

**CHIARA VALENTINI
LA STORIA DI DARIO FO**
con 31 illustrazioni

Una nota giornalista che ha seguito con continuità l'attore dal '68 sino alle più recenti clamorose affermazioni, dissolvendo ogni mistificazione retorica come il primo tentativo, con questa biografia umana, teatrale e politica, di darci le vere dimensioni del fenomeno Fo.

Il libro è stato realizzato lavorando per mesi a braccio con Fo e raccogliendo le testimonianze di chi ha vissuto l'esperienza dell'attore o di chi ha seguito con particolare interesse la sua attività (critici, compagni di lavoro, uomini politici, attori). Ne risulta un Fo al di fuori del mito, la cui storia la Valentini ricostruisce ripercorrendo cronologicamente e criticamente le tappe più significative del suo lavoro: l'antirivista degli anni '50 (*Il dito nell'occhio* con Parenti e Durano. *Sari da legare*), la parentesi del cinema, le farse al Piccolo Teatro nel '58, le commedie (*Gli arcangeli non giocano al flipper*, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*). Nel '62 la prima esperienza televisiva (le farse di *Chi l'ha visto?*, *Canzonissima*), le polemiche, la censura, la rottura. Un maggiore impegno politico porta Fo ad affrontare temi più complessi: l'intellettuale e il potere (*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*), gli scandali della speculazione edilizia (*Settimo: ruba un po' meno*), il Vietnam (*La signora è da buttare*). Alle soglie del '68 è la rottura. Un taglio netto con il teatro tradizionale, un collettivo teatrale egualitario, spettacoli di "intervento e di lotta": il gruppo è "Nuova Scena," il circuito è quello dell'Arca, delle case del popolo. Dissidi con il PCI (autunno 1970), *Mistero buffo*, nascita de "La Comune" (inverno 1971), come strumento culturale della sinistra extraparlamentare, spettacoli su Pinelli e sulla strategia della tensione. L'arresto a Sassari, i contrasti e le scissioni interne, l'occupazione della Palazzina Liberty, *Il Fantani rapito*, il ritorno in Tv, il successo, lo scandalo, le polemiche: siamo ad oggi.

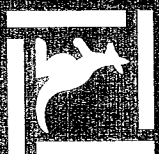
Chiara Valentini è nata a Parma. Giovanissima si è occupata di teatro organizzando i festival del teatro universitario e partecipando alla redazione della rivista "Teatro Festival". Giornalista, ha lavorato presso il "Corriere della Sera," la Rai e "Panorama" dove ha scritto la cronaca, settimana per settimana dei maggiori fatti di questi anni, dalle trame nere alla mafia, agli scandali di regime. Attualmente è il capo dei servizi culturali di "Panorama".

Lire 2.200 (...)

Copertina: Ufficio Grafico Feltrinelli
In copertina: Fotocolor di Giuseppe Pino

80 792

UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI



**CHIARA VALENTINI
LA STORIA DI DARIO FO**



028882



Universale Economica

Chiara Valentini

La storia di Fo

Feltrinelli Economica

Ringraziamenti

Voglio ringraziare prima di tutti Dario Fo e Franca Rame, per la pazienza e la disponibilità a un colloquio che va avanti da anni, e che spesso si è svolto in momenti convulsi e pochissimo favorevoli alle interviste. E poi Goffredo Fofi, che ha curato con attenzione e vigilanza critica la redazione di questo libro. E, per i suggerimenti, i racconti di episodi inediti della vita di Fo, i materiali e le indicazioni bibliografiche: Ettore Capriolo, Roberto De Monticelli, Morando Morandini, Franco Quadri, Elfo Pagliarani, Franco Parenti, Gian Franco De Bosio, Marisa Cairaanti, Carlo Lizzani, Age, Cristiano Censi, Vittorio Carpi, Alik Cavaliere, Nuccio Ambrosino, Vittorio Francesci, Fiorella Lugli, Nanni Ricordi, Paolo Ciarchi, Isabella Cagnardi, Ivan Della Mea, Cesare Bernani, Luciana Polliotti, Gian Carlo Barbato, Laura Lombardi, Marco Ventura.

Prima edizione: ottobre 1977

Copyright by



Feltrinelli Economica SpA Milano

Capitolo primo

Il momento della rottura

Al salone Di Vittorio alla Camera del lavoro di Milano, una gran stanza con il soffitto basso, file di poltrone di legno sconnesse, manifesti e scritte rivoluzionarie alle pareti, i bicchieri di carta, pieni fino all'orlo di Barbera, si alzarono tutti insieme. Era il capodanno 1969. Fra capannelli di intellettuali, di sindacalisti un po' fra-stornati, di ragazze con la sottana corta e di donne del quartiere, Dario Fo e Franca Rame, anche loro con i bicchieri ben stretti in pugno, si aggiravano scambiando auguri e battute, ancora affannati per aver appena finito di recitare la *Grande pantomima con bandiere e pupazzi politici e medi*. "Questi sono i ragazzi dell'Ottobre," diceva Fo presentando Franceschi, Ambrosino, Cati Mattea e gli altri attori del Teatro d'Ottobre, che poco dopo lo avrebbero sostituito sul palcoscenico improvvisato del salone Di Vittorio con il loro spettacolo, tirando quasi fino all'alba la serata.

Qualcuno cantava, i pochissimi critici teatrali che si erano avventurati nel dedalo di corridoi e scalette della Camera del lavoro si aggiravano perplessi, cercando inutilmente i posti riservati alla stampa. Quasi tutti discutevano, il clima generale era di euforia, quasi di stupore di trovarsi lì tutti assieme fra persone così eterogenee, con un'allegria e una disinvoltura abbastanza sconosciute alla sinistra ufficiale di quegli anni.

Da sei mesi scarsi Dario Fo e Franca Rame avevano preso una decisione destinata a cambiare radicalmente la loro vita: abbandonare i palcoscenici e le platee borghesi, dove erano da tempo una ditta di gran successo, dare un calcio agli incassi facili, alle critiche benevole e agli spettatori affezionati e tentare l'avventura del teatro autogestito, del pubblico popolare e del circuito alternativo.

Era stata una decisione, presa dopo molte discussioni (con gli operai dell'assemblea aperta della Sit-Siemens,

con gli attori e la gente di teatro del Sindacato dello spettacolo di via Verdi, con le ragazze e i ragazzi che entreranno a far parte della nuova compagnia), su cui Fo e Franca Rame avevano giocato il tutto per tutto, anche in campo privato. Niente più mondanità, vacanze e vestiti di lusso, copertine di rotocalchi e autografi per la strada, ma un modesto appartamento di due stanze a Milano, che dividevano con il figlio Jacopo, studente liceale. Giornate lavorative di quindici, diciotto ore, cene frettolose in pizzeria, assemblee interminabili per decidere qualsiasi cosa.

