capito che alla base di questi testi c'era un fondo morale, politico. Tutto sommato si trattava della difesa dello sfruttato, del fottuto, come tutte le storie di Matazone da Carignano. E allora hanno preso a censurarmi. I miei lavori radiofonici vanno dal *Poer* nano al *Novecentonovantanovesimo dei Mille*. Testi che scrivevo io. Monologhi. Non ero ancora allenato e facevo molta fatica a scriverli. Non ero abituato alla struttura letteraria. Erano testi pieni di intercalari,

digressioni, e commenti alla situazione. Era tutta una tradizione orale che non era mai stata scritta. Così ho adottato una punteggiatura e una grafia con maiuscole e inclinate per i toni. Non potevo mica fare delle didascalie.

Furono lavori che non passarono inosservati. In particolare due o tre pezzi. C'era il pezzo di Caino e Abele che conteneva la difesa di Caino che si ribellò contro Abele, al quale si attribuivano tutte le qualità (che in questo caso erano esteriori, e cioè: bellezza, fortuna, simpatia). La gente capiva. Come dimensione e metafora di una condizione di classe. Il contadino non è mai bello a vedersi; è sempre sudato, affaticato, ha il colore della terra. E poi si incazza, diventa volgare, si ribella, e allora bisogna cacciarlo.

Se non avevo coscienza politica? L'avevo sì. È abbastanza evidente. Tant'è che mi hanno licenziato. Mi hanno detto: “Lo spettacolo è sospeso”.

Basta. Senza appello. Non avevo contratto. Mi pagavano di volta in volta. Diecimila lire tutto compreso: testo e recitazione. Poi c'è stato il periodo della rivista: quella vera e propria. Così io, Sportelli e Durano fondammo questa rivista. Uno spettacolo estivo [*Cocoricò*]. Niente di straordinario. Ma io e Durano scrivemmo dei pezzi piuttosto nuovi. C'era un pezzo di pantomima, ballato e mimato, sulla situazione dei negri, fatto con dei giochi di Blues che duravano venti minuti con un fiato della madonna perché correavamo, saltavamo, facevamo di tutto. C'era soprattutto la denuncia di come, nonostante i negri primeggiassero in tutto, sport, intelligenza e così via, fossero sempre in secondo piano. Trattavamo il tema del razzismo d'America, appreso da Vittorini, i movimenti d'avanguardia della Mitteleuropa, Brecht e così via. Eravamo attivi politicamente, non attivisti politici, ma attivi politicamente grazie a Caldwell,

Camus, Beckett, Sartre. Venivamo fuori dall'ignoranza del fascismo. Non sapevamo niente. Poi cominciammo a leggere Marx, Lenin, Engels. Dico la verità: non dormivo la notte. E poi si chiacchierava. Ognuno trasmetteva all'altro un'effervescenza, una smania, un'ansia notevoli.

(Intervista a Dario Fo di E. Magri, "L'Europeo", 11 ottobre 1973)

Pag. 38

Così sono andato da Franco Parenti. Una sera mi sono esibito vicino a lui, in una di quelle rappresentazioni improvvisate che si chiamavano "spedizioni punitive". Erano serate organizzate da gente che lavorava alla radio, dove si esibivano recitando macchiette di grande successo popolare.

Organizzavano queste serate, mettendosi in sei o sette attori e cantanti, anche per monetizzare il successo radiofonico. Perché la gente desiderava vedere di persona gli attori di cui conosceva solo la voce. Mi sono inserito in quel gruppo recitando un personaggio di fabulatore che si chiamava *Po-er nano*, e terminavo il mio numero cantando un pezzo di blues in gramelot inglese. E di lì sono partito, ma è stata una partenza normale, senza traumi o fatiche. Non è che mi sono inventato qualcosa di speciale per l'occasione, no, ho fatto quello che facevo normalmente fra gli amici.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., p. 47)

Quando agli inizi della carriera recitavo i monologhi di Caino e Abele, c'era chi rideva solo per ciò che vedeva e sentiva, per le variazioni di tono, per quel che c'era di grottesco, per i modi di dire. I "veloci di mente" si divertivano invece per il capovolgimento della situazione, per la trasposizione del dramma biblico in favore di Caino. Caino era l'uomo; l'altro era il santo. E io amavo più l'uomo imperfetto, con le sue rabbie e i suoi dolori, che non Abele, saggio e infallibile. Ho sempre odiato gli eroi dipinti, il pompierismo, i personaggi tabù, gli intoccabili, le mummie sterilizzate della storia. E questa simpatia per l'uomo con i suoi difetti è la chiave del mio teatro.

(Dario Fo, "Panorama", 15 dicembre 1962)

Quando conobbi Dario io ero in rivista [*Sette giorni a Milano*] con le Nava, facevo praticamente la comparsa. Ero quella bella, coi capelli biondi, ero alta, in scena ci stavo bene. Dicevo anche una battuta: “Il Coriolano in cinque atti”. Mi ricordo che un pomeriggio Franco Parenti (allora più noto come “il gasista”, dalla macchietta radiofonica), quella battuta me la fece ripetere credo sessanta volte. Mi diceva: “Devi portarmela sul velluto!” E io: “Il Coriolano in cinque atti”. “No! Non ci siamo!”... Alla fine piangevo.

(Da “Isabella” a “Parliamo di donne”. Conversazione con Franca Rame, in Il teatro politico di Dario Fo, Milano, Mazzotta, 1977, p. 138)

E come attore, riconosci dei maestri?

Sì, parecchi. Eduardo De Filippo, naturalmente. Ma per i tempi comici più suo fratello Peppino, direi. Anche Gilberto Govi mi ha insegnato molto: era uno con un tempo comico straordinario: le pause di Govi erano la fine del mondo. Un grande maestro per me è stato Totò. E poi qualche attore della tradizione come per esempio Cesco Baseggio, un vero campione del tempo teatrale, stupendo per il cambio dei rapporti, la comicità, l'ironia, il modo di lasciare andare, di buttare via la frase, di riprendere.

Poi ho avuto dei maestri diretti, coi quali ho lavorato sullo stesso palcoscenico. A parte Franco Parenti, ho lavorato con De Martino, un famoso attore napoletano che è stato quello che mi ha pulito, e Franco Sportelli. Io ho fatto la rivista, il varietà con loro e questi mi hanno insegnato proprio

le entrate, le uscite, il lazzo, la caccola, la tirata, la raspata, la carrettella, tutte le tecniche proprio.

Io li stavo a guardare delle ore fuori, e a loro volta mi ascoltavano quando recitavo, mi amavano proprio. Io e Giustino Durano lavoravamo in compagnia con loro. Ero con Durano nella stessa compagnia e noi eseguivamo i nostri pezzi mentre loro li stavano ad ascoltare fra le quinte. Poi rilevavano degli errori: “la battuta l’hai perduta... perché non hai dato l’appoggio... non hai aspettato, ti sei messo a correre... e adesso respira, perché tu devi lasciare respirare il pubblico... poi non sgo-larti... l’addome ci vuole... quella caccola potevi evitarla”.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., p. 52)

Pag. 41

Il dito nell'occhio

Era così radicata l'opinione che una rivista fosse soprattutto uno spettacolo di costumi, di donne, di scene sfarzose, di coreografie, e una profusione di milioni, che quando uscì *Il dito nell'occhio* di Parenti, Fo e Durano ci fu chi preferì definirla una satira, una fantasia comica, un caleidoscopio, piuttosto di arrendersi all'idea che fosse possibile “una rivista senza niente”. Si tendeva, insomma, a vedervi un'eccezione, qualcosa di speciale, in una situazione speciale, per un pubblico speciale, una nuova travestizione, meno polemica e più spettacolo, di quel teatro da camera che nessuno ormai più rifiuta dopo i fortunati tentativi degli anni scorsi. A scongelare le riserve, soprattutto formali

giacché questo nuovo tipo di rivista aveva sbrec-
ciato il muro della rivista tradizionale, intervenne
clamoroso, ripetuto, costante, il successo di pub-
blico. [...] Così un'iniziativa audace, alla quale
neppure gli autori, pur fiduciosi nel pubblico e in
loro stessi, avevano del tutto negato qualche ca-
rattere di sperimentalità, è diventata il punto di
partenza e il banco di prova di un nuovo tipo di
spettacolo che pur mantenendosi differenziato
dallo spettacolo di prosa è anch'esso permeato di
senso d'arte.

Si tratta “di una rivista senza apparati né sfarzo di
costumi, né corpo di ballo, né tanto meno passe-
rella, tutto basato sulla recitazione e sulla esecu-
zione che è vivace e briosa; un testo spiritoso dis-
seminato di battute piacevoli, ispirate a una satira
garbata e mirante a effetti parodistici”. [...] Si trat-
ta di un rinnovamento delle formule, una viva
contaminazione alla quale partecipano non soltan-

to esperienze della prosa e della rivista, ma anche suggerimenti desunti dall'uso della radio e prospettive derivate dalla tecnica e dalla presenza nel costume cinematografico. Un incontro, tuttavia, in chiave di divertimento e di più aperta comunicativa, diremmo popolare se non si fosse più volte abusato dell'aggettivo.

Platee di qualunque lingua avrebbero potuto intendere la rivista, grazie appunto alla presenza del mimo, alla sua possibilità di rappresentare notazioni, di definire personaggi con pochi tratti e di giocare sui gruppi plastici ora sintetizzando ora imprimendo significati allegorici o simbolici.

Una serie di sketch che hanno come comune denominatore il buon gusto, l'arguzia, qualche volta una satira di estrema efficacia e spregiudicatezza.

Su questo canovaccio di possibilità tredici ragazzi hanno lavorato d'intesa, hanno saputo acquisire, nonostante le diverse origini, uno stile comune, un

comune impeto espressivo. [...] Lo stesso criterio di lavoro organico e collettivo si conferma nel fatto che il copione de *Il dito nell'occhio* è dovuto a Fo, Parenti e Durano, cioè a tre degli interpreti. Nessuna novità di temi, se si vuole, rispetto alla rivista tradizionale: anche qui la storia, la cronaca, il costume. Gli autori sono convinti che la qualità non stia tanto nell'originalità delle scelte quanto nella maniera con la quale gli occhi hanno saputo guardarlo: se si accusa il logoro di una tema, bisogna in realtà confessare che è logora l'inventiva. Il segreto per persuadere e per divertire sta nel saper animare la realtà che tutti abbiamo sott'occhio, mettendole appunto "il dito nell'occhio", cioè rovesciando gli schemi coi quali la si era finora commentata.

(S.C., *Uno spettacolo di tipo nuovo*, dépliant dello spettacolo)

Pag. 42

Il mestiere lo apprendo con Parenti e dal Piccolo Teatro. Io da Strehler ho imparato moltissimo. È stata per me una fortuna averlo visto lavorare. Molte volte andavo su in galleria a vedere tutta la regia dall'inizio alla fine con le varie incazzature. Perché erano importanti anche quelle. Strehler è stato molto generoso. Quando facemmo *Il dito nell'occhio* venne ad aiutarci, a fare le luci. Venne anche di nascosto a vedere le prove. L'ho scoperto una volta dietro una tenda.

Dicevo del *Dito nell'occhio*, la nostra prima vera rivista. Ecco, questo lavoro nasce dall'esigenza di distruggere un metodo stantio, invecchiato, che era quello del teatro di rivista e di prosa: caramelloso, col birignao. Con tutto il birignao di questo

mondo, che troviamo ancora adesso. Col primo attore, col secondo attore, col terzo attore. *Il dito nell'occhio* fu una partecipazione corale di interventi. Incredibile. L'idea nasce dalla necessità di una immissione polemica di un discorso sulla commedia dell'arte. Discorso fatto da Parenti che fa Brighella; Lecoq che studia la commedia dell'arte italiana e così via. Sì, è vero, in quel periodo c'erano i Gobbi [Valeri, Bonucci, Caprioli] che facevano uno spettacolo a tre. Uno spettacolo che aveva il pregio di una grandissima sintesi. Però era moraleggiante e, soprattutto, era una satira di costume. A differenza della nostra che era una satira politica e non di costume. Loro tendevano a fare il verso a certi tic della società, mentre noi tendevamo a far emergere il grottesco di certe dimensioni morali e strutturali. Insomma noi buttavamo all'aria la storia. "Come ci insegna la storia", dicevamo. Prendevamo la storia all'origine,

con la Bibbia, con i romani, i greci, il Quattrocento, l'Illuminismo, la Rivoluzione francese, il Risorgimento, i giorni nostri. Buttavamo tutto per aria.

Venendo io, Durano e Parenti dalla rivista, abbiamo cercato di far saltare ritmi e composizione del vecchio teatro, di sconvolgere il modo di recitare le opere (certe opere di Čechov, Ibsen, Pirandello, per esempio) inteso nel senso di un monologo sceneggiato.

Anche se non capivamo direttamente il discorso che oggi c'è chiaro, per istinto sapevamo che questo era muffa. Insomma combattevamo contro quello che si chiama "il recitarsi addosso". Ci sono due tecniche; quella di Stanislavskij che dice all'attore: tu devi vestirti del personaggio fino alla simbiosi col personaggio stesso e soffrire quasi nel liberarti del suo abito quando esci dalla scena, e c'è quell'altra che dice: no, tu, quando parli, de-

vi parlare in terza persona. Vale a dire: la trasposizione completa della dimensione umana al servizio di un testo e di un discorso che attengono, come pretesto, al personaggio. In sostanza è come uno che agisce una marionetta grande come lui muovendola a vista, e uno, invece, che vi si infila dentro.

Noi abbiamo fatto saltare questo e anche altro. Sulla scia di una scuola internazionale (francesi, giapponesi) abbiamo introdotto il gesto inteso non più come gestire, ma come gestuare, che sono due cose diverse. Gestire è fare dei gesti. Gestuare significa costruirli “in”. Ogni movimento, ogni passo è determinante. Significa che se entro in scena secondo una diagonale, il mio discorso va inteso in un certo senso; se entro frontalmente assume un altro significato.

L'effetto qual era? Rigore e pulizia. Dicevano: sembra un orologio. Niente era lasciato

all'arbitrio. Anche quando si recitava a soggetto (perché si giocava, si scherzava, era uno spettacolo felice, non uno spettacolo di morte), si andava in variazione sul tema. Come la jam-session, che è improvvisazione ma allo stesso tempo di un rigore incredibile, matematico.

(Intervista a Dario Fo di E. Magri, "L'Europee", 11 ottobre 1973)

Pag. 43

Ai critici devo molto. All'inizio no, se devo essere sincero. All'inizio a capirmi sono stati in due. Dopo invece no. Dopo *Il dito nell'occhio*, sono diventati quattro. Cioè, mi spiego. Quattro a Milano. A Milano sono stati quattro ad accorgersi de *Il dito nell'occhio* e a parlarne bene. Qualcuno poi

è tornato a rivedere lo spettacolo quindici giorni dopo e ha riscritto il pezzo ammettendo d'aver sbagliato. Così, dopo tre mesi consecutivi a Milano, nelle altre città c'è stato un osanna generale.

(Dario Fo, "Panorama", 15 dicembre 1962)

Possiamo dire che *Il dito nell'occhio*, fu il primo spettacolo veramente satirico del dopoguerra, un genere di spettacolo rivista diverso, che lasciava perdere le donne nude (meglio, poco-coperte), le canzonette facili e i temi "da ridere" fini a se stessi, affrontando invece argomenti di scottante attualità politica. Mi ricordo una scena nella quale gli scalatori che giungevano in cima al K2 vi trovavano ad attenderli, Andreotti onnipresente, con mazzi di fiori e telegrammi: si era nei primi Anni Cinquanta ed era proprio Andreotti, ministro dello

Spettacolo, a orchestrare la campagna più reazionaria nel campo culturale e artistico.

(Da *“Isabella”* a *“Parliamo di donne”*. *Conversazione con Franca Rame*, in *Teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 129-130)

Pag. 45

I sani da legare

Parenti, Dario Fo, e Durano, dopo *Il dito nell'occhio*, ch'era una ricerca di critica *au rebours* nella storia, in questa commedia di epica minore (epica, nel senso che Brecht dà a questa parola), affrontano la cronaca contemporanea, cioè l'uomo del nostro tempo – sano da legare – non per giudicarlo con la sghignazzata plateale,

ma per rappresentarlo con “distacco”. È una tecnica che potrebbe far ricordare quella del teatro popolare tedesco (dobbiamo citare ancora Brecht), con la famosa *alienazione* o *straniamento* del personaggio; e una certa approssimazione potremmo trovarla in qualche *sketch*, dove appare rapidamente un commentatore.

Il distacco, di cui parlavamo, è, ne *I sani da legare*, di natura variamente drammatica, anche se frammentaria, e raggiunge, infine, la satira, soluzione singolarmente critica. In molte sequenze, infatti, l'uomo di Parenti, Fo e Durano, è visto, nel suo mondo, da una sola parte della barricata, venendo a mancare nella rappresentazione (e sarebbe, allora, teatro tradizionale mascherato), chi spinge quell'uomo a muoversi, a compiere delle azioni.

È un teatro, dunque, senza “padrone”? Però il *deus* è sempre intuito, e si scopre, prima che il bu-

io annulli i relatori o attori, con quell'amarezza che la satira lascia al suo chiudersi.

I sani da legare, denunciano più che una crisi del teatro, una crisi di cultura nel teatro; crisi che rode non solo l'idealismo (e le sue strutture formali), ma l'esitazione dell'uomo carico di umanistiche saggezze. Schematico o no, questo teatro, dal "divertimento" indifferenziato della rivista, cioè da un copione approssimativo, quasi *a braccio*, pretende l'impegno letterario dei suoi testi. A volerli attribuire un'origine, dovremmo pensare alla Commedia dell'Arte trasformata, dove non esista più l'improvvisazione a soggetto; e sarà sempre un riferimento di tradizione, necessario per giustificarne la validità, perché nuove sono le sue ragioni formali e la sua tecnica. Intanto, il mimo Jacques Lecoq, benché orientato sugli insegnamenti della scuola di Etienne Decroux, ha qui forzato, mentre le attua, le misure della mimica e

della pantomima – attraverso nette linee musicali – dando, dove occorre, parole e oggetti ai suoi attori, allontanando così quell'apparenza di cinema muto, che mortifica questo genere teatrale, in una ripetizione preziosa di forme astratte, come, talvolta, avviene nel balletto classico.

Critico, nel significato migliore, è il testo de *I sani da legare*, sia che gravi su figure e sentimenti della nostra vita o che abbia risentimenti di riflesso politico. Il futuro di questo teatro, è chiaro, è affidato, non solo, alla bravura degli attori, ma più alla chiarezza dei suoi rapporti con la realtà dell'uomo, perché simili spettacoli rifiutano la comicità pura, ed entrano, perché popolari, nell'abitudine del popolo, con potere inavvertito di riflessione ridente. Abbiamo già notato come Parenti, Fo e Durano, non si siano rifugiati in minime formule, ma, piuttosto, abbiano allargato i limiti della loro commedia, non più "rivista", ma

teatro, aperto, quanto possibile, all'invenzione critica della realtà.

(Salvatore Quasimodo, *I sani da legare*, dépliant dello spettacolo)

Pag. 46

L'importanza de *Il dito nell'occhio*, fu, secondo noi, quella di essere stata – prima in Italia – una rivista critica, di aver affrontato, con un rigore satirico che non mancava di una comicità elastica e saporosa, alcuni fra i temi principali del nostro costume e della nostra cultura.

Rivista critica, cioè anticonformistica, lo è anche *I sani da legare* con questa differenza: si è rinunciato a ogni scorribanda storica, ci si è mantenuti, nella scelta dei temi, sul terreno della nostra vita

di ogni giorno. In una rapida successione di quadri e pantomime lo spettacolo si sviluppa su temi ed argomenti che ci toccano da vicino: i giornali, la radio, la disoccupazione, i festival, il carcere, gli scandali, i memoriali, la beneficenza, la scienza, gli ospedali, la piscina e la cineteca, le sedute spiritiche. Lo spettacolo è molto più vario e costruito del precedente; si direbbe che ne siano aumentate le dimensioni. Non soltanto è stata accresciuta la varietà dei colori (nei costumi, nelle luci, ecc.), più complesso l'uso della musica e più articolata è riuscita la scenografia (con un palco a ferro di cavallo, diviso in settori azionati da tendine: una trovata funzionalissima di Dario Fo) ma si è messa maggiormente a frutto la lezione pantomimica di Lecoq.

(Morando Morandini, *I sani da legare*, "La notte", 21 giugno 1954)

Pag. 47

Venire a parlare [nel 1954] dell'importanza, del valore dello spazio, del ritmo e del colore in teatro era un'eresia e faceva saltare per aria il settanta-cinque per cento dei critici. Quando Parenti, Lecoq, Durano e io facevamo il discorso della gestualità mettendola allo stesso livello di importanza della parola, eravamo considerati degli eretici. Si dava per la prima volta valore agli oggetti, noi stessi diventavamo oggetti, maschere, manichini.

(Intervista a Dario Fo di P. Landi, in *Dario Fo. Il teatro dell'occhio*, cit., p. 18)

Ho imparato a scrivere e a pensare per il teatro nello stesso momento in cui crescevo come interprete. Quando con Durano, Parenti e Franca siamo arrivati a *Il dito nell'occhio*, lì si è cominciato a scrivere dialoghi più complessi: erano scene, sketch a cinque-sei personaggi, con anche fino a dieci o dodici persone che agivano coralmemente sulla scena. Scrivevamo a sei mani... In verità eravamo solo in due, Parenti e io, con Lecoq che interveniva e dava indicazioni. Ma la scrittura della commedia vera e propria è venuta dopo *Sani da legare*, che ancora era uno spettacolo a scenette, a sketch, con canzoni ecc.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., pp. 91-92)

Pag. 48

A proposito del primo teatro di Dario, quello era tutt'altro che un teatro di evasione, era già vero teatro politico d'impegno, con una ben chiara collocazione di parte nel gioco satirico, nella denuncia... tant'è vero che il "regime" d'allora subito se ne rese conto e cercò con ogni mezzo di bloccarci e di restringerci gli spazi di azione. Con ogni mezzo dicevo, perfino i più beceri e anacronistici: arrivando addirittura ad esporre fuori dalle chiese cartelli e manifesti che invitavano i "buoni credenti" a disertare i teatri dove si rappresentava il *Dito nell'occhio* e i *Sani da legare*, scritti da Dario con Parenti e Durano, con le musiche di Fiorenzo Carpi. Due spettacoli che davvero rivoluzionarono nel nostro teatro il modo di fare il grottesco e la satira.

(Da *“Isabella”* a *“Parliamo di donne”*. *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 129)

L'incontro con Franco Parenti e con il teatro professionale è avvenuto in maniera un po' casuale. Poi, lavorando insieme ad altri come Jacques Lecoq o Giustino Durano, abbiamo pensato di realizzare delle cose diverse, di montare dei dialoghi legati a tutto il nuovo che si stava muovendo intorno a noi. Perché poi non è che fossimo degli sprovveduti: Parenti lavorava al Piccolo Teatro, io avevo lavorato a Brera in un ambiente non solo di pittori ma anche di cineasti scrittori musicisti d'avanguardia, insomma eravamo dentro ad un movimento culturale nuovo, proiettato nella ricerca. C'era Lecoq che ci portava tutte le conoscenze del mimo francese, poi c'era Marcello Moretti,

l'Arlecchino di Strehler per *Arlecchino servitore di due padroni* che si stava allestendo proprio in quel momento, con tutto il problema della comicità nuova, il ripristino del clownesco.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., pp. 47-48)

Pag. 49

Lo svitato

“Svitato”, si dice normalmente di un tipo un po' matto. Di quei tipi cioè che, all'inconsueto modo di esprimersi e di muoversi, uniscono una fantastica interpretazione delle cose. Di questi “svitati” ognuno di noi ha avuto modo di conoscerne: a

scuola, al servizio militare, e magari ne abbiamo uno anche fra i nostri parenti più stretti.

Quante volte abbiamo avuto occasione di raccontare le gesta delle quali questi “svitati” sono stati protagonisti? E qualche volta abbiamo un po’ calcato la mano nel giudicarli. Portati così a considerarli per lo più come macchiette, c’è quasi sempre sfuggito il lato umano della loro personalità.

Lo “svitato” della nostra storia si chiama Achille. Lavora in un giornale della sera con mansioni non ben definite: è vice cronista sportivo, è vice cronista mondano, e due-volte-vice cronista cinematografico. La sua qualifica potrebbe essere quella di “tirapiedi” di redazione. Alto, più che alto, lungo, dinoccolato, svitato anche nella persona, più che indossare gli abiti, “li porta in giro” e certo non fa réclame al negozio che li confeziona in serie. Naturalmente come tutti gli svitati anche Achille ha il suo “pallino”, anzi due “pallini”: il podismo e il

cinema. Il podismo nel senso che gli piace correre, e il cinema nel senso che gli piace andare al cinematografo. Col primo scarica la sua esuberanza fisica e nervosa, col secondo carica la sua immaginazione e la sua fantasia. Achille fa tutto con la classica serietà degli autodidatti, e non tralascia mai l'occasione di tenersi in esercizio; anche un tram, nella sua immaginazione, diventa un competitore: lo insegue, lo raggiunge e lo batte sul traguardo. Purtroppo, per la sua seconda passione, non gli è così semplice appagarsi come vorrebbe: infatti, data la poca considerazione in cui è tenuto al giornale, non può mai usufruire della tessera di libero ingresso alle sale cinematografiche. Per questo fatto è nata in lui la grande ambizione di poter diventare un giorno il titolare della critica cinematografica nel giornale.

Di solito Achille non fa mai niente per apparire diverso da quello che è. Si atteggia invece a per-

sonaggio importante e vissuto, snocciolando una frottole dietro l'altra, quando trovandosi a contatto con una donna, deve mascherare la sua timidezza. Questo atteggiamento e le altre sue stravaganze non sono altro per Achille che un naturale mezzo di difesa.

L'inizio della nostra storia ci fa conoscere Achille nel momento più euforico della sua vita, nel momento cioè in cui egli si innamora. La sua gioia esplode ad ogni occasione, suscitando ovunque stupore e ilarità.

(Dal soggetto cinematografico di Dario Fo, dattiloscritto)

Pag. 50

Al principio gli italiani non sapevano nemmeno chi fosse Jacques Tati. Cioè, lo conoscevo io, lo conoscevano i miei amici, altre duecento persone, e basta. Era arrivato *Jour de fête*, era rimasto tre giorni in un cinema, e poi via. Ma mentre in Francia Tati era stato capito (forse perché aveva alle spalle Rene Clair con un battaglione d'intellettuali), qui in Italia, quando è uscito *Lo svitato*, i critici gli sono montati sopra dopo un'abile rincorsa e lo hanno calpestato a piedi giunti. Con un umorismo da violinista dicevano: “Abbiamo visto Coppi che recitava”, oppure: “Ma perché Coppi s'è messo a fare l'attore?”.

Allora ho capito veramente quanta gioia c'è in Italia nel distruggere. Appena una persona diventa qualcuno ci si sente in dovere di parlarlo. Invece di dire dalli al negro come fanno in America, si dice dalli al personaggio. Dello *Svitato*, perciò, non ne hanno voluto sapere. D'accordo, c'erano alcuni

errori. Ma c'erano altri pezzi che sono stati ristampati e comprati da cineteche. Il film è stato proiettato anche in Danimarca durante il "Panorama del cinema umoristico moderno" insieme ad altri, famosi, di cui non voglio dire il nome per non fare il presuntuoso. Qui, invece, no. Qui è stato buttato da una parte. Se vuoi vederlo devi andare in qualche parrocchia. Non voglio fare il pianto greco, non voglio dire che in Italia non mi capiscono e che invece all'estero... No. Io all'estero non ci vado. Vivo qui. Voglio stare qui. Non mi interessa partire. Non sono mai andato a vedere una "prima" dei miei lavori. Preferisco recitare in Italia, dove magari possono trattarmi male, ma dove tutti parlano la mia stessa lingua.

(Dario Fo, "Panorama", 15 dicembre 1962)

Pag. 51

Con Dario ho interpretato il film *Lo svitato*, tratto da un suo soggetto. Il testo era veramente buono: Zavattini, che lo aveva letto, si era entusiasmato. Poi sono arrivati i guai, proprio in sede di sceneggiatura: ci si misero in tre, poi in quattro, alla fine erano in sei; “sei autori in cerca di personaggio”, diceva il produttore. Nello Santi. Il soggetto di Dario veniva modificato, e quando lui non era d’accordo, si sentiva rispondere: “Sì, in teatro va bene. ma il cinema è un’altra cosa”. E siccome effettivamente il cinema non lo conoscevamo e, poi, c’era Lizzani come regista, commettemmo il grosso errore di non insistere su certe cose essenziali e di “fidarci” di chi aveva “esperienza”.

Quando il film uscì passò inosservato: ci fu un disinteresse generale, incredibile, nessuno lo capiva, forse anticipava i tempi.

Negli stessi anni, del resto, andavano male anche i film di Jacques Tati. All'Ambasciatori, a Milano, eravamo in cinque a vedere *Mon Oncle*.

(Da "Isabella" a "Parliamo di donne". *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico* Dario Fo, cit., p. 140)

Pag. 55

Ladri manichini e donne nude

Quando feci *Lo svitato* con Lizzani, io ero entusiasta del cinema: mi piacevano il genere di lavoro, il mezzo, la gente del cinema. Ne uscì un film con qualche difetto, ma senz'altro con grosse qualità. Oggi lo ritrovi in tutte le cineteche più impor-

tanti, ma quando uscì fu ignorato o stroncato dalla critica. La distribuzione lo affossò. Così fu un disastro. Allora mi sono detto: “Non fa per me”. E tornai al teatro.

Franca in quel tempo stava recitando in uno spettacolo molto importante, di cui parla, guarda caso, Sciascia nel suo ultimo libro, quando ricorda di essere andato a vedere Franca impegnata in *Non andartene in giro tutta nuda*.

Era bravissima, bella e affascinante. C'erano con lei Giusy Raspani Dandolo, Carlo Hintermann, Gianni Agus, la Moriconi, Bonagura, che compagnia. Lo spettacolo era composto di quattro farse di Čechov, Feydeau e Labiche. Io ci andavo spesso, in quel teatro, anche a dare una mano come collaboratore alla messa in scena. E studiando dappresso le macchine di quelle pièces, mi venne una gran voglia di scriverne a mia volta.

Avevo già cercato di scrivere delle cose che, poi, non erano andate in porto. Avevo scritto anche degli atti unici, che erano tratti un po' dalle farse della famiglia Rame che Franca mi aveva portato in dote. Io scherzo spesso su questo stupendo dono nuziale. Mi aveva portato quasi un baule di questi canovacci, e alcuni erano molto belli, mi sono serviti.

Così ho pensato di mettere su uno spettacolo, *Ladri, manichini e donne nude*, e di debuttare al Piccolo Teatro: con quattro atti unici, meglio quattro farse.

E siamo partiti con questo spettacolo a Milano. Ci siamo trasferiti al Piccolo Teatro, abbiamo venduto la casa di Roma e abbiamo traslocato in massa a Milano, così siamo ripartiti, nell'estate, come si faceva sempre noi. Fin dal tempo della rivista, era tradizione si debuttasse a fine primavera-inizio estate approfittando del fatto che in estate il Picco-

lo Teatro chiudeva la propria stagione, e quindi potevamo ottenere il teatro ad un affitto vantaggioso. Certo il pubblico d'estate si dimezzava, ma noi si riusciva ad ottenere un tal successo che l'incasso nostro era maggiore di quanto la compagnia ufficiale del Piccolo realizzava nella stagione invernale.