Non c'è intervista, ricostruzione, saggio italiano o straniero su Dario Fo che non riporti con monotona insistenza la spiegazione data dall'attore al suo improvviso salto di campo: "Eravamo stufo di essere i giullari della borghesia, a cui ormai le nostre critiche facevano l'effetto di un alka-seltzer, così abbiamo deciso di diventare i giullari del proletariato." E in un colloquio col quotidiano francese "Liberation": "La borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarla all'interno delle sue strutture. Nello stesso modo il buffone del re può permettersi di dire le cose più pesanti nei confronti dello stesso re, se lo fa alla corte, fra i cortigiani che ridono, applaudono e dicono: 'Ma guarda com'è democratico questo sovrano.' Per la borghesia era addirittura un modo di dimostrare a se stessa quanto era comprensiva, democratica... I grandi re, i potenti, che capiscono bene certe cose, hanno sempre pagato i buffoni di corte perché facessero dell'ironia su di loro. Ma ogni volta che uno esce da questa dimensione per andare a parlare ai contadini, agli operai, agli sfruttati, per dire loro certe cose, allora non lo si accetta più. Ci si può prendere gioco del potere all'interno del potere stesso, ma se lo fai all'esterno non te lo permetterà mai."

In modo più approfondito, in una lunga intervista che mi aveva rilasciato alla fine del 1973, Fo esaminava i contenuti della sua scelta: "Quel che ho sempre cercato di fare in questi anni è stato di far vedere alla gente la dimensione vera del potere, di scoprirne la facciata. Insomma, voglio dire che le rivoluzioni non nascono mica perché uno si alza la mattina e dice: 'Che bella giornata, facciamo la rivoluzione.' Si tratta di un lavoro pa-

ziente, che può essere lunghissimo, di decine e decine d'anni. Si tratta di arrivare a gestire la rabbia del popolo. Di cominciare a proporre al popolo una visione diversa, anche sul piano culturale. In altre parole, di creare prima di tutto nella gente la coscienza di essere sfruttati, di far vedere la dimensione dello sfruttamento. Di portare l'operaio a non dire solo 'Oh porco cane, il padrone mi porta via dei soldi', ma di mostrargli che è sfruttamento anche il fatto che ti rubano il tuo linguaggio, i tuoi proverbi, il tuo modo di cantare. Che ti camuffano la tua storia, ti raccontano delle balle su come sei nato, sul significato di tutte le rivoluzioni. Che ti fanno muovere, quando vai a ballare, nella stessa dimensione in cui ti muovi quando sei in fabbrica, davanti alla linea. Che addirittura ti fanno far l'amore con le parole che ti suggeriscono..."

Si tratta certo di spiegazioni a posteriori, quando ormai il lavoro era avviato da anni e aveva subito vari aggiustamenti di tiro, dovuti anche al cambiamento del clima politico e culturale che intanto si era verificato. Ma indubbiamente nel 1968, anche se non con una chiarezza e un programma così preciso, la rottura con il mondo in cui era vissuto fino a quel momento aveva cominciato a produrre grossi mutamenti anche nel personaggio Fo, oltre che nell'uomo di teatro Fo. E infatti solo un cambiamento profondo del modo di pensare, di vivere, di affrontare i rapporti con gli altri e con se stesso, oltre che con il proprio modo di far teatro e di far politica, poteva prolungare nel tempo una scelta così radicale.

Nel clima del '68, del '69, le grandi rinunce, le abitudini a una società dei consumi che con le bombe del Vietnam aveva mostrato la sua faccia più ripugnante erano state parecchie. La riscoperta dell'utopia con le barricate del Maggio francese, di un nuovo rapporto fra politica e cultura con la rivoluzione culturale cinese, di nuove prospettive rivoluzionarie con i movimenti di guerriglia del Terzo mondo aveva spinto parecchi intellettuali europei a buttare alle ortiche il loro status, a uscire dalla logica di rapporto con il potere in cui avevano vissuto fino ad allora. L'estate del '68 era il momento in cui l'uomo più prestigioso del teatro francese, Jean Louis Barrault, allontanato dalla direzione dell'Odéon per aver dato il suo appoggio agli studenti del Comitato d'azione rivoluzionario che l'avevano

occupato, si metteva alla testa di una piccola compagnia autogestita. In Italia Giorgio Strehler, precedendo di qualche mese Fo, spediva alla direzione del Piccolo Teatro una lettera di dimissioni irrevocabili, in cui spiegava come fosse impossibile svolgere un lavoro di ricerca all'interno di una struttura pubblica e creava anche lui una sua compagnia-collettiva. La parola d'ordine diventava, per molti uomini di teatro, la ricerca di nuovi spettatori, diversi da quelli dei teatri-monumento della borghesia, ma anche delle cantine d'avanguardia e dei teatri a gestione pubblica. A Villeurbanne, il tempio di Roger Planchon, trenta direttori di teatri popolari e di case della cultura riuniti in assemblea ammettevano in una clamorosa autocritica che nonostante i loro sforzi ben difficilmente erano riusciti ad arrivare "al non pubblico," "immenità umana che resta di fatto esclusa dalla nostra società," e si davano come obiettivo "di occuparsi essenzialmente di quella massa di non pubblico, di costruirgli senza sosta occasioni di politicizzarsi."

La fiducia nello strumento-teatro, nella sua capacità comunicativa diretta e immediata, nella possibilità di trasferire contenuti nuovi proprio a chi non poteva servirsi degli altri mezzi culturali non era mai stata viva come in quell'estate. Non si era mai parlato tanto di teatro politico, non ci si era mai interrogati con più interesse sui suoi meccanismi. Già si profilavano, nel dibattito che coinvolgeva la parte più avanzata e sensibile del teatro europeo, alcuni punti di riferimento, che anche Dario Fo avrà presente. A cominciare dall'esperienza di Peter Brook, il maggior regista inglese, che l'anno prima aveva rappresentato con una parte della sua compagnia *Us* (un titolo giocato sull'ambiguità del termine inglese, che significa sia Noi che Inutile), sulla guerra del Vietnam e sul significato che questo genocidio aveva, anche nella vita di tutti i giorni, per gli inglesi: scritto collettivamente, anche attraverso un lavoro di improvvisazione, basato su mesi di ricerca documentaria, ma lontanissimo dalla traggine del teatro-documento alla Hohnuth, *Us* aveva rappresentato un grande choc e un grande momento di verità. Non solo per i dibattiti spesso drammatici che provocava fra il pubblico, per la presa di coscienza che riusciva a stimolare ("Volevamo fare uno spettacolo per dimostrare quanto fosse reale la 'sporca guerra.' Ci siamo rivisti e la gente ne usciva attaccata, colpita, scorticata viva," mi aveva detto in un'intervista Michael Kustov,

il principale collaboratore di Peter Brook). Ma anche perché, forse per la prima volta negli anni Sessanta, si era riusciti a trasformare in teatro un grande fatto storico mentre ancora lo si stava vivendo: in un teatro di denuncia, immediato, legato a una situazione e a una realtà ben precisa, e dove allo stesso tempo i contenuti politici si saldavano a una ricerca formale avanzatissima. E non è certo un caso che il gruppo di giovani attori con cui Fo iniziò nel '68 la sua esperienza, il Teatro d'Ottobre, avesse lavorato alcuni mesi sul testo di *Us*, tentando di adattarlo alla realtà italiana.

Il passaggio di Dario Fo dal teatro borghese a un nuovo modo di far spettacolo non è quindi un gesto isolato, e un po' velleitario, un po' folcloristico, un po' eroico come hanno sempre cercato di presentarlo le ricostruzioni più affrettate. È una scelta ben precisa, che corrisponde non solo a un clima politico e culturale del momento, ma anche a uno specifico dibattito che si era sviluppato in campo teatrale e che come si è visto coinvolgeva i nomi più prestigiosi del teatro europeo. Anche se poi naturalmente Fo, in questa scelta, mette dentro molti elementi personali: il suo modo di far teatro e i molti elementi personali: il suo modo di far teatro e i moduli di comicità che si è costruito in anni di ricerca, il taglio grottesco che lui stesso definisce "un atteggiamento abnorme, un artificio teatrale per smontare i meccanismi di una realtà fasulla." E anche un po' di trionfalismo moralista legato all'entusiasmo per le nuove scelte.

Tutto questo è molto evidente nel suo primo spettacolo dopo la rottura, *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*. Un lavoro che Ettore Capriolo, forse l'unico dei "nuovi critici" ad aver seguito con attenzione fin dall'inizio il teatro politico di Fo, aveva giudicato "non la sua commedia più bella, ma quella che più di ogni altra giustifica la propria esistenza nei rapporti con il suo pubblico."

Qual era questo pubblico, si era visto fin dalla sera del debutto, il 25 ottobre 1968 alla casa del popolo di Sant'Egidio alla periferia di Cesena, in Romagna. Come racconta Franca Rame, era fatto dai contadini, dai pensionati, dalla gente del paese abituata a passare il suo tempo libero giocando a carte nel bar della casa del po-

² Dario Fo e il nuovo impegno, in "Sipario," gennaio 1969.

polo; dopo un momento iniziale di diffidenza avevano seguito tutte le prove, aiutato Fo e gli altri a trasformare una sala senza risorse in un luogo in cui fosse possibile recitare (fra gli espedienti c'era stato quello di coprire il soffitto di contenitori per uova legati assieme, per fare da pannelli acustici). Ma soprattutto gli spettatori di Sant'Egidio, distratti dalle loro parite a briscola dalla carica di novità del *Pupazione* (come lo spettacolo viene comunemente chiamato per brevità) si erano messi a seguire la compagnia quando nei giorni seguenti si era spostata nei paesi vicini: "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," ricorda Franca Rame.

Il *Pupazione*, la prima commedia che Fo ha scritto per un pubblico diverso da quello abituale della borghesia ricca, è pieno, forse fin troppo, delle cose non dette per tanti anni, delle battute tagliate dalla censura o semplicemente rimaste nella penna per autocontrollo. Nella sua struttura è una specie di commedione, dove molti elementi del teatro popolare (maschere, grandi pupi siciliani ricuperati a un uso teatrale come stava facendo nello stesso periodo negli Stati Uniti il Bread and Puppet) vengono utilizzati in un impianto di tipo epico, che specie nel primo tempo può ricordare per qualche aspetto le commedie didattiche di Brecht. I personaggi non esistono più come tali, sono pure funzioni sociali: il Capitale, la Confindustria, il Vescovo, la Regina-Alta Finanza, il Pupazzo-Re, che rappresenta Vittorio Emanuele III, il Drago, all' gloria del proletariato in lotta e così via.

La storia è quella dell'Italia dalla Resistenza fino alla società dei consumi, del trasformismo della sua classe dirigente, del passaggio nella nuova società di molti elementi del fascismo. Da un punto di vista teatrale le trovate più belle sono quelle del *pupazione*, lo Stato, dal cui tocco alto tre metri che rappresenta lo Stato, dal cui ventre escono industriali corrotti, generali, vescovi, e quella del Drago-proletariato: un essere mostruoso dove, la testa vestita tutto il busto di un attore e altri quattro attori, come nei draghi cinesi, sostengono dall'interno una carcassa di semicerchi di bambù ricoperta di tela che costituisce il corpo. Costruito con un ritmo veloce, sostenuto dalle musiche di Theodorakis, il compositore greco che in quel momento rappresentava per la sinistra un simbolo di lotta per la libertà, il *Pupazione* da un punto di vista

scenico ricalcava in parte la struttura di uno dei primi, fortunosissimi spettacoli di Fo, *Il dito nell'occhio*.

Ed è abbastanza significativo che Fo, chiuso per due settimane in una stanza, secondo la sua abitudine, per scrivere il testo del suo primo spettacolo "diverso," abbia fatto leva sulla parte più remota della sua esperienza teatrale, sulla "rivista critica," come qualcuno aveva definito nel lontano 1953 *Il dito nell'occhio*, pur fondendo poi questi aspetti, come si è visto, con elementi diversi. Quasi la volontà e l'augurio di ripetere un'esperienza unica, di totale diversità rispetto ai generi teatrali correnti, di vitale innovazione.

Anche nella *Grande pantomima con bandiere e pazzie piccoli e medi*, come nel *Dito nell'occhio* la scena era a due piani, con una scala a vista che portava su un praticabile superiore. Anche qui gli attori, tutti in una semplicissima calzamaglia e tutti impegnati a sostenere più ruoli, si cambiavano rapidamente in palcoscenico, infilandosi al volo i costumi-grembiule portati in scena su trespolti di legno. Anche qui l'azione si svolgeva in diversi periodi storici, con salti di tempo, sketch, paradosi, ribaltando spesso i luoghi comuni della verità ufficiale e in più non risparmiando anche qualche critica alla sinistra: in particolare a certi dirigenti del PSI sempre lì lì per farsi ingolare dal *pupazione*, e anche ad alcuni aspetti dell'Unione Sovietica. "Fo non ha accompagnato alla scelta di un pubblico popolare un atteggiamento paternalistico nei suoi confronti," scriveva Ettore Capriolo, "ma gli ha messo coraggiosamente qualche pulce nell'orecchio, insistendo per esempio sulla sua corresponsabilità con una situazione di fatto di cui subisce tutte le conseguenze."