Erano trascorsi pochissimi anni dal nostro debutto, quando eravamo insieme con Parenti, Durano e Lecoq. Adesso io e Franca si partiva da soli. Eravamo molto preoccupati. Avemmo un successo travolgente, ancora maggiore che col *Dito nell'occhio*, se è possibile. Abbiamo recitato tre mesi e mezzo consecutivi, che allora era un record. E di lì è cominciata la tournée. Abbiamo allestito subito, nello stesso anno, altre quattro farse e abbiamo debuttato a Torino, al Teatro Stabile, e così giravamo con due spettacoli: abbiamo tocca-

to tutti i teatri agibili d'Italia, abbiamo girato due anni consecutivi.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., pp. 95-96)

Pag. 56

Io e Parenti prendiamo strade diverse. Lui è per Ionesco. A me interessa la ricerca popolare. Quindi passo alle farse popolari. Il debutto avviene a Milano con *Ladri, manichini e donne nude*; poi a Torino con *Comica finale*.

È il teatro di situazione, insomma. Invece di fare dei personaggi che, in fondo, erano dei manichini con una chiave e un ritmo legati al teatro d'avanguardia, dopo aver assorbito il discorso in-

novativo del mimo e della tuta nera, l'espressionismo e così via, bisognava andare avanti. E per andare avanti bisognava legarsi di più alla tradizione popolare. A una cultura popolare di fondo che esiste ancora nei nostri umori. Naturalmente non facendone una copia pedestre.

(Intervista a Dario Fo di E. Magri, "L'Europeo", 11 ottobre 1973)

In quegli anni recitavamo in strutture ufficiali dentro l'ambito di un circuito. Certo non eravamo amati dai tradizionalisti, ma ben visti dai gestori dei teatri che badavano alla cassetta. In un certo senso il teatro liberale prevaleva su quello statale e non gli importava se il nostro modo di pensare era diverso dal loro. Ma quando si trattava di teatri gestiti dall'Eni o da cattolici impresari con at-

teggiamenti reazionari, allora per noi erano problemi seri, ci tagliavano le gambe.

(Intervista a Dario Fo di M.C. Gualersi, “Babilonia”, aprile 1990)

Pag. 58

Gialli e pochades, l'estate è per le strade. Ma Dario Fo, con quattro farse, entra con l'equinozio affoso e tempestoso fra le stoffe rosse del Piccolo Teatro. Dario Fo è un ospite già illustre; uno dei primi attori e registi e scrittori (non a braccio) di brevi scene teatrali fulminanti. Quest'anno ritroviamo a Milano con tre farse originali di sua creazione e con una pochade di Georges Feydeau [in luglio sostituita con *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano* di Fo], dimostrativa della sua

pungente circolazione recitativa. [...] Le composizioni di Dario Fo, da *L'uomo nudo e l'uomo in frack* a *Non tutti i ladri vengono per nuocere* a *Gli imbianchini non hanno ricordi* giocano su tasti surreali non trascurabili, sul quel surreale che partendo dalla tradizione popolaresca sfiora o s'addentra nella raffinatezza di "contrasto" del simbolismo del decadentismo. Dario Fo ha sempre un suo piccolo inferno letterario da spegnere sul palcoscenico; e l'acquazzone "reale" arriva spesso a tempo giusto su arsurre e finzioni da tempi ottocenteschi. Il nome di Feydeau non è comunque all'origine della sua "macchina" teatrale: il supplizio del grottesco e, perché no, del metafisico, ha altre fonti, più sottili, più traducibili nella sensibilità moderna. *Gli imbianchini non hanno ricordi*, in questo senso, è l'espressione più immediata di questa sua continua ricerca del "superfluo metafisico" in esseri umani di scala primiti-

va, sebbene ne *L'uomo nudo e l'uomo in frack* la meditazione grottesca dei personaggi sia più enunciata e scoperta. *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, invece, segue un vero schema da pochade; e la parola che Dario Fo tenta per esprimere intrighi e goffaggini vibra appena in un ordine minore di canovaccio dinamico. In questo campo Feydeau insegna, perché anche nello spazio di un atto, nel gioco dubbioso e illogico della farsa, lo scrittore francese muove dei personaggi nella loro autentica funzione teatrale. Questo dico non per un facile confronto col testo di Fo, ma per indicare in questo scrittore la zona importante della sua “magia” teatrale, dove la virtù dell’immaginazione coincide con la compiutezza scenica.

(Salvatore Quasimodo, *Tre farse di Dario Fo*, “Tempo”, 21 giugno 1958)

Pag. 59

Comica finale

Gioiosa, ridanciana, spericolata, eccessiva di gesti e di parole, chiassosa di colori, acrobatica di situazioni – ecco la farsa. Spettacolo popolare per eccellenza, svincolato da preoccupazioni di misura e di rigore formale, talvolta forse ingenuo e rozzo, ma per contro sempre irruente ed acceso, genuino, scattante, intessuto di estri e di lazzi: trasfigurazione festosamente irriverente e caricaturale della realtà, degli uomini e del mondo.

La farsa è vecchia come il genere umano. La troviamo all'origine del teatro greco, la troviamo in Oriente, a Roma, nel Medioevo, spesso mescolata alla rievocazione di edificanti vicende bibliche; la

troviamo trionfante sulle scene della Commedia dell'Arte. Il suo pubblico è quello che corre a far cerchio attorno al tavolaccio dei saltimbanchi di villaggio, quello che si pigia nelle osterie, ma è anche quello sontuoso delle corti e dei palchi dorati. Il giuoco è così elementare e scoperto e al medesimo tempo così sorprendente che le differenze di gusti e di cultura ne restano travolte. Una faccia infarinata è una faccia infarinata per tutti e la vista di un ruzzolone fa tornare tutti fanciulli.

Nel secolo scorso la farsa, leggermente imborghesita, conclude a sollievo degli animi spettacoli più gravi. Sui manifesti dell'epoca, come ricordava dieci anni or sono Renato Simoni, leggiamo: *Segue una brillantissima farsa*. E a recitare sono attori di gran nome. Poi succede qualche cosa di nuovo, una sorta di risentimento. Coinvolto in un complesso e necessario fenomeno di intellettualizzazione, il teatro si stacca dalla vecchia farsa.

Si apre per il mondo un'epoca di problemi, di dilemmi, di scelte, di inquietudini: la farsa chiassosa e burlona appare troppo frivola, anzi futile.

Ed il comico, se non al grottesco, si volge a quel genere di cui già parlava il Leopardi, fatto più di sottili arguzie che non di “cose” e di azioni francamente buffe. Urge essere intelligenti e spregiudicati a tutti i costi e se si ride, farlo con sufficiente distacco. E il grosso pubblico si consola con la rivista.

Dunque morta, la farsa, confinata tra i patetici ricordi del passato? Tutto il contrario. Basta che si faccia avanti con la sua impetuosa e spavalda prepotenza, basta che sia farsa, farsa autentica, perché pubblico e critica superino preconetti e ritegni e plaudano ammirati. Lo si è visto – e l'esempio massimo valga per tutti – al tempo del primo grande Charlie Chaplin. Si potrebbe persino dire che poche epoche più della nostra, proprio

perché tormentata ed assillata, abbiano avuto bisogno, per compensazione inferiore, per garanzia di salute spirituale, della gioia spensierata e festosa della farsa. Bisogno di ridere a gola spiegata.

La farsa è divertimento allo stato puro. Sarebbe grave chiederle allusioni, significati reconditi, piglio satirico, intenzioni polemiche. Tutto questo, se esiste nel tessuto fantasioso dello spettacolo, esiste allo stato inconscio, implicito, potenziale, esiste come possibilità di scoperta per lo spettatore. La farsa prima di tutto è una grossa burla che non bada a mezzi (e non a caso, dal punto di vista spettacolare, fa appello a tutte le risorse, dalla parola alla musica, dalla mimica al travestimento pagliaccesco, festoso “teatro totale”), una grossa burla per gente che vuol essere felice almeno per qualche ora.

Riso a gola spiegata, divertimento, felicità: uno splendido dono che ci può fare il teatro – e dovremmo rifiutarlo?

(Gian Renzo Morteo, *Elogio della farsa*, dépliant dello spettacolo)

Pag. 62

Ho potuto parlare col simpaticissimo Fo al termine di una replica della sua ultima fatica: *Comica finale*, condotta sempre ad un ritmo infernale da lui e dagli attori della sua compagnia.

Cosa puoi dirmi del genere di spettacolo che quest'anno proponi al pubblico di tutta Italia?

Anzitutto debbo demolire le prevenzioni che esistono sulla parola “farsa”, che, nella comune accezione, è spesso usata per denigrare una comme-

dia mal riuscita, o per indicare uno spettacolo di infima categoria. La farsa ha invece origini antichissime e non è affatto un genere deteriore di spettacolo. Io mi sono perciò assunto il compito di dimostrare che anche la farsa può riuscire gradita al pubblico, solo che non si vada al di là di alcuni presupposti che il buon gusto e la decenza suggeriscono alla sensibilità di chi mette in scena lo spettacolo.

Per l'impostazione di queste farse, hai creato tu stesso i testi oppure ti sei servito di materiale già esistente?

Ho fatto tutte e due le cose, o, se preferisci, nessuna delle due. Questa risposta non è un oracolo della Sibilla, e ti dimostro subito il perché: ho lavorato personalmente su alcune trame antiche, talvolta prendendo da esse solo un personaggio (come è il caso della Marcolfa, madre di Bertol-

do) altre volte rimaneggiando e modernizzando la trama esistente e rendendola accessibile al gusto ed alla mentalità d'oggi. I colpi di scena continui che sono nelle mie farse, l'elemento d'obbligo, portano lo spettatore ad un crescendo continuo di comicità sì da costringerlo ad entrare in gioco, a partecipare allo spettacolo.

Come ha risposto il pubblico italiano al tuo genere di spettacolo?

Nel migliore dei modi. Infatti, anche partendo con le più rosee previsioni, non potevo certo immaginare che lo spettacolo incontrasse tanto favore presso tutto il pubblico davanti al quale ci siamo presentati.

(Intervista a Dario Fo di A. Saccenti, dépliant dello spettacolo)

Pag. 63

Gli arcangeli non giocano a flipper

La stagione teatrale milanese è cominciata con una commedia di Dario Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*. Il teatro Odeon era affollato. Dario Fo è anche il regista, la “prima persona” e lo scenografo di questo sinuoso “vaudeville”. Una zona dello spettacolo è derivata da un racconto di Augusto Frassinetti e scivola, in chiave surrealista, su una critica a bollo della burocrazia. Tema questo che appare insistito e travolto già nel teatro espressionista tedesco e nelle opere di Brecht. Tema – o meglio “i contenuti” – che Dario Fo sceglie e traveste formalmente. Come Fo ha indicato una fonte in Frassinetti, è chiaro che poteva trascriversi nomi come Achard, Chaplin, Feydeau

o Labiche. Non importa; non credo che Dario Fo abbia pensato di “scrivere” una commedia musicale costruita, per giocare, poi, al flipper con incroci così evidenti e rimbalzanti di colpi ora secchi ora cauti. Non c’è qui intenzione di critica alla società o alle istituzioni: i lampi che toccano, ogni tanto, problemi contemporanei illuminano segni già scontati. Perfino gli arrabbiati della nuova generazione sono di una periferia angelica, non pensano, infatti, né a colpi di catene di biciclette, né ad aggredire le coppie ferme sull’utilitaria notturna. Sono questi divelti dalla società dei goliardi scherzosi, come un tempo c’erano (forse intorno al 1910) davvero; capaci di intrecciare una burla pesante a un loro compagno ingenuo o ritenuto tale. Qui c’è, appunto, uno stupido finto al centro d’un meccanismo kafkiano (diciamo così con una certa approssimazione); perché tutto ciò che si svolge sulla scena avviene in sogno. Un sogno

dove l'eroe si trasforma in cane e poi in prestigiatore. Veramente la metamorfosi avviene per un errore della burocrazia: il prestigiatore dovrebbe avere una pensione di guerra, ma quando va o torna, dopo anni di attesa, nell'ufficio anagrafico risulta al suo nome un cane bracco. Uomo-cane: cane-uomo. I sottintesi, ripetiamo, sono sottilissimi, non sfiorano la lama del censore, anche se si trasformano in inno (quello dei burocrati) con musiche di Fiorenzo Carpi.

Il cane abbaia, non morde; non vuole la museruola, non sopporta il guinzaglio. Soltanto in sogno, però, il cane è libero e può rivendicare diritti nella società. Gli scherzi di Dario Fo sono questa volta eseguiti al trapezio della contaminazione surreale: per sfuggire, certo, al conformismo, alla satira, ha infilato il labirinto della farsa; e la farsa permette qualunque gioco di società, da quello superficiale e consumato a quello intelligente. Dario Fo batte

sui giochi intelligenti, senza dubbio: ma in tre atti c'è tempo di lasciarsi guidare in ogni direzione. Accanto a Dario Fo, attore, c'è Franca Rame, verso la quale gli arcangeli (i suscitatori dei sogni, pare) sono benigni e le danno freschezza e impeto nella recitazione. I personaggi sono molti, ma gli attori sono pochi; ed escono con dignitosa diavoleria da una parte per entrare presto in un'altra.

(Salvatore Quasimodo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, "Tempo", 29 settembre 1959)

Pag. 64

Mi ricordo delle storie [dei fabulatori del lago] che avevano come base paesi scomparsi nel lago, strane cacce contro lumache gigantesche e velocissime, draghi, e poi storie di scherzi. Una di

queste storie mi è poi servita per *Gli arcangeli non giocano a flipper*, quella di un tale a cui fanno sposare un'etera, come dicono i letterati, una prostituta.

(Intervista a Dario Fo di N. Orengo, “Stampa Sera”, 1° giugno 1979)

Per la commedia *Gli arcangeli non giocano a flipper*, per tutta la durata del nostro lavoro, credo 270 repliche, abbiamo collezionato 270 denunce, perché non rispettavamo i tagli di censura: c'era ancora la censura teatrale, allora.

Con *Gli arcangeli* potemmo giocare sul fatto che il ministero aveva trattenuto il copione fino al giorno del debutto, arrivando poi col copione censurato il giorno della “prima”. Ci rifiutammo di modificare il testo, dicendo: “La compagnia do-

vrebbe star ferma un mese almeno, perché con tagli così vistosi l'autore dovrebbe riscrivere il testo. Noi non possiamo permetterci di restare fermi: dove troviamo i soldi per andare avanti?". Siamo andati in scena non rispettando i tagli, e ogni sera c'era un commissario di polizia a controllare cosa dicevamo. Mi ricordo che a Mantova ne venne addirittura uno in palcoscenico, e, al buio, cercava di seguire il copione, che se mi fossi messa io, che lo stavo recitando, non ci sarei riuscita (perché a seguire un copione ci riesce giusto il suggeritore, che col copione ci nasce...). E così accumulavamo denunce. Con ogni spettacolo, dal 1960 al 1967 abbiamo subito, più o meno, le stesse vessazioni.

(Da *"Isabella"* a *"Parliamo di donne"*. *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit. p. 130)

Il copione de *Gli arcangeli non giocano a flipper* ci fu sequestrato per troppe battute a soggetto che avevamo aggiunto (non autorizzate) nello spettacolo. Per quel testo collezionammo “rapporti al questore” di ogni città dove si lavorava, per un totale di 280, tante quante furono le repliche.

(Una testimonianza di Franca Rame, in Le commedie di Dario Fo, v. III, Torino, Einaudi, 1975, p. VI)

Pag. 67

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri

Siamo alla fine della prima guerra mondiale. Totalmente smemorato è ospite di un manicomio, un mite prete che non ha più memoria alcuna di come si chiami, donde venga, quale sia il suo passato.

Viene una donna, lo riconosce per il proprio amante, un violento sergente degli arditi, abbondantemente pregiudicato, capo di una banda di malfattori, e se lo porta a casa. Poi arriva il vero ardito.

È una continua altalena di umori vari e contrastanti a seconda degli interventi dell'uno o dell'altro; ritenuti per un bel po' la medesima persona.

Successivamente, scoperto come stanno le cose, il copione volge verso un'allegria e strampalata rapsodia della malavita.

Il doppione di se stesso serve al vero malfattore per giocare continui tiri alla polizia. Da questo

punto, si procede per variazioni sullo stesso tema; tutte o quasi, felici e spiritose, intese – e bene o male ci riescono – a sfondare il vicolo cieco dove si è cacciato il copione. Alla fine, l'ultimo equivoco. Tutti credono che il violento grassatore abbia fatto fuori il prete allo scopo di persuadere la polizia, con uno scambio di persona, di essere morto in una sparatoria. Viceversa era stato il prete ad impallinare il delinquente. A fin di bene, naturalmente; siamo arrivati ai preti operai, ai preti pregiudicati non ancora.

Lo spettacolo dal ritmo accelerato e preciso, da maliziosi cori e canzoni alla chitarra, scritte da Fiorenzo Carpi ed argutamente modulate da Milvio Calusio, è un fuoco di fila di estrose impertinenze ed acrobatiche invenzioni, volteggiamenti intorno al protagonista, or stupefatto, patetico e remissivo, ora sbruffone, fracassone e prepotente, secondato alla perfezione da Franca Rame, ormai

attrice comica – oltre che donna affascinante – di non comune fantasia.

Ecco, grazie a Dio, una promessa mantenuta. Sicuri ed intonati come gli strumenti di un'orchestra o, per meglio dire, di una banda, nel loro alacre fregolismo e nella loro esplosiva euforia farsesca i fedelissimi della prima ora del capocomico Silvia Monelli, Antonio Cannati, il Marchese, il Massasso, il Nuti, il Censi, il Brogi, il Craig, l'Ambesi e la Marcucci, uno per uno elementi, forse, trascurabili in qualsiasi altra formazione, notevoli ed insostituibili in questa.

(Carlo Terron, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, "Corriere Lombardo", 3 settembre 1960)

Con questo spettacolo dal lunghissimo titolo (le parole sono prese da una maliziosa canzonetta di caserma), i coniugi Fo hanno aperto la stagione in Italia. La storia, racconta Fo, è ispirata da alcuni episodi di cronaca lombarda di una quarantina d'anni fa. Per l'esattezza sarebbero mescolati nella vicenda, e naturalmente alterati o arricchiti, i fatti personali di un famoso fuorilegge, il bandito Pollastro (uscito dal carcere l'anno scorso), e di un altro borsaiolo, un certo Gallina.

Ma si tratta di riferimenti vaghi, appena indicativi, frammenti di verità che Fo si diverte a scompigliare, a spingere all'assurdo, a far mulinare vorticosamente in una giostra di parole, di gags, di paradossi, di lucidissime follie.

Da che cosa deriva la sua astrusa comicità? Dove ha trovato questi suoi personaggi trasognati, irrazionali, ingenui e perversi, marionette più che

uomini, pupazzi di gomma o robot sussultanti? In parte nelle vecchie comiche di trent'anni fa, nelle celebri “macchiette” di Sennet e del primo Chaplin, nei film di René Clair, nella corrente satirica del teatro tedesco o in quella surrealista del teatro francese. I riferimenti sono molti, e non difficili, ma Fo ha il dono di saper mescolare nei suoi copioni qualche cosa di personale: una certa nota patetica a volte, oppure un preciso riferimento d'attualità, o un motivo polemico che colpisce con durezza, quasi con stizza, il conformismo di un luogo comune.

(Vittorio Buttafava, *Con due pistole inaugura la stagione*, “Oggi”, 15 settembre 1960)

In seguito all'intervento della censura Dario Fo è stato costretto a ritoccare il copione di *Aveva due*

pistole con gli occhi bianchi e neri. Certe battute durante la scena dello sciopero dei ladri, al terzo atto sono state giudicate troppo spinte: “Ho appor-
tato delle variazioni – ha detto Fo – e praticamen-
te ho riscritto venti minuti di spettacolo”.

*(La censura ha tagliato 20 minuti a Dario Fo,
“l’Unità”, 30 settembre 1960)*

Pag. 69

C’è sempre, nell’irrazionalità di Fo, la coerenza.
E, a modo suo s’intende, una logica costruttiva
che lascia alle azioni imprevedibili margini di li-
bertà. Si direbbe che l’autore se la goda un mondo
a seguire di soppiatto i suoi personaggi per vedere
come se la cavano da soli e dove vanno a parare.
Che sia, applicato con umore, il modulo gidiano?

Poi li riagguanta, il Dario, e allora si scatena una di quelle girandole come si vedono nelle vignette di gente o animali impazziti. Finché tutto cristallizza, all'improvviso, con una fissità fotografica, e le espressioni lasciano capire apertamente cosa si nascondeva dietro a tutto quel disordine: frasi allusive, satira, linguaggio spezzato, immagine, scomposizioni assurde e anche moralità non tutta allegra, e non soltanto esteriore come vorrebbero farci credere le apparenze.

L'attuale farsa di Dario Fo si direbbe una "commedia dei simillimi", per usare un termine caro alla critica plautina. Il terreno del sosia è sempre fertilissimo per la fioritura degli equivoci. Da un lato c'è Giovanni Gallina, furfante di tre cotte, bandito, disertore; dall'altro un prete smemorato che gli somiglia come una goccia d'acqua; e fra i due Luisa, la bellissima moglie di Gallina, che di

un marito ha assoluto bisogno e prende quello che torna a casa per primo.

Come poi la matassa si sbrogli, ciò riguarda l'intricata sceneggiatura della commedia che non risparmia le imprese banditesche, con sparatorie e lancio di bombe a mano; che vede il mite Giovanni numero due eliminare il rivale e, dimentico anche della vocazione monastica, rifarsi con Luisa delle passate astinenze. Non siamo abbastanza ferrati nella storia del banditismo per giudicare sino a che punto Dario Fo si sia mantenuto fedele alla biografia di Santo Pollastri, il personaggio rimasto famoso nelle cronache nere del primo dopoguerra. Alla figura egli sicuramente si è ispirato, per rifarne il disegno centrale di un ambiente schizzato alla brava, con tocchi di caricatura, con il segno sicuro della deformazione, con l'inclinazione pantomimica e la tinta grassa, squillante, della commedia improvvisa. Questa è la ca-

ratteristica di Fo, autore-attore. Dare sapore moderno a qualsiasi fatto teatrale (ci piacerebbe vederlo, per esempio, alle prese con un drammone alla Sardou). Creargli intorno infiniti pretesti di spettacolo. Giocare astutamente con le musiche, i colori del manichino, la sveltezza del moto scenico, la qualità impensabile, e pure irresistibile, della recitazione. Descrivere una curva chiusa, come quella di un uovo (lo diceva Clair per i film); meglio ancora, un sistema di curve, per custodirvi il nucleo vitale. Importante o meno, questo nucleo, è certo che i copioni di Fo sono, come usa dirsi, di “rottura”: e arrivano come divertenti guasconate a un pubblico normalmente disposto ad accoglierli.

(C. M. Rietmann, *Dario Fo al Genovese*, “Il Secolo XIX”, 4 novembre 1960)

Pag. 71

Chi ruba un piede è fortunato in amore

L'8 settembre 1961 la Compagnia di Prosa "Dario Fo - Franca Rame" ha inaugurato la stagione teatrale 1961-1962 al Teatro Odeon di Milano con la novità assoluta dal titolo *Chi ruba un piede è fortunato in amore* – due tempi di Dario Fo – musiche di Fiorenzo Carpi. Il pubblico milanese ha tributato al nuovo lavoro di Fo e ai suoi interpreti un'accoglienza trionfale ed ha affollato la sala dell'Odeon per quasi due mesi.

La storia del nuovo lavoro di Fo trae spunto dalla truffa congegnata da due ribaldi che rubano il piede di una statua romana in un museo, lo fanno ritrovare da alcuni operai nel cantiere in cui sono appena iniziati i lavori di sterro per la costruzione di un palazzo. La scoperta del piede romano mi-

naccia la sospensione dei lavori e l'intervento della Sovrintendenza alle Belle Arti. Ma la visita tempestiva di due archeologi negli uffici dell'impresa, – gli stessi bricconi che hanno organizzato la truffa, opportunamente travestiti – facilmente corruttibili, consente, dietro il compenso di tre milioni, agli imprenditori di continuare indisturbati i lavori.

Uno dei truffatori, col denaro avuto dai dirigenti dell'impresa, realizza il sogno vagheggiato da tempo: comperarsi un taxi. Ed è appunto questo taxi che la moglie dell'imprenditore edile, dimessa da una clinica per chirurgia estetica dove è stata sottoposta ad un intervento per la correzione della linea del naso, noleggia per essere riportata a casa. Ma appena a casa Dafne – è questo il nome della signora – viene colta da malore. Un medico chiamato d'urgenza dal marito che crede che la medicazione al naso nasconda una ferita causata

da un incidente automobilistico, diagnostica un enfisema polmonare che può essere curato solo immettendo nel circolo sanguigno del paziente, in continuazione, sangue di una terza persona. L'unico fra i presenti il cui gruppo sanguigno – rarissimo d'altra parte – è identico a quello della signora è il tassista. Per mezzo di un difficile intervento operatorio il sangue di Apollo – questo è il nome del Tassista – viene immesso nel sistema circolatorio di Dafne tramite un condotto che li unisce ai polsi. Nasce fra i due un amore che pare irrealizzabile e al momento in cui i due decidono di andarsene insieme interviene l'amico di Apollo, amico e complice nella truffa del piede, e convince Dafne ad abbandonare il progetto. Per non deludere Apollo ricorrono al mito di Dafne tramutata in albero e il Tassista, convinto che la trasformazione sia avvenuta per potere magico, se ne

va con la pianta mentre Dafne rassegnata riprende la sua vita col marito.

(Dal dépliant dello spettacolo)

Pag. 72

Questa nuova fatica di Dario Fo è un'antologia di pretesti comici agganciati l'uno all'altro, senza troppe preoccupazioni di approdare a una vicenda con un capo e una coda.

Passato dalle farse alle costruzioni spettacolari di maggiore impegno, Fo è riuscito a conservare il suo tono inconfondibile, una comicità fra lo svagato e il surreale, un ritmo azzecato ed efficace. Tuttavia, almeno fino a oggi, non ha saputo compiere il passo chiarificatore che molti si attendevano da lui. L'anno scorso [con *Aveva due pistole*

con gli occhi bianchi e neri] ci parve al bivio fra una vocazione satirica, legata ai motivi della polemica di attualità, e una spiccata propensione all'astrattismo scenico, al divertimento fine a se stesso. Conteso, insomma, fra i grandi modelli di Brecht (a *L'opera da tre soldi* arieggiava il sindacato dei ladri di *Aveva due pistole*) e Ionesco. Questa volta, senza compiere una scelta definitiva, il comico milanese si è rivolto ai meccanismi del vecchio teatro da boulevard. Si tratta, intendiamoci, di un boulevard amplificato, ironizzato.

(Tullio Kezich, *Dario Fo ruba un piede a Mercurio e Franca Rame rinnova il mito di Dafne*, "Settimo giorno", 26 settembre 1961)

Chi ruba un piede è fortunato in amore, la commedia rappresentata da Dario Fo e da Franca Ra-

me a Roma, è stata censurata da un commissario di P.S. presente nel teatro.

La battuta che è stata eliminata veniva pronunciata dalla Rame e suonava così: “Stia tranquilla che l’assolvono per truffa; anzi gli dica che molto probabilmente sarà fatto colonnello dell’ufficio tecnico dell’Aviazione”.

(Franca Rame censurata, “Corriere d’Informazione”, 22 gennaio 1962)

Pur lavorando nel “teatro ufficiale”, i guai e le difficoltà ci piovevano addosso a valanga, i reazionari e i conservatori non riuscivano a digerire certe “violenze satiriche” dei testi che rappresentavamo. Decine di critici ci accusavano di svilire il teatro con l’introdurvi ad ogni istante la politica,

e ci riproponevano il solito frusto ritornello dell'“arte per l'arte” di crociana memoria.

(Una testimonianza di Franca Rame, in Le commedie di Dario Fo, v. III, cit., p. VI)

Pag. 75

Canzonissima

Finalmente i socialisti vanno al governo. La televisione. Noi avevamo già lavorato per la televisione. Qualcosa sul secondo canale: *Chi l'ha visto?*, che nonostante i contenuti “politici” non aveva subito alcun intervento di censura.

Ci propongono di fare *Canzonissima*. Noi non ci fidiamo. Diciamo: accettiamo di fare *Canzonissi-*

ma, scriviamo i testi, voi ci dite se vanno bene, e noi veniamo.

Passo l'estate a scrivere. Facciamo leggere il tutto. Ci dicono di sì, in linea di massima, con qualche variante. Invece alla prima trasmissione succede il casino: denunce, interpellanze e così via. Con la satira politica si buscano legnate tali che non si finisce più. Eppure di colpo la Tv raggiunge diciotto milioni di spettatori. Da dodici si passa a diciotto milioni. Mi ricordo un tassista che diceva: "Quando c'è lei in Tv io non esco più. È inutile, la città è vuota. E le cose che dicono. Violente; violentissime".

Al primo spettacolo c'era un operaio che aveva accettato il paternalismo dei padroni: l'operaio accendeva addirittura un lumino al padrone. Lo chiamava papà.

Mi è arrivata la lettera di un industriale di Gallarate. Diceva: "Lei con sto fatto di basin, bacino al

padrone, mi ha indotto a togliere il quadro di mio padre che c'era all'ingresso dell'azienda. Ogni mattina gli operai, passando, dicevano: "Toh, ti do un basin", e mandavano baci al quadro". Avevano capito insomma il significato di paternalismo. E sono cominciate le liti. L'iradiddio. Dicevamo: "Andiamo via", ci rispondevano: "Per favore, restate".

E tagliavano, perché non potevano distruggere il contratto e mandarci via. Tagliavano per metterci in condizioni di andar via.

Avevamo fatto otto trasmissioni. All'ottava c'era uno sketch su un edile. Ma c'era anche lo sciopero di 70 mila edili che volevano un nuovo contratto. La trasmissione viene censurata duramente, e allora abbiamo detto di no e ci hanno punito. E ce ne siamo andati. È seguito il processo e la condanna della Tv. Ma, nonostante questo, io credo che se "fossimo stati buoni" ci avrebbero ripreso.

Infatti ci hanno fatto delle proposte più o meno blande.

(Intervista a Dario Fo di E. Magri, “L’Europeo”, 11 ottobre 1973)

Pag. 76

Eravamo diventati i giullari della borghesia grassa e intelligente. Questa borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera spietata attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione che la denuncia dei suoi “vizi” si esaurisse dentro le sue strutture, gestite dal suo potere. Un esempio di questa logica è stata la nostra partecipazione a *Canzonissima*: qualche mese prima, sul secondo canale (da poco in funzione e privilegio delle classi abbienti), era andato in scena uno spettacolo-

lo che aveva per titolo *Chi l'ha visto?* In quell'occasione ci avevano permesso di fare satira a sfondo politico-sociale di una violenza piuttosto inconsueta per la televisione. Passò tutto senza grandi intoppi, anzi le critiche furono del tutto positive e fummo applauditi "vivamente" da quel pubblico "selezionato". Ma quando riprendemmo gli stessi discorsi satirici davanti ad un pubblico di oltre 20 milioni di spettatori nella trasmissione più popolare dell'anno, per l'appunto *Canzonissima*, ci fu il finimondo: i giornali (gli stessi che nella precedente emissione si erano prodigati in applausi) si scatenarono in veri e propri linciaggi. "È un'infamità, – urlavano, – dare in pasto simili scellerataggini da bassa propaganda politica ad un pubblico tanto sprovveduto e così facilmente influenzabile come è la gran massa televisiva". Quindi, sollecitati dai comitati civili, dai centri di potere più retrivi, ecco che i dirigenti televisivi ci

fecero piovere addosso tagli e divieti di una pesantezza inimmaginabile. Era il massacro dei testi. Era il ritorno alla censura di marca scelbiana. Fummo così costretti ad abbandonare clamorosamente la trasmissione. Preferimmo affrontare i quattro processi.