La scelta di comunicare in modo diretto col nuovo pubblico, facendo leva sui suoi modelli, sulla sua capacità di capire, traspare anche dal linguaggio del *Pupazione*, semplice, immediato, pieno di riferimenti alla vita di tutti i giorni, all'abbruttimento della catena di montaggio per esempio. E traspare perfino da certe scelte sceniche. "In quel momento una nostra grande preoccupazione era di non rinunciare alla professionalità, di usare anche con il nuovo pubblico il massimo della scienza artigianale del teatro, come diceva Brecht, insomma di non fare la messa da campo (e invece anni dopo ci accorgeremo che anche per quella strada si possono ottenere grossi risultati)," ricorda Dario Fo. "Ma in quel momento la situazione era

diversa. E infatti giravamo con un canion e mezzo di oggetti di scena, ci sforzavamo di inventare soluzioni teatrali adatte agli spazi nuovi che stavamo sperimentando. Il fatto di dover recitare senza palcoscenico ci aveva stimolato l'inventiva. Così nel *Pupazzo* avevamo ricostruito l'invenzione di Molière, la ribalta, cioè una passerella centrale con cui si realizzava la *sortie des coulisses*, l'uscita degli attori dallo spazio occupato dalle macchine sceniche e la loro proiezione in mezzo al pubblico."

Praticamente ogni giorno era un montare e un rismontare frenetico di scene, un piantar chiodi, uno strappare costumi e un distare bauli che vedeva tutti i componenti del gruppo a sfacchiare in condizioni di assoluta parità. La stessa parità la si ritrovava nelle locandine dello spettacolo, dove i nomi di Dario Fo e di Franca Rame, da sempre scritti in testa a caratteri cubitali, erano messi scolati, in rigoroso ordine alfabetico, a quelli degli altri attori (Dario Fo per esempio, nella locandina del *Pupazzo*, viene dopo uno sconosciuto Antonio Fava).

L'essere uguali in tutto e per tutto, dagli attori più importanti fino all'ultima comparsa, era uno dei presupposti su cui era fondata Nuova Scena, la sigla che indicava il gruppo di Fo e il Teatro d'Ottobre di Nuccio Ambrosino, Vittorio Franceschi, Massimo De Vita, Paolo Ciarchi. Definita nello statuto una "libera associazione" con paghe di ottomila lire per tutti (il minimo sindacale di allora), Nuova Scena era nata dopo mesi di discussioni e di confronti di cui era stato uno degli animatori Nanni Ricordi, allora legato all'ARCI (che farà parte del gruppo fino al 1971, con funzioni organizzative e con parecchia influenza sulle elaborazioni politiche e ideologiche).

Anche sulla nascita e sui contenuti di Nuova Scena, come sul distacco di Fo dal teatro borghese, è stata fatta parecchia retorica; col risultato di circondare il gruppo di una specie di alone eroico ed esemplare, mentre al contrario anche Nuova Scena, come altre operazioni di quel periodo, risentiva di un clima ben preciso, di un dibattito culturale e di tendenze che si stavano affermando. Fino ad ora ci si è quasi sempre limitati a riportare brani dello statuto, soprattutto quello in cui l'associazione si autodefinisce "un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per fa-

vorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti effettivamente al potere la classe operaia." Lo strumento scelto era quello dell'ARCI, associazione ricreativa e culturale che poteva contare su una rete capillare di case del popolo, soprattutto in Emilia e in Toscana, e che dal punto di vista politico era strettamente legata al PSI e soprattutto al PCI.

"Quando siamo entrati nell'ARCI," ha più volte spiegato Dario Fo, "speravamo che si stesse muovendo qualcosa di nuovo sotto la spinta del Sessantotto, anche se sapevamo benissimo cosa volevano dire le cooperative, chi c'era dietro le case del popolo, che interessi si muovevano. Ma avevamo l'illusione, lavorando alla base di poter cambiare le strutture della direzione. Che il PCI avrebbe assunto una linea 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."

In realtà la contraddizione più grossa non era tanto quella di enunciare propositi rivoluzionari e poi legarsi a forze che avevano scelto strade diverse, di trasformazione graduale della società. L'impasse in cui sarebbe finito Fo e che dopo la rottura con il PCI e con l'ARCI si ripeterà puntualmente con i gruppi extraparlamentari era quello di come si potesse vivere in concreto, all'interno di una precisa organizzazione, un rapporto fra cultura e politica, di come si potesse far politica attraverso il teatro in modo critico e autonomo, magari discutendo dal palcoscenico la linea e le scelte del partito nelle cui strutture si lavorava. Proprio su questo argomento, che nel primo anno di tournée rispondeva fuori quasi sempre ai dibattiti alla fine delle rappresentazioni, Fo non si staccava di citare l'episodio di Majakovskij che in una specie di lirica sosteneva l'assurdità delle conferenze, delle riunioni fine a se stesse che spesso il partito metteva in piedi e in cui non si parlava di niente altro se non della conferenza stessa. E del commento di Lenin, per nulla risentito: "Io non sono un uomo di teatro ma ho capito l'importanza che ha l'ironia di Majakovskij."

Forse, più che in questa difficile contrapposizione (uno dei nodi irrisolti della sinistra, dai tempi della poletica Vittorini-Togliatti in poi), uno degli aspetti più originali di Nuova Scena, come vedremo meglio in segui-

to, era stato nel riuscire a costruire un formidabile circuito di pubblico: duecentoquarantamila spettatori la prima stagione (di cui metà non aveva mai messo piede in teatro), più di trecentomila l'anno successivo, con strumenti decisamente nuovi. Fra le clause dell'accordo con l'ARCI per esempio c'era quella che Fo e Nuova Scena avrebbero recitato nelle varie piazze solo se c'erano cinquecento spettatori in sala: un modo per impegnare l'ARCI a far propaganda, a mobilitare la base, a far diventare lo spettacolo un momento di confronto, preparato e organizzato.

"Più di una volta," ricorda Nuccio Ambrosino, del Teatro d'Ottobre, "abbiamo passato la serata, invece che a recitare, a discutere perché non c'erano gli spettatori che avrebbero dovuto esserci. E così saltava fuori la realtà del paese, come funzionavano lì le organizzazioni di sinistra, quali erano gli intoppi, gli interessi della gente." Ma soprattutto la grande ambizione di Fo, di Nanni Ricci e di Nuova Scena era di riuscire a creare un circuito di distribuzione del teatro popolare, come ce l'aveva il teatro borghese. Di trasformare "la massa di non pubblico" (per usare la definizione coniata a Villeurbanne) in spettatori coscienti e impegnati a discutere. Una speranza tutt'altro che utopistica, con cui nello stesso periodo cominciavano a misurarsi in Italia anche altri, come la Comunità teatrale dell'Emilia Romagna o il gruppo di Giuliano Scabia. E l'eredità di questo lavoro, o perlomeno di queste idee, verrà infatti raccolta negli anni seguenti da un lato da una miriade di gruppi di base, dall'altro, anche se con scopi e ideologia ben diversi, dai teatri stabili con le operazioni di decentramento.

Senza tener conto di tutto questo quadro così complesso è difficile capire perché l'esperimento di Dario Fo abbia segnato un reale passaggio da un teatro a un altro, da un modo di far cultura a un altro, e non si sia risolto in un fuoco di paglia, come molte altre "grandi scelte" del '68. In realtà, senza voler fare della facile retorica, a quella prima rappresentazione del 25 ottobre 1968 alla casa del popolo di Sant'Egidio a Cesena, io credo che cominciasse a nascere anche in Italia quel nuovo teatro popolare-politico che negli Stati Uniti stavano tentando il Teatro Campesino e, sia pur in modo diverso, il Bread and Puppet. E che in altre nazioni europee gruppi diversi, a volte anche con finanziamenti pubblici, stavano mettendo in piedi. Basta pensare all'esperienza del comediografo belga Armand Gatti (l'autore di *V come*

Vietnam) al Grenier di Tolosa, le sue drastiche affermazioni sulla necessità di costruire un teatro politico "che non crei l'umanità fra gli spettatori ma che li divida, dove non ci sia spazio per i borghesi."

Certo in Italia, l'esperienza di Fo è stata per molti anni per così dire tenuta fra parentesi. Non solo dalle istituzioni pubbliche, dagli Stabili, dal ministero dello Spettacolo per cui il "caso Fo" era una specie di argomento sconveniente su cui conservare un pudico silenzio. Anche per la grande stampa d'informazione, anche quella apparentemente più progressista, Fo per molto tempo non ha più fatto notizia. Molto spesso mi sono trovata a essere l'unica giornalista che seguiva le vicende di Nuova Scena e poi del gruppo che lo sostituirà, la Comune, accolta con curiosità un po' ironica, come l'appartenente a una specie molto lontana, dai ragazzi e dalle ragazze che lavoravano con Fo e Franca Rame.

È una specie di indifferenza a cui in buona parte non si era sottratta neanche la "nuova critica," il gruppo più giovane e impegnato di giornalisti teatrali che per tutti gli anni Sessanta si era raccolto attorno alla rivista "Sipario." Gli articoli (non moltissimi) comparso su Fo in "Sipario" di quel periodo riguardavano soprattutto il suo impegno, la sua politica teatrale, senza mai un tentativo di lettura complessiva del fenomeno, cosa che veniva fatta spesso con molta larghezza di spazio per esperienze destinate a scomparire ben più in fretta.

Probabilmente dietro questa apparente indifferenza c'era la difficoltà oggettiva a fare i conti, nel momento in cui si stava sviluppando, con un fenomeno così complesso, carico di novità e di contraddizioni, come quello di Fo. Dove dietro le scelte politiche, dietro la ricerca di un modo nuovo di parlare alla gente degli avvenimenti del proprio tempo, c'era anche tutta una tecnica teatrale consolidata in quindici anni di successi. Una conoscenza e una riflessione sui meccanismi del grottesco cominciata prestissimo e che ha le sue stesse radici nella biografia di Fo. Un interesse a scavare nel teatro popolare, nelle sue origini storiche su su fino al Medioevo che costituisce la chiave stilistica più originale di un teatro che non si dimentica mai, anche nei momenti meno felici, di essere uno strumento per parlare in modo critico a una società divisa in classi.

³ Armand Gatti nel vivo della storia, in "Teatro Festival," dic. 1967.

Capitolo secondo

Il granteatro dell'infanzia

Per cercar di capire il fenomeno Fo in tutte le sue pieghe è necessario risalire molto indietro, alla sua infanzia. I dati biografici, abbastanza comuni, sono quelli di un'estraneità provinciale e operaia, di un salto sociale in avanti coronato dall'arrivo all'università, e quindi del gran successo e della trasformazione in personaggio da rotocalco, un po' come nel lieto fine di una commedia di Broadway. In realtà le cose sono state un po' meno semplici.

"Nella mia vita, nel mio lavoro," dice Fo, "ho sempre cercato di riassumere le esperienze di tante altre persone, delle cose che avevo vissuto e che mi avevano modificato." Ed è anche per questo, se si vuol andare più a fondo nel personaggio Fo, che la sua infanzia, gli anni della sua formazione non possono essere liquidati rapidamente, ma anzi sono una delle chiavi di spiegazione di molte delle cose che verranno dopo. Di una storia individuale che ha i piedi ben piantati nella realtà di un proletariato non completamente sottomesso dal fascismo, consapevole delle sue tradizioni culturali, capace di rispondere con l'arma dell'ironia, dello scherzo goliardico, dell'allusione e dell'amicizia al clima soffocante del paese.

Nato nel 1926 a San Giano, un paesino in provincia di Varese, a pochi chilometri dal lago Maggiore, figlio di un ferroviere socialista, Felice, una specie di capostazione non ancora di ruolo che appunto per questo doveva trasferirsi continuamente con la famiglia da un paese all'altro, Dario era il maggiore di altri due fratelli, Fulvio e Bianca. I primi anni della sua infanzia Fo li ricorda come una specie di "fuga in Egitto" sempre in trasloco in vecchie case rumorose per i fischi dei rapidi e dei treni merci: prima a Luino, poi a Pino Tronzano, proprio sul confine svizzero, "dove d'inverno c'era tanta neve," ricorda Fo, "che per andare a scuola dovevo mettere gli sci" e poi, in modo più definitivo, a Portovaltravaglia.

In tutti questi paesi, lontani fra di loro pochi chilometri, l'ambiente era sempre lo stesso: famiglie senza uomini per la grande emigrazione (anche il padre di Fo, da giovane, aveva fatto il muratore in Francia e in Germania), gran traffici legati al contrabbando, velate complicità, arricchimenti, improvvise sparizioni e soggiorni in galera.