(Una testimonianza di Franca Rame, in Le commedie di Dario Fo, v. III, cit., p. VII)

Pag. 78

Un altro episodio, di cui siamo venuti a conoscenza solo recentemente e quasi per caso, dimostra come già allora il nostro fosse tutt'altro che un teatro "digestivo". Joseph Guinot, che è l'addetto agli scambi culturali Italia-Francia, è andato alla Rai, con tutte le sue carte in regola, e ha chiesto

tutto il materiale che Dario e io avevamo registrato – *Chi l’ha visto?*, *Canzonissima*, gli atti unici ecc. – e gli hanno detto che era stato tutto distrutto, che non potevano dargli nulla. Questo non ci credeva, era scandalizzato, è andato avanti perché pensava che avessero il materiale e non glielo volessero dare, finché non gli hanno fatto vedere l’ordine di distruzione regolarmente firmato (dall’allora direttore Pugliese, su sollecitazione di Bernabei). Hanno distrutto veramente tutto, non c’è più niente. Decine di ore di programma bruciate: l’ossessione del rogo e la piromania sono proprio fissate nel cranio del potere clericale.

(Da “*Isabella*” a “*Parliamo di donne*”. *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 132)

Isabella tra caravelle e un cacciaballe

L'accostamento di queste due commedie non è casuale. *Le grandi orecchie* è il più grande successo comico parigino della stagione scorsa; *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, almeno a giudicare dagli esiti delle prime settimane di recite milanesi, s'avvia a essere il maggior successo comico di questa stagione teatrale italiana.

Entrambe sono costruite alla misura di un attore, Jaques Fabbri in un caso, Dario Fo, ovviamente, nell'altro; entrambe affrontano, in costumi di epoche lontane, temi attinenti anche alle realtà d'oggi; entrambe brulicano di allusioni a vicende e personaggi contemporanei [...] entrambe si preoccupano soprattutto di far ridere, accumulando le

gag e inserendole in una vicenda mossa con un ritmo frenetico [...]

Mentre la comicità di Bréal si riallaccia alla tradizione comica francese, tanto da indurre alcuni critici a citare Molière, quella di Fo ha origini più composite: vi confluiscono infatti le nostre farse popolari, che non sono mai state elaborate in una forma talmente compiuta da poter costituire un modello (com'è appunto Molière per i Francesi) e le esperienze della rivista d'avanguardia che hanno insegnato a sciogliere la struttura dell'opera drammatica e ad attribuire a ogni scena, quasi a ogni gag, una ragione d'essere autonoma. In questo modo di concepire il teatro, il testo, cioè la battuta, costituisce soltanto una delle componenti del discorso che va integrato con i movimenti e con i gesti, insomma con lo spettacolo immaginato come un tutto unitario, in cui ognuno degli e-

lementi è inseparabile dagli altri ed egualmente importante.

Leggere un copione di Fo come cosa a se stante, cioè giudicare il commediografo staccandolo dall'attore e dal regista, equivale pertanto a farsi un'idea assai incompleta del copione stesso. Che ha fatto anche tesoro della lezione brechtiana e ha cercato di ammonirci, a suo modo, di non fare i furbi con i furbi, se non si vuole rimetterci le pene.

(Ettore Capriolo, *Due successi comici*, in "Sipario", n. 210, ottobre 1963, p. 30)

Pag. 84

Il nostro teatro, a differenza di quello di Pirandello o di Čechov, non è un teatro borghese, un tea-

tro di personaggi che si raccontano le proprie storie, i propri umori, che poi sono le chiavi di conflitto meccaniche. Ci siamo sempre preoccupati di riprendere, invece, un'altra chiave, la chiave della situazione. [...] Anche *Isabella* era un'operazione nella chiave della situazione, impostata già dall'inizio, con la beffa all'attore. Si tratta di un fattore storico, reale: al condannato viene imposto di recitare un testo proibito prima di crepare, perché si è prestato a un'azione eversiva, ribelle per lo Stato, quella di recitare dei testi di Rojas, che era la bestia nera del potere (fu l'autore della *Celestina*, che è una denuncia spietata, feroce, la più feroce, contro la finta morale, contro l'atteggiamento trionfale del cattolicesimo agli inizi della Controriforma).

Tornando a *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, tutto si impernia sul discorso della presa di co-

scienza dell'intellettuale, nel suo rapporto con le classi e le loro lotte: l'atteggiamento dell'intellettuale verso il potere, il dovere della scelta radicale, e la denuncia del gioco della furberia dell'intellettuale che sempre si adatta, e cerca di trovare il suo spazio, quando il potere lo chiama; e quando nasce il nuovo potere della borghesia capitalistica, si inserisce subito, fresco, e gran ciambellano, a stangare la classe dalla quale ha avuto origine. Insomma, come diceva Maiakovskij, "la gran puttana in punta di penna, pennello, e voce impostata".

(Dario Fo, *Prefazione a Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 11)

Isabella è uno spettacolo sulla posizione dell'intellettuale verso il potere, sul suo barcame-

narsi, sulle sue ambiguità. L'intellettuale è Cristoforo Colombo. Alla corte di Isabella cerca di convincerla a dargli le famose navi, e poi, al ritorno, viene processato dall'Inquisizione.

(Chiara Valentini, "Panorama", 12 marzo 1977)

Pag. 85

Avevamo spesso i fascisti in platea, o fuori. Al Teatro Valle di Roma ci aspettarono all'uscita e ci tirarono una scatola da torte, solo che era piena di porcherie. Il fascista doveva beccare Dario, comprendolo di immondizia, e scappare; per farlo avrebbe dovuto tirar fuori la roba dalla scatola, invece evidentemente ebbe paura e, per scappare più in fretta, lanciò tutta la scatola, che andò a finire sul naso della moglie di Tullio Pinelli (lo

sceneggiatore di Fellini) che era con noi. La cosa era stata talmente veloce che non avevo neanche realizzato cosa stesse accadendo: vedo Dario, e gli altri, correre e mi metto a correre anch'io. Poi un "palo" blocca Dario, dicendogli: "Cosa succede, signor Fo?", per dar tempo al fascista di salire in macchina. Quello, saltando sull'auto, si prende una testata da commozione cerebrale. Dopo un secondo arrivavano i giornalisti, pronti a fotografare Dario coperto di rifiuti: la cosa era evidentemente preparata. Purtroppo per loro, gli era andata male.

(Da *"Isabella"* a *"Parliamo di donne"*. *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 130-131)

Settimo: ruba un po' meno

Che cosa è questo *Settimo: ruba un po' meno*?

Difficile è sempre per Dario Fo riassumere in poche righe la storia sottintesa ai suoi spettacoli, anche perché la storia è quasi sempre, e questa volta non fa eccezione, il pretesto di numerose altre intenzioni. Potremmo dire che qui un certo intento di satira sociale è più scoperto e più deliberato che altrove. Al fondo della vicenda e del suo scioglimento vi è il caso della più incredibile e clamorosa speculazione edilizia e vi è lo stimolo degli scandali ricorrenti della nostra vita civile. Ma non diremo certo che il cardine su cui il lavoro si impernia sia qui. Scandali e speculazioni, corruzioni e connivenze rimangono una occasione di allegria. Certo il risentimento morale dell'autore, in questo caso proprio dell'autore, è palese, dichiarato,

non dubitabile. Potremmo anche dire che è efficace. Ma è ovvio. Non per questo daremmo a Dario Fo tutto il credito che gli diamo. I castigatori del costume hanno altra voce e il riso che suscitano è altrimenti amaro. Qui l'amarezza o la crudeltà si dileguano più che stemperarsi nella larghezza e nella complessità dell'immaginazione, che come sempre nel teatro di Fo si amplifica con lo svilupparsi dell'azione scenica, cresce continuamente su se stessa senza dar tregua allo spettatore. Così il macabro della trovata iniziale, il cimitero, la sala mortuaria, le fosse e le bare, i becchini, i cadaveri e posticci non fa in tempo a diventare incombente. Si sa che il macabro è sempre stato un ingrediente del farsesco: e come tale Dario Fo lo usa. Se ne serve come se ne era servito al tempo appunto delle sue farse. Per cui lo spettacolo sembra destinato a diventare soprattutto un grande ballo, dico di proposito non un balletto, ma un grande ballo,

in cui i personaggi non fanno fatica a mutare di volto e di atteggiamento. Se vi è una differenza, nel senso di uno sviluppo, tra questo lavoro di Fo e gli altri che lo hanno preceduto si potrebbe dire che consiste in un abbandono sempre più netto e consapevole della componente patetica, nel rifiuto di quanto poteva contenere di equivoco anche come obbligo di una soluzione in termini naturalistici o di una caratterizzazione, sempre in termini naturalistici, dei personaggi. In questo testo tutto è coraggiosamente affidato alla forza dell'immaginazione. Ecco la strada di Fo. Sarebbe assurdo chiedergli qualche cosa d'altro, anche se nel già abbondante repertorio che porta la sua firma potevano essere implicati altri spunti, che sono stati abbandonati.

Il discorso vale anche per il suo personaggio. Lo svagato protagonista dei suoi primi copioni è andato gradualmente liberandosi dalla “maschera”

che ci si poteva anche aspettare che volesse essere. Se la forma clownesca della recitazione resiste, e non potrebbe non resistere, l'attore-autore ha raggiunto, per la prima volta quasi interamente, la libertà dallo schema. Probabilmente per questo troviamo qui finalmente un personaggio femminile non certo caratterizzato in senso tradizionale, ma completo, scenicamente autonomo. Vorremmo dire che il punto d'intelligenza di *Settimo: ruba un po' meno* sta nell'importanza della parte che è affidata a Franca Rame.

(F.V., *Il teatro di Dario Fo*, dépliant dello spettacolo)

Pag. 88

Il tema vasto è quello delle speculazioni, in ogni settore della vita. Egli si muove in questo mondo universale della corruzione con una serie di scene e di gag cuciti spesso a filo bianco; ma con provata abilità di teatrante tiene legata l'attenzione del pubblico e diverte con arditezze sempre al limite dell'equilibrio. Battute, musiche, canzonette, tutto coopera alla costruzione di uno spettacolo che ha un solo fine: divertire mettendo in guardia dalla mistificazione in cui il mondo è immerso se lo spirito critico non aiuta l'uomo a guardarsi intorno con occhio disincantato; e la risata, che il suo lavoro suscita non è amara perché nasce solo dalla critica, ma perché si rileva che la corruzione non va cercata solo al di fuori, ma anche dentro di noi; nel mondo la divisione tra lupi e agnelli non è poi così nitida come certi censori vorrebbero far credere. In ciascuno di noi convive sempre il lupo

con l'agnello ed è questa la verità sempre più difficile da accettare, proprio perché è la verità.

(Davide Stoia, *Il teatro di Dario Fo*, "Auto chic!", febbraio 1964)

Pag. 90

Spesso eravamo scortati dalla polizia. Ricordo che durante *Settimo: ruba un po' meno*, andammo da un parrucchiere del centro (io non vado mai dal parrucchiere, ma lì avevo dei problemi perché dovevo tenere i capelli corti). Siamo entrati e il poliziotto in borghese ha tirato fuori la tessera dicendo: "La signora si deve fare la messa in piega e il taglio". Questi non capitavano bene... "Polizia", diceva quello. "Ma tra quanto?". "Subito!". Al che mi misero immediatamente sotto, saltando

tutte le signore che aspettavano prima di me. E mentre mi facevano i capelli il poliziotto chiedeva i documenti a ogni persona che entrava.

(Da “*Isabella*” a “*Parliamo di donne*”. *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 132)

Assai curioso il caso dello spettacolo della scorsa stagione, *Settimo: ruba un po' meno*, nato da un suo strano incontro giovanile.

Erano gli anni in cui vivevo a Luino e studiavo a Milano. Una sera persi l'ultimo treno (mi ero at-tardato a Milano per vedere una commedia di E-duardo). Incontrai un vecchio compagno. Mi disse di andare a casa sua. E mi portò al Cimitero mo-numentale. Era il figlio del guardiano. Io non l'avevo mai saputo. Mi vennero gli incubi e le

paure, ma non potevo scappare via. E loro con le facce tranquille e serene, i lumini delle tombe là fuori della finestra. La madre con le galline che razzolavano nei viali del cimitero. Un po' ubriaca la madre del mio amico, ma il padre le perdonava tutto perché il posto di guardiana era il suo e lui l'aveva sposata proprio per quello. Un quadretto che mi tornò alla memoria e dal quale tirai fuori idee e personaggi.

(Intervista a Dario Fo di B. D'Alessandro, "La Settimana Incom", 20 marzo 1966)

Pag. 91

La colpa è sempre del diavolo

La commedia che questa sera vi proponiamo è ambientata in Lombardia tra la fine del 1300 e i primi anni del 1400, quando Signore e Duca di Milano era Galeazza Visconti. L'azione narra la storia di Amalasunta, accusata ingiustamente di stregoneria e salvata dall'aiuto di una vera strega che evoca per lei il Brancolone. Brancolone è un diavolo nano che, parlando in dialetto Veneto, dice di essere il diavolo per "errore giudiziario", poiché è stato confuso tra i rivoltosi durante una sommossa celeste e spedito così agli inferi. Durante il processo per eresia Brancalone si rivela soltanto ad Amalasunta suggerendole le giuste mosse, e così gli accusatori vengono condannati con l'accusa di essere comunardi eretici. Amalasunta, libera dall'imputazione di stregoneria, viene assunta come strega al servizio del Duca.

Gian Galeazza è odiato dalla gente a tal punto da temere attentati alla sua persona, benché lui non

comprenda i motivi di tale odio da parte di un popolo a cui ha concesso la libertà di consolarsi, cantando canzoni d'amore. Alla fine sarà una monaca ad uccidere il Duca e a sostituirlo con un manichino. Brancalone presta la sua voce a quel Duca fantoccio e tutto il secondo atto è ricco di equivoci. Il monaco, per esempio, scopre la presenza del demonio che aveva sempre creduto fosse un'invenzione dei preti, ma prontamente il diavolo Brancalone lo corregge dicendogli che al contrario sono i demoni che hanno inventato i preti. Il buon diavolo è inoltre rosso, un'altra caratteristica che più di una volta verrà notato dal nerbatore, che lo considera un povero stupido che "ha già la sfortuna di essere nato rosso", ma presto dovrà riconoscere, che "anche i rossi ragionano", con una chiara allusione politica. Brancalone si allea con il monaco che riesce nell'intento di divenire vescovo, mentre il diavolo rimane inca-

strato negli ingranaggi del Duca-fantoccio, lasciando leggere la metafora sulla politica del centro-sinistra della metà degli anni '60.

In un suo monologo finale il demonio descrive lo scontro tragico per i comunardi. Alla vista di tanto strazio Brancalone si commuove e, provocatorio, lancerà a voi il suo commento. Ancora un rimprovero, quindi, o un appello dell'autore a non lasciare che siano sempre i pochi (qui rappresentati dai comunardi) a lottare per tutti; a non vivere nell'indifferenza che, se incentivata, può nascondere la grande forza collettiva capace di distruggere anche l'esercito degli imperiali.

(Dario Fo, *Presentazione dello spettacolo*, dattiloscritto)

Dopo le prime rappresentazioni della commedia Fo si è accorto come il discorso in qualche punto dello spettacolo restava per così dire interrotto e il senso della commedia rischiava pertanto di sfuggire. Da questa constatazione è derivata la necessità dell'autore di aggiungere ad esempio, una intera scena prima della fine del secondo tempo che creasse le necessarie premesse del finale e quindi della conclusione della commedia stessa e che fornisse al pubblico quel discorso chiaro e conseguente che sembrava spezzato.