Ma, rispetto ad altre zone di provincia del nord Italia, sul lago viveva tutta una cultura e una tradizione polare molto sviluppata, viva e integrata alla realtà di tutti i giorni. A cominciare dai fabulatori, che giravano i paesi del lago Maggiore a raccontare storie iperboliche e paradossali, tutte giocate sullo scambio grottesco del vero e del non vero, dove spesso i protagonisti erano gli sfruttati, in cui gli spettatori potevano identificarsi, ma dove l'ironia, la trovata assurda e surreale avevano una gran parte. Questi fabulatori, che Fo ha sempre indicato come un'esperienza molto importante nella sua formazione, che per la loro teatralità fondata sui gesti, sulla mimica, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggio, di passare da un ruolo all'altro, di dar vita, da soli, al centro di una piazza, a un'intera storia, sono stati indicati da qualcuno come il modello a cui Fo, molti anni dopo, si sarebbe ispirato per i suoi giullari, il suo *Mistero buffo*. Io credo che si tratti di una semplificazione, anzi che se senz'altro questo modo di stravalgere la realtà con il paradosso ha influenzato molto Fo (ma non solo il Fo del *Mistero buffo*). Anche perché nei paesi del lago Maggiore non erano solo i fabulatori "ufficiali" a raccontare. Racconti ugualmente straordinari e fantastici li si potevano ascoltare dai pescatori, quando alla sera, seduti in circolo, pulivano le reti dalle alghe e dagli sterpi, le ricucivano.

"Parlavano sempre in prima persona, come se loro avessero assistito personalmente ai fatti," ricorda Fo. "Sia che reinventassero le storie della Bibbia, sia che riferissero racconti tramandati da tempo, legati al lago, al suo aspetto misterioso. Come quello di un paese sommerso, in una grotta sotto la montagna, dove la gente viveva all'rovescia: le donne all'osteria che tornavano a casa ubriache e imponevano a schiaffoni ai loro mariti di mettersi subito a far l'amore con loro, i preti che andavano a confessarsi dai bambini, i padroni che si facevano prefiggere a calci dai contadini. Molto spesso poi queste storie riguardavano delle situazioni concrete del paese, su cui i

pescatori lavoravano con la fantasia. Per esempio il ménage a tre di un macellaio, di sua moglie e del suo socio, vero o inventato che fosse, a cui ogni giorno si aggiungevano nuovi episodi: il marito che prendeva a schiaffi la moglie per strada perché aveva maltrattato l'altro, le situazioni morbide che si creavano dietro il banco della macelleria...

Questo stesso meccanismo di racconto, questo rovesciamento della realtà sarà la chiave delle prime tirate comiche di Fo, sui palcoscenici delle riviste estive e poi alla radio, nel *Poet nano*.

Ma alle radici della formazione di Dario Fo, dei suoi rapporti con la gente e con le tradizioni popolari non c'era stato solo l'ambiente del lago Maggiore. Attraverso la madre, Pina Rota, proveniente da una famiglia contadina di Saritrana, in Lomellina, e attraverso il nonno, una specie di fabulatore sui generis, intelligentissimo, pieno di una fantasia scatenata, Fo aveva visto fin da piccolo il mondo contadino, aveva sentito, ripetuti da sua madre, i racconti non tanto lontani di una vita collettiva che aveva i suoi punti di incontro nelle stalle, nelle veglie tutti assieme, d'inverno, adulti, bambini e buoi.¹ Il nonno di Fo, fittavolo e coltivatore di verdure, soprannominato in paese Bristin, un bruscolo pepato che si metteva assieme alla cannella e al peperoncino rosso per rendere i cibi piccanti (lo stesso soprannome fu dato anche a Pina Rota e poi allo stesso Dario), aveva l'abitudine di girare con il carrello per vendere gli ortaggi. E appena lo mandavano in vacanza in Lomellina, Fo passava le giornate a girare con il nonno per le aie, curiosissimo di ascoltare con le sue orecchie le gran tirate (in genere racconti fantastico-osceni) che facevano ridere e arrossire il crocchio delle contadine. E dove non mancavano mai pesanti allusioni ai miti del ventennio, come il "posto al sole" da conquistarsi nella guerra d'Africa, che nella metafora del racconto era sempre il sedere.

Il clima un po' folle e stralunato di questa infanzia passata fra narrazioni paradossali (almeno nei ricordi di Fo) era poi completato dall'esistenza, a Portovaltravaglia, di una colonia di soffiatori di vetro, chiamati da tutta Europa a lavorare in una vetreria del paese. Un mestiere difficile, di alto artigianato, pagato moltissimo perché chi lo

faceva durava poco, si ammalava quasi sempre di silicosi, spesso a poco a poco impazziva. Questi vetrai un po' folli, gran bevitori, erano una specie di banda che animava il paese con i suoi scherzi paradossali, con cui cercavano sempre di colpire chi in qualche modo prevaricava sugli altri: il giocatore invincibile di tre sette, il fanatico della motocicletta, il dongiovanni che riusciva a farsele tutte, e che veniva umiliato da tre bellissime ragazze fatte venire apposta dalla città con l'incarico di farlo innamorare, di respingere la sua corte e di fingersi invaghite di un certo Bigutta, piccolo, tracagnotto e sempre senza donne. Tutto con un gusto dell'assurdo che può ricordare certi racconti della Romagna di Fellini, ma con in più la disperazione della malattia e della pazzia, la lucidità di chi conosce bene i meccanismi dello sfruttamento di cui è vittima.

"È proprio a Portovaltravaglia, il paese in cui credo ci fosse la più alta percentuale di pazzi d'Italia, al punto che il Comune aveva un'automobile apposta, sempre a disposizione, per portarli al manicomio di Varese," racconta Fo, "che ho cominciato a vedere la figura del matto come qualcosa di familiare. È un'intuizione che ho poi ritrovato in pieno nel teatro popolare, dove il matto è un personaggio fondamentale. In Provenza c'è addirittura un genere letterario, la Soterie, dove chi fa la narrazione è il pazzo, che si pone all'esterno di quel che racconta. Nelle chiese medioevali c'era il pulpito del matto, che confutava i discorsi degli altri con l'ironia, con il grottesco."

Tutte queste esperienze, questi stimoli, Fo, assieme al fratello Fulvio, di due anni più giovane, che gli sarà sempre molto legato e che poi diventerà un organizzatore teatrale, le riversava nel teatro delle marionette, nei canovacci che costruiva e recitava per gli altri bambini del paese, in una specie di deposito delle barche sotto casa. "I burattini," racconta Fo, "mi avevano sempre appassionato in maniera morbosa. Io e mio fratello passavamo le giornate a seguire i burattinai nelle piazze, conoscevano a memoria i loro testi. Già a sette, otto anni ce li fabbricavamo da soli, intagliandoli nel legno. Cominciavo a sentire il piacere di creare degli oggetti dove la figura umana fosse trasposta, usata come simbolo."

Probabilmente è attraverso questa passione infantile che Fo comincia anche a disegnare, oltre che a scolpire, che si appassiona per la pittura, per le arti figurative e che decide, finite le medie, a quattordici anni, subito prima

¹ Quel periodo della sua vita è stato anche raccontato da Pina Rota in un libro, di prossima pubblicazione.

lo scoppio della guerra, di fare il gran salto: studiare a Milano, al liceo artistico di Brera.

Una decisione grossa per il figlio di un ferroviere, per l'ambiente operato in cui viveva la famiglia Fo. Ma Dario, adorato dalla madre, era già considerato come un talento fuori dal comune, per cui valeva la pena di impegnarsi e far sacrifici. In quel momento, e ancora per vario tempo, il teatro è molto lontano dai progetti di Fo, anche se già nei primi anni di Milano si divertiva a intrattenere gli amici con le storie imparate dai fabulatori. Tutta la sua attenzione è concentrata sul nuovo ambiente, sul desiderio di imparare e dipingere, di riuscire ad arrivare all'Accademia, a cui si iscrive dopo il liceo. Un'esperienza che poi gli sarà molto utile in teatro. Non solo perché Fo diventerà subito lo scenografo e il costumista di se stesso, oltre che l'autore e l'interprete, permettendogli così di realizzare quella figura di uomo di teatro totale che ne farà un caso abbastanza unico per l'Italia. Ma anche perché l'aver studiato così a lungo e in modo così approfondito la prospettiva, la composizione, il colore gli permetterà di realizzare in palcoscenico una scrittura teatrale originale, di usare in modo più completo e sistematico di molti altri la geometria dei movimenti di scena, lo snodarsi delle azioni; che nei lavori più felici come *Il dito nell'occhio* saranno definiti dalla critica "perfetti come in un meccanismo d'orologeria."

La guerra, il conflitto mondiale esplode quando Dario Fo ha quindici anni: abbastanza per vivere le cose in prima persona, per restarne segnato e influenzato. Ancora un po' stordito dal trasferimento a Milano ("Vedevo tutti gli avvenimenti come rovesciati, coglievo di tutto l'aspetto più grottesco e assurdo"), specie dopo l'8 settembre trova a Portovaltravaglia un clima profondamente cambiato: non più scherzi di paese, bevute al bar e racconti fantastici ma tutto un nuovo sorgere ancora confuso di fermenti antifascisti. E infatti lì si stava formando uno dei primi contingenti della Resistenza, quello di San Martino e San Michele, comandato dal generale Croce, che poi sarà massacrato dai nazifascisti dopo una battaglia durissima. Felice Fo, socialista da sempre (era stato anche segretario della sezione del PSI a Leggino Monvallo, il paese dove era nato), si era buttato con entusiasmo nella lotta partigiana ed era diventato il responsabile

del CLN per l'Alto Verbano. Assieme a un fratello era anche diventato uno degli organizzatori di una specie di catena clandestina di ferrovieri che avevano il compito di far passare oltreconfine i soldati inglesi, americani, sudafricani scappati dai campi in cui erano rinchiusi. "Per due volte," ricorda Fo, "spettò a me guidare il gruppo dei prigionieri, dopo averli travestiti per non fargli dar nell'occhio. E siccome uno di loro era un negro, noi ragazzi ne inventammo di tutte per fargli prendere un'aria vagamente lombarda." A metà fra il gioco avventuroso e l'impegno politico sia pur vago e privo di punti precisi di riferimento, Dario Fo e altri ragazzi del paese facevano da staffetta fra le formazioni partigiane, seppellivano le armi abbandonate dopo l'8 settembre, appoggiavano la banda Lazzarini, di cui faceva parte anche un amico di Dario, in un anno più vecchio di lui, Albertoli, che poi sarà trucidato dai tedeschi proprio pochi mesi prima della fine del conflitto.

È in quest'atmosfera che arrivò a Dario Fo l'ordine di reclutamento. La sua classe era stata chiamata con molto anticipo per cercar di tamponare le perdite dell'esercito in sfacelo. Si apre così un periodo di cui Fo ha sempre parlato pochissimo e su cui mi ha raccontato per la prima volta i particolari nell'estate del 1977, in seguito a una specie di campagna lanciata dalla destra DC dopo il successo del suo primo ciclo televisivo.² Secondo queste accuse contenute anche in un'interrogazione parlamentare, l'attore sarebbe diventato improvvisamente repubblicano, volontario alla scuola paracadutisti della Repubblica sociale. La realtà è molto diversa. È indubbio che Dario Fo non fece la scelta entusiasmante della Resistenza che altri ragazzi della sua età fecero, non riuscì a vivere in prima fila quel grande passaggio storico ma piuttosto fu sballottato come tanti dagli avvenimenti, coinvolto nella confusione di un paese allo sbando. Ma comunque, anche at-

² In particolare, il deputato dc di Novara Michele Zolla, un fedelissimo di Oscar Luigi Scalfaro, aveva chiesto ufficialmente in un'interrogazione parlamentare "se risponde al vero che l'attore Dario Fo abbia fatto parte del battaglione paracadutisti A. Mazzarini della GNR, la Guardia nazionale repubblicana, che ha operato nel 1944-45 a Novara e a Verceil". La voce era stata anche ripresa dall'agenzia Op, legata a ditamazioni del SID, e da due giornali cattolici di provincia, dove per la prima volta è comparsa la fonte da cui è stata ricavata la notizia di Fo brigatista nero: la *Storia della guerra civile in Italia* del missino Giorgio Pisano, direttore del "Candido," il memorialista più accreditato dalla storiografia fascista.

traverso il suo ambiente familiare, mantenne sempre i contatti con i partigiani, come ha testimoniato anche uno dei capi più valorosi della Resistenza, Cino Moscatelli: dipingere Fo come volontario fascista dell'ultima ora è insensato.