La difficoltà di mantenere una tale coerenza di linguaggio deriva anche dal fatto che la commedia è stata ambientata nella Milano del 1300 e che quindi non attraverso un immediato riferimento ai fatti dei giorni nostri, la satira di Fo può in questo caso raggiungere il segno, ma soltanto attraverso parallelismi storici e trasposizioni grottesche.

“Perché – *ci dice Fo* – facendo del teatro ritengo mio compito essenziale parlare a degli uomini di oggi dicendo delle cose di oggi. Ma penso sia importante anche far conoscere al nostro pubblico come le situazioni e il linguaggio di oggi siano legati ad un passato e ad una tradizione popolare che risale fino e oltre il Medio Evo. Per questo ho scelto la fine dell’epoca dei Comuni come ambientazione storica di questa commedia: l’epoca dei Comuni è infatti stata a mio avviso la prima grande tappa della storia della democrazia in Europa ed è nel momento di decadenza di questi valori democratici che ho inteso storicizzare le vicende di questo mio lavoro teatrale. La scena si svolge in uno spaccato interno dell’antico *brolo* di Milano che proprio alla fine del Medio Evo da luogo di riunioni e di discussioni politiche e legislative (derivato dall’antico Senato romano) è scaduto a tribunale per giudizi di ladri di polli e di

streghe, simbolo dell'inizio della decadenza delle istituzioni democratiche. E come sempre nei momenti di decadenza rinascono i tiranni, i Comuni diventano i servi dell'Impero e i personaggi storici assumono le forme di burattini nelle mani dei potenti. Da questa situazione nascono degli autonomi riferimenti all'attuale posizione di servilismo dell'Italia nella politica internazionale: la commedia si chiude e si riassume nel coro degli imperiali che conclude la vicenda con le seguenti parole:

“Siam gli imperiali / E non ci ferma nessuna ragione / né legal né civile né umana / Di pretesti per far l'invasione / Ne inventiamo a bizzeffe ogni dì / Col pretesto di metter pace / In un popolo che sta in rivolta / Arriviamo tremila per volta / E la pace dei morti portiam. / Siam gli imperiali / Che ci importa se gli uomini onesti / Van gridando che siamo schiavisti / Prepotenti coi poveri cristi /

*Chi ci tiene bordone l'abbiam. / Governanti 'di
tipo nastrano' / Sempre pronti a tenerci mano /
Ecco giungon con aria devota / Comprensione ed
appoggio ad offrir / Comprensione per tutte le
stragi / Per le terre ridotte a braceri / E per tutti
quei bei cimiteri / Monumenti della libertà”.*

(Intervista a Dario Fo di N. Ricordi, “Rinascita”,
9 ottobre 1965)

Pag. 93

Quando ho messo in scena *La colpa è sempre del diavolo*, al debutto non funzionava; sono riuscito a raddrizzarla riscrivendo pezzi intieri da capo e ha cominciato a funzionare dopo tre mesi che la recitavamo. Ma a Milano, durante il primo mese di repliche, ho preso un mezzo bagno: con lo spet-

tacolo dell'anno prima, *Settimo: ruba un po' meno* avevamo superato le ottocento persone a spettacolo, con *La colpa è sempre del diavolo* siamo scesi a seicento presenze. È stato un grosso tracollo, e tutto perché la commedia non montava. A Roma, dopo la riscrittura, il testo ha cominciato a girare e sono tornato alla media dell'anno prima.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., pp. 88-89)

Pag. 95

Ci ragiono e canto

Ci ragiono e canto vuole essere un modo vero e al tempo stesso spregiudicato di rappresentare la

condizione del mondo popolare e proletario com'è oggi in Italia.

Dal momento che questo mondo vive, si esprime, reagisce o aderisce in modi dissimili per condizionamenti diversi, bisogna che esso sia interpretato in forme teatrali adatte a queste situazioni e comportamenti.

Ci ragiono e canto si presenta quindi come la proposta di una nuova forma di comunicazione in chiave di spettacolo.

La collaborazione tra Dario Fo (teso a ricercare e a immettere nuove forme espressive nella tradizione del teatro popolare italiano), il Nuovo Canzoniere Italiano e l'Istituto Ernesto De Martino per lo studio della cultura popolare e proletaria (nel cui ambito sono via via venuti precisandosi temi e ipotesi interpretative riguardanti appunto i problemi della comunicazione di massa e di classe) ha così potuto dar vita a una rappresentazione

che propone uno spaccato del mondo popolare ove convivono, s'intersecano, si sovrappongono, si elidono: festa e fatica, nascita e morte, Sicilia e Piemonte, modalità e tonalità, dialetto e vernacolo medio, religione e socialismo, arcaismo e avanguardia politica, l'anno mille e l'oggi, la rappresentazione sacra e quella laica, canto e gesto.

I rapporti tra canto e gesto aprono un problema specifico. I ripetitori moderni di canzoni popolari si sono dimenticati del gesto o, peggio ancora, l'hanno sostituito con "il gestire". [...]

Nel corso del nostro lavoro ci è parso più volte di trovarci dinanzi non solo e non tanto a una cultura contrapposta e ricca di momenti autonomi nei confronti di quella egemone, quanto piuttosto a una vera e propria "civiltà", a una cultura con una sua propria tradizione e delle proprie direttive di sviluppo, con un proprio modo di rielaborare ciò che assimila e fornita soprattutto di una grande

capacità di difesa dei propri valori, e di resistenza nei confronti di quelli della classe dominante. Le canzoni di origine prerinascimentale e i canti sociali, i riti, il canto corale degli Aggius, il modulo delle ninne nanne, il grido ritmico dei cavatori di marmo, la cantilena tradizionale dei battipali, sono alcuni degli aspetti di questa civiltà del mondo popolare. Ed è a questa civiltà – rappresentata unitariamente nella sua multiforme varietà di linguaggi, nell'intento di raggiungere un'immagine verosimile dell'Italia, indicativa delle profonde diversità culturali, sociali e storiche tuttora presenti – che abbiamo voluto dedicare questa rappresentazione popolare. [...] Non si tratta quindi di uno spettacolo di “folklore”, ma di uno spettacolo sulla civiltà proletaria, considerata quale punto di riferimento da cui è necessario partire per l'affermazione di una cultura alternativa, che sia in grado di resistere in ogni settore alle pressioni

dei fenomeni di integrazione propri della società “neocapitalistica”.

(Introduzione a Ci ragiono e canto, Milano, Edizioni Musicali Bella Ciao, 1966, pp. 2-4)

Pag. 96

Quando mi son buttato a fare lavoro di ricerca con il Nuovo Canzoniere e con gli amici dell’Istituto De Martino, ho scoperto l’esistenza di canti straordinari che risalgono a cinque o addirittura dieci secoli fa. Ma lì ho trovato anche fabulazioni antiche nelle quali si leggevano chiare le situazioni e le chiavi dei cantastorie del mio paese.

È stato lì che hai avuto la folgorazione...

Certo. Mi sono detto: “Ma allora non è cultura da quattro soldi, questa che ho sottomano!”. E io ho la fortuna di trovarmela a domicilio, ancora viva; di poterla ascoltare, imparare nei suoi ritmi giusti, non come ricalco intellettualistico ingessato. Così ho imparato anche a intendere il valore di quelle storie, un valore a sé stante, non secondario come ci insegnano. È uno dei punti fissi, questo, che ti ritrovi in tutti i testi classici, a cominciare da Croce, dove ti spiega che non esiste una cultura popolare autonoma e di valore: sono i populistici che si sono inventati questo valore. E Gramsci stesso era caduto nella trappola, e s’era convinto che non esistesse la canzone popolare di origine autonoma. L’idea dominante è insomma che tutto quello che nella cultura popolare trovi d’importante e veramente a livello d’arte è frutto di scopiazzature e di rifacimenti da modelli colti, dalla cultura alta. Di certo Gramsci è caduto in er-

rore solo per il particolare che non aveva a disposizione tutto quel materiale che solo più tardi, nel dopoguerra, l'Istituto De Martino e gli altri centri di ricerca sono riusciti a tirar fuori.

(Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., pp. 126-127)

Pag. 97

C'è chi ha detto che il gesto è stato il primo modo di espressione dell'uomo; poi è venuto il suono, ultima la parola.

È proprio tenendo presente questa determinante del gesto, che è all'origine della struttura musicale di gran parte del mondo della canzone popolare, che abbiamo allestito questo spettacolo; badando

però a trasporre il gesto originale in termini di linguaggio teatrale e non di pedissequa imitazione. La trasposizione anche perfetta della realtà sul palcoscenico risulta infatti sempre falsa e ambigua.

Il gesto di lavoro o il canto di osteria, levati dal loro ambiente originario e trasportati sul palcoscenico, abbisognano di una ricostruzione, di una reinvenzione che ridoni loro quella carica e quell'espressività che la semplice trasposizione non può strutturalmente riuscire a ottenere, data la presenza della nuova dimensione prospettica e il diverso punto di vista in cui è costretto lo spettatore.

(Dario Fo, *Criterio della regia*, copertina del disco *Ci ragiono e canto*, DS 119/21 I dischi del sole, 1966)

Ogni canzone o frammento di canzone è sostenuta da azioni mimiche adeguate: gesti di lavoro o di danza, dai quali è nato il ritmo delle varie canzoni.

Questo vale per tutto lo spettacolo, dove sono pochissimi i momenti scenici non “agiti”.

(Dal Prologo del Primo tempo di *Ci ragiono e canto*, in *Le commedie di Dario Fo*, v. V, Torino Einaudi, 1977, p. 175)

Pag. 99

La signora è da buttare

Questa *Signora è da buttare* sembra iniziare una terza fase dell'attività drammaturgica di Dario Fo,

la più sciolta dalle convenzioni teatrali vigenti, la più aperta per quanto s'attiene alla struttura, la più congeniale forse al temperamento, nonché alla qualità e ai limiti, dell'uomo. [...]

È la fase del circo, del riso scemo dei clown, del gioco acrobatico, della gag istintivamente surreale. Sono tutti elementi che esistono anche nei testi precedenti, ma qui balzano in primo piano e hanno modo di sfogarsi liberamente senza la necessità di incastrarsi in uno svolgimento più o meno continuativo e coerente. Li troviamo, per esempio, nei copioni della prima fase, quella che si riallaccia più direttamente ai modi della farsa quasi senza altra preoccupazione che quella di fornire un paio d'ore di divertimento. [...] Dal 1963 – l'anno di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, cui fanno seguito *Settimo: ruba un po' meno* e *La colpa è sempre del diavolo* – le cose sembrano cambiare. Il discorso diventa meno astratto, il filo

conduttore acquista maggiore importanza, al divertimento s'accompagnano preoccupazioni didattico-moralistiche, sovente espresse in termini volutamente didascalici e intenzionalmente provocatori.

Fo non s'accontenta più di svagare il suo pubblico, ma cerca di scuoterlo e di turbarlo mettendolo a confronto con alcuni motivi di riflessione suggeriti dall'attualità. Curiosamente ottiene lo stesso successo che aveva accolto gli spettacoli precedenti [...].

Ora, poiché sembra difficile credere che sia improvvisamente mutata la base politica da cui Fo attinge i suoi spettatori (la sua compagnia continua ad agire in teatri prevalentemente frequentati da un pubblico che si suol definire borghese), le ragioni di questo persistente devono essere cercate altrove. La principale è che l'elemento didascalico-moralistico [...] di questa "seconda fase" è in-

serito con molta abilità in un contesto scenico capace di offrire motivi d'attrazione sufficienti anche a chi può provare irritazione di fronte alle cose che si sente enunciare.

C'è infatti una struttura di provata efficacia nella quale possono trovar posto sia le intenzioni didattiche sia i moduli farseschi, ora utilizzati come parte integrante dell'azione e non soltanto come divagazione a margine. Questa struttura è quella degli spettacoli per burattini destinati all'infanzia, dove il serio e il comico si mescolano inestricabilmente, e quasi senza soluzione di continuità, spezzando con il lazzo e con la risata la tensione drammatica. [...]

I discorsi più impegnativi sono contrabbandati attraverso questi metodi. Nella misura in cui Fo riuscirà a contrabbandarli sempre meglio e a enunciarli sempre meno, gli sarà possibile svolgere nel nostro teatro le funzioni cui evidentemente aspira

che non si esauriscono nel procacciare svago ma vogliono incidere sulla nostra società, o almeno far riflettere quel segmento della nostra società che frequenta i teatri.

(Ettore Capriolo, *Premessa a una “commedia per soli clowns”*, “Sipario”, n. 258, ottobre 1967, p. 34)

Pag. 100

Ne *La signora è da buttare* c'era anche un meccanismo comico che allora era all'avanguardia e che poi si è molto diffuso: quello delle situazioni grottesche che esplodono a catena, che fanno andare avanti la storia come per caso. Tutte le gag della tradizione dei clown, il naso che si gonfia, i denti che saltano, quello che per sbaglio si siede

sul fuoco, però tutto ribaltato, smontato, ricostruito in un discorso che ha un contenuto politico, di denuncia.

(Intervista a Dario Fo di C. Valentini, “Panorama”, 12 marzo 1977)

Sempre di più il nostro teatro diventava provocatorio, non lasciava spazio al teatro “digestivo”, i reazionari si imbestialivano, in più di un’occasione scoppiavano risse tra gli spettatori, i fascisti tentavano di far nascere risse in platea. Il questore di Siena fece prelevare Dario al termine di una rappresentazione da due carabinieri, perché aveva offeso un capo di Stato (Johnson) nella *Signora è da buttare*.

(Una testimonianza di Franca Rame, in Le commedie di Dario Fo, v. III, cit., p. VI)

Per tutto il periodo in cui recitammo *La signora è da buttare* al Teatro Sistina, fummo scortati costantemente dalla polizia: siccome ricevevamo lettere di minaccia, i padroni del teatro, che avevano interesse a che non ci capitasse nulla, ci facevano accompagnare ovunque andassimo. Mangiavamo con la polizia, ci aspettavano sotto l'hotel quando uscivamo e, addirittura, io andavo dal parrucchiere con la polizia.

(Da "Isabella" a "Parliamo di donne". Conversazione con Franca Rame, in Il teatro politico di Dario Fo, cit., p. 132)

Ne *La signora è da buttare*, Franca nel suo ruolo aveva un grandissimo peso e impatto sul pubblico, ed era costante, anche se magari si trovava al servizio di tutto lo spettacolo e non era un personaggio che riusciva in primissimo piano; quando mi sono trovato a mettere in scena lo stesso spettacolo in Belgio, con una importantissima compagnia, la compagnia del Teatro nazionale, mentre gli uomini sono riuscito a far lievitare, a far entrare il personaggio e far diventare personale il loro modo di recitare, per quanto riguardava il ruolo femminile è stato impossibile.

(Contrappunto. Conversazione con Dario Fo su Franca Rame e i suoi personaggi, in Il teatro politico di Dario Fo, cit., pp. 151-152)

“Nuova scena”. Per un circuito teatrale alternativo

Il teatro, come tutti gli altri mezzi di espressione culturale, è da sempre della classe dominante, che se ne serve come strumento di pressione ideologica e politica. Le strutture dello spettacolo – architettura e ubicazione delle sale, orario degli spettacoli, prezzo dei biglietti – sono tali da escludere il pubblico popolare dalla partecipazione al teatro e d’altra parte il teatro, nei testi e nel linguaggio, offre quasi esclusivamente prodotti di stampo borghese: esso parla alla società che lo mantiene.

L’associazione “Nuova Scena” è nata per sostituire a questo teatro un teatro che instauri un rapporto attivo e critico col pubblico popolare e che, senza infingimenti, operando una scelta politica fondamentale, si definisce come strumento di lotta per il socialismo, come occasione di incontro, di

discussione, di proposta, di presa di coscienza della realtà contemporanea. Il luogo di questo incontro sono le case del popolo, le cooperative, le ballere, i campi di bocce al coperto, i saloni di riunione, le aule scolastiche, tutti i locali sufficientemente ampi che il movimento operaio si è creato col proprio lavoro e con i propri sacrifici. Per la prima volta il teatro esce dai teatri, non per snaturarsi ma per rinascere più vivo, concepito per il movimento operaio da autori, registi, attori, scenografi, musicisti, lavoratori dello spettacolo che al movimento operaio appartengono, convinti che “oggi chi opera in un teatro politico può soltanto favorire lo sviluppo di una coscienza eversiva che metta la classe operaia e tutte le forze rivoluzionarie nelle condizioni di operare all’interno dei rapporti di produzione per modificarli radicalmente in senso socialista”.

La cultura, l'arte – in questo caso il teatro – secondo la definizione gramsciana “sono presa di coscienza della realtà per modificarla” e hanno quindi una duplice funzione: formativa come presa di coscienza e attiva come strumento di lotta per modificare la realtà. È in questa duplice direzione che l'associazione “Nuova Scena” intende porsi in rapporto dialettico e organico col movimento operaio e al servizio delle sue lotte.

Coerentemente con queste finalità proponiamo che l'incontro fra palcoscenico e platea continui dopo lo spettacolo, e ogni lavoratore, non semplice “spettatore” ma parte attiva del dialogo, nel dibattito divenga soggetto attivo delle nostre proposte: gli spettacoli potranno così non soltanto essere modificati ma, se necessario, addirittura cambiare. Per le stesse ragioni, “Nuova Scena” è aperta a tutti i tipi di gruppi teatrali – universitari, popolari, amatoriali, professionistici – che vogliano,

condividendo le idee di base, portare avanti il discorso culturale e politico che è stato iniziato.

A questi gruppi “Nuova Scena” offre le strutture sceniche e la collaborazione tecnica necessarie alla realizzazione degli spettacoli e la possibilità di verificare le proposte teatrali di fronte a un vasto pubblico responsabilizzato.

(Volantino dell’Associazione Nuova Scena 1968)

Pag. 106

Noi per anni abbiamo fatto i giullari della borghesia, andavamo a dare scarpate in faccia ai borghesi, insultavamo quelli che erano i principi più importanti, che erano le strutture; davamo loro degli ipocriti ed erano piuttosto pesanti queste scarpate; ad un certo punto ci siamo accorti che dopo le due

o tre legnate cominciano a ridere anche loro, facevano delle sghignazzate incredibili, un ridere proprio compiaciuto. Noi non capivamo più niente, poi abbiamo sentito in un corridoio due che dicevano: “Fo e quella là; come sono cattivi” ridendo, “a me più danno scarpate più fanno ridere, e più rido, più digerisco meglio”. Eravamo l’Alka Selzer, credevamo di essere dei fustigatori dei costumi, di incidere: nossignore li aiutavamo a divertirsi e a sentirsi democratici, perché dicevano: “siamo democratici però, vadano un po’ in Russia a dire quelle cose lì, dalla loro parte se gliele lasciano dire”. Si sentivano democratici, noi eravamo il pretesto per far dire loro (con tutto il sabotaggio che cercavano di fare, non riuscivano a sbatterci col muso per terra): “vedi come siamo democratici? Li lasciamo vivere nel nostro paese”. Noi ci siamo stancati di dare le scarpate alla classe della quale non facciamo parte, non ci sen-

tiamo parte e abbiamo pensato di fare i giullari per la classe a cui noi sentiamo di appartenere, della quale sentiamo di far parte fino in fondo, cioè per il proletariato.

(Intervento di Dario Fo dopo uno spettacolo, in *Compagni senza censura*, v. I, Milano, Mazzotta, 1970, pp. 239-240)

Pag. 107

Nel 1968 scoppia la contestazione e Dario Fo propone di dare vita al circuito alternativo. Ricordo bene: Fo è a Roma con *La signora è da buttare*, uno spettacolo sull'assassinio di Kennedy, molto intelligente, ironico e divertente. Fo entra in contatto con l'ARCI, incontrandosi con Adriana Donati e con me. Lo vado a trovare in camerino,

discutiamo, continuiamo il giorno dopo a pranzo al ghetto. Visualizza la sua attenzione. Una sera alla fine di un suo spettacolo sente una signora in pelliccia che dice: ma quanto ci diverte questo Fo! La frase lo colpisce molto e lo induce a decidere “non farò più il giullare della borghesia, sarò il giullare del proletariato”. Fo “passa” dall’altra parte; “entra” nel ’68, riprende il discorso di creare un nuovo pubblico per un nuovo teatro. L’idea è chiara, realizzare in Italia un’esperienza analoga alla Volksbühne tedesca. “Io, dice Fo, sono il rompighiaccio, apro la strada ai gruppi nuovi. Questa è la mia tesi”. Le idee sono ancora un po’ confuse; c’è solo la volontà di agire e Fo dice ogni minuto “io non ho problemi di pubblico perché negli incassi la mia compagnia sta al punto più alto. Quindi non faccio una scelta di mercato, perché non ho più mercato, faccio una scelta politica in sintonia coi tempi”.

Fo cerca subito di coinvolgere il PCI attraverso Achille Occhetto, che ha la responsabilità della propaganda e che vanta rapporti di amicizia contratti a Milano. Si va da Occhetto con Dario Fo e Nanni Ricordi (allora segretario dell'ARCI di Milano) e si concorda subito tutti che c'è una sola sede naturale per mandare avanti questa operazione: l'ARCI. Si deve dire che Nanni Ricordi aveva avuto rapporti difficili con il PCI di Milano, che l'aveva abbastanza messo ai margini. Noi avevamo difeso fino in fondo l'autonomia dell'ARCI e la figura di Nanni, però a Milano la situazione politica era già complessa prima ancora che nascessero gli spettacoli. Dario chiese comunque, ed ottenne, di fare la messa in scena dei suoi lavori nel salone della Camera del Lavoro. Partiva da due esigenze: disporre di un locale che non costasse; coinvolgere i dirigenti sindacali nella produzione dello spettacolo stesso. E sicuramente questa era

la volontà di Dario in quel momento. Cosa che però non successe. I dirigenti sindacali non si fecero “contaminare” in nessuna maniera. Le prove fatte nel salone o a Salonicco sarebbero state la stessa cosa. Non ci fu modo alcuno di stabilire relazioni. L’esperienza nacque, quindi, per quanto riguarda Milano, in un’atmosfera di isolamento, che ha influito non poco sulle fasi successive.

(Carlo Pagliarini, *Il circuito teatrale alternativo dell’ARCI: il suo percorso, i suoi insegnamenti*, relazione al Seminario del Teso, 24-25 settembre 1983, Livorno, Edizioni Arci, 1983, p. 4)

Pag. 108

Ricordo una serata a Mezzano di Ravenna, e specialmente il terzo tempo [gli spettacoli erano co-

stituiti da tre tempi: il primo e secondo atto costituivano lo spettacolo; il terzo era il dibattito] di uno spettacolo di Dario Fo. Si discute del messaggio dello spettacolo. Dario sosteneva che sostanzialmente i partiti della sinistra avevano tradito la lotta partigiana. Tutto sommato avevano fatto l'ammucchiata (per anticipare Pannella), lo spirito di classe era tramontato, non c'era sufficiente grinta e, soprattutto, la fase dell'istituzionalizzazione (Comuni etc.) aveva tutto stemperato. Certo anche i sovietici avevano le loro colpe. Gli argomenti erano costituiti da una sequela di aneddoti anche divertenti, ma spesso graffianti, insultanti. Quella sera in teatro c'era Giancarlo Pajetta. Il dibattito si sviluppa secondo il solito andamento. Prendono il microfono compagni generosi ma annaspano, corrono tutti i pericoli del ridicolo e Fo ci gode un mondo. I seicento spettatori guardano tutti Pajetta, il quale cerca di

sprofondare nella sua sedia. Non ha nessuna intenzione di andare a gareggiare in quelle condizioni sul palcoscenico con Dario Fo. Fo aveva già detto più volte che, per quanto riguardava le battute, lui era più bravo di Pajetta. Forse aveva ragione. Alla fine di quel tormentoso “terzo tempo” si andò tutti a cena e la discussione fra Pajetta, Fo, Franca Rame durò gran parte della notte suscitando una polemica difficile ma spesso divertente.

(Carlo Pagliarini, *Il circuito teatrale alternativo dell'ARCI: il suo percorso, i suoi insegnamenti*, cit., p. 6)

Pag. 109

Costituimmo la compagnia “Nuova Scena” e con essa cominciammo a portare le nostre commedie

nelle Case del popolo e nei circuiti culturali del Pci. [...] Necessariamente in alcuni nostri spettacoli parlavamo delle organizzazioni operaie popolari in genere, mentre giravamo per le Case del popolo, mettemmo in scena due spettacoli: *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone e Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* in cui parlavamo della piaga del lavoro a domicilio e muovevamo alcune critiche, anche timide, al Pci al quale io appartenevo. Ci interessa soprattutto ricordare al partito uno dei compiti che originariamente si era dato: riscoprire e valorizzare la cultura popolare ed operaia, e ciò in alternativa alla cultura delle classi dominanti. Le Case del popolo dovevano essere elementi indispensabili per la realizzazione di questo progetto. Abbiamo verificato però, che le Case del popolo erano ridotte a circoli ricreativi, buone solo per giocare a bocchette e a flipper. Co-

me dire che ancora una volta si era persa l'occasione di creare una vera alternativa alla "cultura" delle classi dominanti. Devo ricordare poi che questi discorsi non li facevamo ad un pubblico qualsiasi, ma agli operai, ai contadini delle Case del popolo, ai compagni e per i compagni. Nonostante questo discorso "all'interno e dall'interno" del partito, ci fu una presa di posizione molto dura de "l'Unità" nei confronti dei nostri spettacoli.

Alle accuse di "qualunquismo di sinistra", di "provocazione" avemmo la risposta di una grande solidarietà da parte dei compagni di base del Pci che avevano capito i nostri spettacoli. Ma nonostante ciò la Camera del Lavoro di Milano, nel cui teatro lavoravamo, ci "sfrattò". Il dibattito che ne seguì all'interno di "Nuova Scena" ci trovò divisi e si concluse con la rottura da parte di Dario, mia e di altri compagni, con il partito ed i suoi circuiti

culturali, cioè l'Arci. La divisione era determinata da motivi politici e culturali; alcuni sostenevano la necessità di continuare a collaborare con il partito. Ma se non si era d'accordo con il modo con cui il partito faceva politica come si poteva rimanere a collaborare, e per che cosa? La rottura con il partito comunque ci spinse ad una maggiore chiarezza sul significato ed i contenuti del nostro lavoro culturale: "mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe, ma al servizio per noi non vuol dire infilarsi nel piatto già confezionato; ma contribuire al movimento, essere presenti, cambiare con esso, con le sue lotte e le sue reali esigenze" (da un documento del Collettivo teatrale "La Comune" del 14 novembre 1970).

(Intervista a Franca Rame di G. Perseo, "Comuni Nuovi Tempi", n. 13, 9 aprile 1978)

Pag. 110

In un primo tempo vi eravate legati al Partito comunista.

Avevamo l'illusione, lavorando alla base, di poter cambiare le strutture della direzione. Che il PCI avrebbe assunto una forma rivoluzionaria grazie alle spinte del Movimento studentesco, alla pressione degli operai. E poi lo vedevamo come l'unica soluzione possibile, come l'unico rappresentante della classe.

Quando sono cominciati i disaccordi?

È stato nel '69, con uno spettacolo sulla democrazia interna del partito intitolato *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone.*

Questa seconda rottura, dopo quella col teatro ufficiale, vi ha pesato molto?

Ha pesato soprattutto a Franca, che era iscritta, che era un'attivista. Io non avevo mai preso la tessera.

Perché?

Ma, non saprei spiegare bene, era una specie di sfiducia verso un'organizzazione nella quale molti intellettuali entravano per opportunismo, per poi fare un tipo di lavoro che con la lotta di classe non ha davvero niente a che vedere.

(Intervista a Dario Fo di C. Valentini, "Panorama", 5 aprile 1973)

Pag. 111

Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi

Mi viene in mente del nostro debutto [con *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* subito dopo aver fondato “Nuova Scena”] alla casa del popolo di Sant’Egidio alla periferia di Cesena, Avevamo deciso di andare lì a fare le prove generali, quattro o cinque giorni prima del debutto. Noi si montava le strutture in ferro per il palcoscenico aiutati dai ragazzi dell’organizzazione (Arci), qualche operaio, qualche studente.

Ma i soci della casa del popolo se ne stavano a giocare a carte in fondo al salone, ci davano un’occhiata ogni tanto, ma con diffidenza: eravamo per loro degli intellettuali forse ammalati di populismo, di passaggio per qualche giorno per rifarsi lo spirito fra i proletari, a mettersi la meda-

glietta “dell’andare verso il popolo” e poi via di nuovo da dove eravamo venuti.

Quello che però li sorprese subito fu il fatto di vederci lavorare. Degli attori, uomini e donne, che sgobbano? Chi l’avrebbe mai detto!?! Intanto era sorto un problema piuttosto serio: in quel salone le voci rimbombavano in modo spaventoso, non c’era assorbimento, non si riusciva a recitare. Decidemmo di usare dei contenitori per uova, di cartone. Però bisognava legarli l’un l’altro con dello spago. Io e due altre compagne ci incaricammo del lavoro. Avevamo qualche ago di quelli da tappezziere, ma si infilavano con difficoltà. Si stava da qualche ora imprecando per la fatica di far entrare gli aghi nel cartone quando ci accorgemmo che i compagni del circolo non giocavano più a carte, ci stavano guardando. Dopo un po’, un vecchio compagno, come se parlasse tra sé e sé, borbotta: “Ci vorrebbe un ago molto più lungo”. Si-

lenzio ancora per un po', poi un altro dice: "Potrei farlo io, con un raggio di bicicletta". "Vai!" gli dicono tutti. [...] Avevamo rotto il ghiaccio, vinta del tutto la loro diffidenza. Nel tardo pomeriggio, subito dopo il lavoro, erano già lì pronti ad aiutarci.

E quando si iniziava a provare i pezzi dello spettacolo, si sedevano sul fondo del salone, in gran silenzio e stavano a vedere. [...] Alla fine delle prove si chiedeva quale fosse il loro parere, se avessero critiche da farci. Al principio non si sbottonavano, non se ne intendevano di teatro, dicevano, ma poi cominciarono a prendere coraggio e ci facevano qualche osservazione, ci davano, con grande umiltà, ma sempre con grande pertinenza, consigli, e anche ci facevano qualche critica. Così, quando finalmente andammo in scena, non era più soltanto lo spettacolo di "Nuova Scena", era lo spettacolo nostro, nel senso di tutti noi che si

stava in quel salone, perché l’avevamo montato insieme.

E quando ci spostammo nelle altre case del popolo nei dintorni, quei compagni ci seguivano, presentavano lo spettacolo agli altri compagni del posto, andavano ad affiggere i manifesti, intervenivano sempre per primi nel dibattito, ci sostenevano: eravamo la loro squadra.

(Una testimonianza di Franca Rame, in Le commedie di Dario Fo, v. III, cit., pp. IX-X)

Pag. 113

La scena è dominata da un enorme pupazzo, vera scatola a sorpresa da cui escono ogni sorta di “strumenti del potere”: dai giornali a un generale a un’intera famiglia reale. Sono personaggi della

nostra storia, “maschere” della Commedia dell’Arte che prendono vita, attori e manichini, bandiere, trombe e tamburi, elementi tutti di uno spettacolo che ha le sue radici nella tradizione popolare. I manichini sparano sui contadini che vogliono occupare la terra, un re burattino non riesce a stare al suo posto, un enorme drago tenta di impadronirsi del potere (rappresenta con un’immagine tipica della letteratura fumettistica lo “spettro” del bolscevismo), la TV ci offre, uscendo dallo stomaco del pupazzo rimesso a nuovo per l’occasione, la “sua” versione sui fatti di Cecoslovacchia. E poi lazzi, battute provocatorie e satiriche – perché è la satira l’arma migliore del teatro di Fo: satira, invenzione scenica e fantasia, che non vogliono essere fine a se stesse ma sempre tese a simulare la partecipazione critica di un pubblico.

(Dal dépliant dello spettacolo)

Pag. 114

Per sfuggire all'impasse – da un lato lo spettro del “qualunquismo di sinistra”, dall'altro una sgradita posizione di protestatario ufficiale, benvenuto a tutte le corti perché è divertente e i suoi graffi in fondo non lasciano segno – quest'anno Fo ha cambiato pubblico. Ha lasciato i teatri “borghesi” con i loro rituali – e i loro prezzi – ed è andato a cercarsi spettatori nelle case del popolo, nelle cooperative, nelle sedi dei sindacati, eccetera, compiendo così una duplice preselezione: di gente in massima parte nuova al teatro (la tournée si è finora svolta soprattutto in centri piccoli e piccolissimi, particolarmente dell'Emilia e della Romagna) e di cittadini con i quali fosse possibile parla-

re esistendo già in partenza un linguaggio in comune. Questa situazione gli ha permesso di scrivere non la sua commedia più bella, ma quella che più di ogni altra giustifica la propria esistenza nei suoi rapporti con il suo pubblico.

Un teatro d'impegno politico – per la scelta dei temi e per lo spettatore presumibilmente politicizzato al quale si rivolge – può, soprattutto da noi dove ormai esiste una cospicua tradizione di spettacoli didascalici, correre due grossi rischi: quello di ripetere con particolare energia cose che gli spettatori sanno benissimo e che quindi non modificano in nulla le loro posizioni; e quello di ritenersi paghi se il discorso fatto dal palcoscenico adempie a una sua funzione politica (nel caso specifico, cioè, suscita discussioni sugli argomenti trattati), poco preoccupandosi dei termini teatrali nei quali ci si esprime. [...] Sono i rischi contro i quali va spesso a sbattere *Dato che*, lo spettacolo

del “Teatro d’Ottobre” che, insieme con quello di Fo, sta percorrendo questo nuovo circuito. [...] Fo, naturalmente, è teatrante più scaltro, e a questa nuova esperienza porta non soltanto un certo numero di cose da dire (diverse da quelle che avrebbe potuto dire al Manzoni o al Sestina), ma una personalità stilistica alla quale non intende certo rinunciare. Riesce così a evitare i trabocchetti cui si accennava prima e a compiere un effettivo passo avanti nella direzione che più gli sta a cuore, quella di un teatro che tocchi la coscienza dei suoi contemporanei. Consapevole dei pericoli del didascalismo, ha cercato, spesso riuscendovi, di rivestire di un’invenzione teatrale gli argomenti proposti. È un’invenzione teatrale, per esempio, il fantoccione, che rappresenta la continuità dell’altrui potere sotto vesti diverse, ed è un’invenzione teatrale la traduzione delle spaventose norme di lavoro imposte a certe operaie, con

le gravi conseguenze anche fisiologiche che ne derivano, in un balletto che ripete, con ritmi ovviamente deformati, gli stessi movimenti, sicché quella che in sé sarebbe stata soltanto un'informazione s'imprime invece con assai maggiore efficacia nell'animo di chi guarda. Dove questa immaginazione teatrale non scatta, o non si traduce visivamente, il discorso perde forza di convinzione.

Nello stesso tempo Fo non ha fortunatamente accompagnato alla scelta di un determinato pubblico un atteggiamento di paternalistica condiscendenza nei suoi confronti. Non ha voluto cioè accarezzarlo e blandirlo facendo sfilare davanti ai suoi occhi una serie di immagini e di situazioni tali da confermarlo nel sentimento della propria virtù, ma gli ha messo coraggiosamente qualche pulce nell'orecchio, insistendo, per esempio, sulla sua corresponsabilità in una situazione di fatto della

quale subisce tutte le conseguenze. È un discorso ancora schematico, e forse discutibile in certe sue formulazioni, ma è il segno che la strada scelta può essere quella buona: si tratta di non restare pervicacemente attaccati al feticcio dell'umanità, ma di provocare con coraggio reazioni anche negative, purché utili a una maggiore consapevolezza della realtà nella quale si vive. Altrimenti, perché fare del teatro in queste sedi e con questi intenti?

(Ettore Capriolo, *Dario Fo e il nuovo impegno*, "Sipario", a. XXIV, n. 273, gennaio 1969, pp. 43-44)

Pag. 115

Ci ragiono e canto 2

Ci ragiono e canto 2 è, come indicato nel titolo, la rielaborazione, meglio l'ampliamento in chiave più esplicita e diretta, di uno spettacolo precedente, realizzato nel 1966 dal Nuovo Canzoniere Italiano per la regia di Dario Fo. [...] dalla convinzione che – mediazioni storiche a parte – la cultura del proletariato è di fatto in contraddizione antagonistica alla cultura della borghesia, nacque l'intenzione di riproporre lo spettacolo, attualizzato e precisato nei contenuti, all'interno detta pratica politica di "Nuova Scena". [...] L'idea di fondo dello spettacolo è determinata dall'utilizzazione in chiave scenica del vasto materiale raccolto da un gruppo di compagni ricercatori e studiosi, che da anni svolgono un lavoro fondamentale nella catalogazione e nella conservazione del patrimonio culturale del popolo e del proletariato. Come utilizzarlo? Il fine è chiaro: riproporre al popolo

d'oggi la riflessione critica sulla sua storia – storia di lotte, di sconfitte, di parziali vittorie, perché riconosca la sua origine, il suo passato, il suo divenire ed il suo essere attuale. Il popolo ha storicamente espresso la sua arte in quanto vi è stato portato, costretto, da una situazione di necessità: lo scandire i tempi del lavoro, il celebrare il rito della comunità, il condividere il piacere della festa o il lutto della disfatta, tutto ciò è stato fissato in momenti irripetibili di civiltà e di arte. [...]

È un fatto che, oggi, il proletariato non canta più. Anche questo è un risultato della tendenza ad impedirgli di ragionare: un effetto, non il meno disastroso, dell'alienazione. I metri, i ritmi, i tempi dello sfruttamento hanno stravolto il rapporto del produttore con il suo tempo vitale, hanno ucciso quella creatività. Lo stile di vita che si fonda sul consumo, il distacco dalle radici prodotto dalle necessità dello sfruttamento intensivo, gli hanno

lasciato aperto un solo fronte immediato: quello della lotta. D'altra parte c'è chi canta per lui: magari anche le sue vecchie canzoni "riscoperte", o con il rispetto filologico per il "documento" (ed è il caso migliore), o facendone "pezzi" da mettere in circolo affidati al divelto di turno, all'esecuzione snaturata, al gestire stereotipato e privo di senso. La capacità d'integrazione da parte del sistema può essere inesauribile. Di certo, un patrimonio come quello che ci testimonia l'ieri e l'ier l'altro è oggi impensabile: e ci paiono penosi, oltreché presuntuosi e velleitari, i tentativi di far passare come opere – "parole e musica del proletariato" – cose che con la pratica di lotta del proletariato non hanno nulla da spartire.

Essenzialmente attraverso le lotte il proletariato di oggi esprime la sua cultura; meglio, la sua ideologia. Compito di quanti si impegnano in prima istanza nella lotta rivoluzionaria sul "terzo fronte",

il fronte della cultura, è dunque rapportare l'ideologia alla teoria, attraverso la storia, per ritradurla in nuove indicazioni pratiche, di lotta: in qualcosa che innegabilmente appartiene al proletariato, che gli testimonia la sua continuità, nel tempo, di classe creatrice e rivoluzionaria. Di tutto questo, crediamo, *Ci ragiono e canto 2* è un esempio coerente.

(Sergio Vecchio, *Nota introduttiva a Ci ragiono e canto 2*, Verona, Bertani, 1972, pp. 7-11)

Pag. 116

*Signor padrone non si arrabbi
che al gabinetto vorrei andare
ci sei stato l'altro ieri
tutti i giorni ci vuoi andare*

*mi vuoi proprio rovinare
la catena fai rallentare.
Signor padrone ci prometto
che da domani non ci vado
mangio solo roba in brodo
e farò solo pipì
la faccio qui.
Vai ma sbrigati in tre minuti
come è scritto nel contratto
non si fuma al gabinetto
né si legge l'Unità
c'è il periscopio che ti vedrà.
6 secondi per arrivarci
6 secondi per spogliarti
3 secondi per sederti
viene il capo a sollecitarti
non ti resta che sbrigarti
3 secondi per alzarti
2 secondi per vestirti*

*se hai fortuna puoi pulirti
e corri subito a lavorar
a lavorar
a lavorar.*

*(Signor padrone non si arrabbi, canzone di Dario
Fo, 1969)*

Pag. 131

L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000
per questo lui è il padrone

La cultura come conoscenza della propria storia,
ma una conoscenza viva, non da museo, che ser-
va, analizzando il passato, a prevedere meglio il
futuro, che aiuti lo sviluppo di una coscienza cri-
tica, per trasformare la società capitalistica in una

società nella quale i termini democrazia e socialismo, partecipazione effettiva delle masse e razionalità delle scelte non siano più antagonisti, ma trovino la loro esatta e dialettica relazione, sempre in funzione dell'uomo, di quell'uomo che – come diceva Marx – potrà finalmente uscire dalla propria preistoria e diventare veramente libero e creatore di storia.

Una biblioteca di una casa del popolo. Alcuni compagni che stanno smontandola per fare spazio ad attività ricreative. Ma per porre i libri dagli scaffali alle scatole che li relegheranno in cantina, l'occhio corre su qualche brano.

Rievocati dalla lettura dei brani alcuni personaggi della storia del socialismo prendono vita, discutono tra loro e con i compagni stessi, permettono così di impostare un discorso critico e dialettico su situazioni e fatti che o la nostra memoria ha accantonato o la nostra inerzia non ci ha mai sol-

lecitato a conoscere o – peggio ancora – il nostro conformismo e la regola di non turbare le acque ci impongono di non approfondire.

Sempre senza la presunzione o la pretesa di giudicare o di proporre scelte manichee, ma di discutere nel dibattito, assieme, per meglio capire, per utilizzare magari anche gli errori del passato ai fini del nostro comportamento futuro.

I personaggi vivono e discutono, spariscono e ricompaiono sempre presenti, parlando direttamente con i compagni della casa del popolo. La storia diventa fatto contemporaneo.

La biblioteca riprende vita: i libri non saranno più qualcosa di morto, la cultura non sarà più privilegio dei ricchi e degli oziosi. La biblioteca non verrà smantellata e i compagni ritroveranno in essa e attraverso di essa nuove possibilità di incontro, di discussione, di arricchimento ideologico per svolgere la loro azione politica in modo sem-

pre più cosciente e chiaro, dando alle organizzazioni e ai partiti in cui militano l'apporto creativo della loro intelligenza, contribuendo così a creare il partito intellettuale collettivo, voluto da Gramsci, quel partito in cui tutti per capacità e per funzioni, sentano il dovere e la possibilità di riconoscersi come intellettuali, come individui pensanti e critici.

“Perché il Partito viva – diceva Gramsci nel '25 – perché il Partito sia a contatto con le masse, occorre che ogni membro del Partito sia un elemento politico attivo, sia un dirigente...

“Centralizzare vuol dire specialmente che in qualsiasi situazione... tutti i membri del Partito, ognuno nel suo ambiente, siano stati posti in grado di orientarsi, di saper trarre dalla realtà gli elementi per stabilire una direttiva... La preparazione ideologica di massa è quindi una necessità della lotta

rivoluzionaria, è una delle condizioni indispensabili alla vittoria”.

(Introduzione a L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone, Milano, Nuova Scena, 1969, pp. 2-3)

Pag. 132

Come è nato *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone*? In un paese, dopo lo spettacolo, si viene a parlare di cultura, di cosa fa il PCI per preparare politicamente la gente, ecc. Salta subito fuori l'incapacità di dibattere, di sostenere in un confronto dialettico argomentazioni politiche: in poche parole non si studia, non parliamo poi di scuola di partito. Qualcuno però ribatte: “Ma noi abbiamo una bellissima

biblioteca!” “Fatecela vedere, dunque”. Era tutta di romanzi gialli! Veramente enorme, ma piena solo di romanzi gialli. Su questo stimolo si sviluppò il discorso sull’importanza dello studiare, della cultura “non fine a se stessa”, dell’approfondire la conoscenza della storia delle lotte. È nato allora *L’operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone*.

(Da “*Isabella*” a “*Parliamo di donne*”. *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 136-137)

Pag. 134

Nel nostro spettacolo dal titolo *L’operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo è lui il padrone*, l’ultimo atto era dedicato a Majakovskij.

In scena c'erano alcuni grossi personaggi della cultura sovietica (che assomigliavano tanto a quelli della nostra cultura), il testo dello spettacolo era quello – ripreso a incastro – del *Bagno*, della *Cimice*, soltanto che i fatti storici ai quali si alludeva erano i nostri di oggi: il Vietnam, la Cecoslovacchia, le prime avvisaglie del compromesso storico. C'era perfino la danza di un grande personaggio del partito con un cardinale, danza con giravolte che preannunciava il compromesso teologico.

Lo spettacolo si dava nelle case del popolo e nei circoli operai. La recensione del critico dell'“Unità” di Genova, dove avvenne il debutto, fu del tutto positiva. La “cosa” non piacque in alto: il critico fu censurato e messo nelle condizioni di dare le dimissioni che furono accettate. Perse il posto. Ferrara, allora direttore del giornale, ci attaccò con violenza inaudita invitando gli operai e

i militanti del partito a disertare le sale dove si davano i nostri spettacoli, i dirigenti delle case del popolo cominciarono a farci sloggiare dalla Camera del lavoro di Milano dove avevamo il nostro teatro-base. Insomma, il grottesco della storia di Majakovskij continuava dal vivo.

(Intervista a Dario Fo, “Panorama”, 15 gennaio 1980)

È andato l'altra sera in scena, a Genova, uno spettacolo di Dario Fo dal titolo *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1.000 per questo lui è il padrone*. Ci occuperemo del nuovo spettacolo, in sede di critica teatrale. Fin d'ora, tuttavia, non è possibile esimerci da un giudizio politico, essendo lo spettacolo un “pamphlet” politico. In esso, e ce ne dispiace, abbiamo notato un particolare impe-

gno nel riflettere motivi di polemica contro l'Unione Sovietica, il "nuovo corso" cecoslovacco, la politica unitaria di massa del Partito comunista. Gli "argomenti" a sostegno di questa polemica sono quelli, ormai frusti, che tendono a presentare la politica della distensione come una "congiura" sovietico-americana, la politica di massa condotta dal Comune di Bologna come una "congiura" tra il sindaco comunista e il cardinale Lercaro, la politica del "nuovo corso" come una "congiura" tra i dirigenti cecoslovacchi nel periodo post-gennaio e la borghesia. Va da sé che tali "argomenti" – pochissimo seri, e abbiamo accennato solo ad alcuni – contano politicamente soltanto in una direzione: quella che muove non già verso il dibattito ma che propone, ed esalta, una sorta di rozzo qualunquismo sentimentale, che offende l'oggettività dei fatti deformandoli. A vantaggio evidentemente di una satira il cui bersaglio,

alla fine, risulta non la borghesia e l'imperialismo ma le forze politiche e sociali che con ben più qualificato "impegno" lottano aspramente da decenni, spostando immense masse di uomini in Italia e in tutto il mondo per far trionfare gli ideali del socialismo. Al di là delle buone intenzioni, questi sono i risultati negativi di un "pamphlet" come questo, presentato come "teatro di classe", la cui carica ideale e politica appare viziata da tali errori di vantazione e di prospettiva da condannare queste iniziative alla sterilità che merita il qualunque, di qualsiasi colore si tinga.

(Giorgio Napolitano, *Un pamphlet qualunquista*, "l'Unità", 8 novembre 1969)