"Quando mi trovai richiamato," racconta Fo, "avevo davanti poche possibilità. Andare coi partigiani non era facile perché in quel momento le bande della zona erano in rovina per i continui rastrellamenti dei tedeschi. Scappare in Svizzera era diventato molto complicato. Preferii scegliere una posizione di attesa e cercare di liberarmi della leva con un trucco." Il trucco di Fo, studiato d'accordo con il padre che continuava la lotta di Resistenza e adottato anche da molti altri suoi coetanei, fu di arruolarsi nella contraerea di Varese dove, per mancanza di cannoni e munizioni, le reclute venivano subito spedite a casa in licenza illimitata. "Purtroppo non funzionò. Le autorità militari si erano accorte dell'inghippo e ci spedirono in vagone piombato a Mestre e poi in un campo sorvegliato a Monza. Lì arrivò Mussolini in persona, a farci un gran discorso, a spiegarci che dovevamo partire tutti per Baden Baden per rimpiazzare i soldati italiani morti." Fu a quel punto che Fo riuscì a battersela costruendo con grande inventiva, per se stesso e per altri quattro compagni, licenze false dove i timbri e i sigilli tedeschi erano imitati con l'aiuto di tappi, di coperchietti, di calamai. Improvvisamente in libertà, Fo vagò per alcuni mesi lontano da casa. Nel frattempo il padre Felice, arrestato dal repubblicani, era in galera. "Per cercare di non dare nell'occhio dopo la mia fuga dalla contraerea di Varese e anche per non inasprire la posizione di mio padre, decisi di andare a fare l'istruzione presso un corpo che non aveva niente a che vedere con la Gnr, i paracadutisti di Tradate. Ero così malridotto, tutto pelle e ossa, che non volevano neanche arruolarmi." Una scelta che comunque durò poco. Dopo meno di due mesi di corso Fo disertò di nuovo e questa volta si mette alla ricerca dei partigiani, dei suoi amici della banda Lazzarini. Non riesce a mettersi in contatto, e così passa i mesi che lo separano dalla fine della guerra vagando per le vallate, dormendo quasi sempre fuori casa, sfuggendo una volta, con una corsa drammatica per i tetti ("uno dei sogni ricorrenti che faccio ancora oggi," dice), a un rastrellamento della Gnr.

Dalla guerra, come molti della sua età che non avevano vissuto in prima persona l'entusiasmo della lotta parti-

giana, Fo esce angosciato, con gli occhi pieni degli impiccati che ha visto esposti anche per tre giorni di fila, con l'immagine di Esse Esse giovanissimi, biondissimi, armati fino ai denti che un giorno ridevano passando sui loro carri blindati e il giorno dopo facevano schierare tutti in fila contro un muro quaranta partigiani e li fucilavano.

"Alla fine," ricorda, "era stato come uscire da un incubo, da una cosa assurda che sembrava dovesse continuare sempre. E anche per questo che oggi mi infuria quando mi viene fatta l'accusa infame di essere stato un repubblicano. Mi sembra un insulto a tutti quegli anni di sofferenza, a quel che aveva dovuto passare la mia famiglia, ai miei amici, alla gente del mio paese."

Nascita di un attore "diverso"

Se la Resistenza l'aveva vissuta un po' a margine e come sballottato dagli avvenimenti, il dopoguerra è per Fo, che nel '46 ha vent'anni, il momento entusiasmante della scoperta della politica, dell'impatto con un nuovo modo di vivere i rapporti, con una cultura piena di vitalità e di cui chi era nato durante il fascismo non sospettava neanche l'esistenza.

A Milano per frequentare l'Accademia di Brera e insieme il Politecnico (si era iscritto nel 1945 ad architettura), abita in una modesta casa di un quartiere di ferrovieri in via sant'Eusebio. Le giornate le passa all'Accademia, al bar Giamaica di Brera, al ristorante delle sorelle Pirovini di via Fiori Chiari, famoso per far credito a chi non aveva da pagarsi i pasti, ma soprattutto in giro per la città con tutta una banda di amici che sono oggi fra i nomi più noti del mondo culturale. Fra quelli a cui è più legato pittori come Emilio Tadini, Alik Cavaliere, Trecanti, Dova, Crippa, fotografi come Alfa Castaldi, uomini di cultura come Trevisani, Joppolo, Oreste Del Buono.

"Venivamo fuori da un'ignoranza totale, non sapevamo niente," ricorda Fo, "e allora cominciamo a leggere disperatamente tutto quel che ci capitava a tiro: Gramsci, Marx, gli autori americani, le prime traduzioni di Brecht, di Majakowski, di Lorca stampate da una piccola casa editrice di Milano, Rosa e Ballo. E poi si chiacchierava. Ognuno trasmetteva all'altro un'effervescenza, un'ansia, una voglia di sapere e di fare tutto. Io quasi non dormivo alla notte."

Era una Milano dove, nei primi mesi del dopoguerra, ai dibattiti del circolo Filologico su argomenti del genere "Dove sta andando la pittura, qual è il senso sociale del cinema," cinque-seicento persone si accalcavano, perdevano la notte in discussioni anche violentissime. Dove nasceva il Piccolo Teatro di Grassi e di Strehler, dove at-

torno al "Politecnico", la rivista fondata alla fine del 1945 da Eljo Vittorini, si raccoglievano i giovani intellettuali comunisti usciti dalla Resistenza con la convinzione che anche con la cultura si potesse cambiare il mondo.

Il clima era così entusiasmante che Einaudi, l'editore più prestigioso della sinistra, trasferiva la sua casa editrice da Torino a Milano, nella sede di viale Tunisia. Che molti giovani registi di cinema salivano da Roma, delusi da una città dove dopo i primi momenti di effervescenza i nuovi spazi si stavano già richiudendo. "Avevo conosciuto Lizzani," ricorda Fo, "mentre girava in cooperativa *Il sole sorge ancora*, Gillo Pontecorvo con una faccia da ragazzino. Io credo sinceramente che se non avessi vissuto quella stagione irripetibile di Milano, se non avessi avuto quella chance sarei stato una persona diversa."

Molti giovani della banda di cui faceva parte Fo avevano vissuto in prima fila la Resistenza, quasi sempre con il Partito comunista. In loro c'era molta rabbia, molta voglia di dissacrare tutto e tutti, la convinzione profonda e un po' ingenua che si era di fronte a una nuova epoca. "Ci portavano dentro una violenza incredibile. Spesso non riuscivano a capire perché fino al 25 aprile avevano in mano un fucile e dopo non solo non lo avevano più ma dovevano assistere impotenti al rinascere di tante cose vecchie," ricorda il pittore Alik Cavaliere. "Il nostro spirito poteva essere un po' quello degli extraparlamentari del dopo '68, ma con un legame profondo, indiscutibile con il Partito comunista."

E il PCI, che a Milano aveva imboccato la linea dura, rigidamente operista di Alberghini, di Pietro Secchia, guardava senza troppo entusiasmo a quella banda di giovani compagni intellettuali e un po' scapestrati che correvano in federazione a fare degli splendidi carri allegorici per il festival dell'Unità convinti di essere tanti Majakowski nell'Unione Sovietica degli anni Venti. Che se sommergevano di fischi sacrosanti gli spettacoli di un autore fascista come Sem Benelli al teatro Odeon, combinavano anche scherzi al limite della goliardia. Come quando avevano invaso il salotto letterario messo in piedi da una sarta alla moda, Germana Maruccelli, imponendo agli ospiti allibiti fra cui Salvatore Quasimodo di discutere, invece che di poesia come era in programma, di come si fonda e si gestisce una cooperativa e facendo finire la serata in una gigantesca rissa collettiva.

Ma lo scherzo che aveva fatto maggiormente epoca, e di cui Fo era stato uno degli organizzatori, era stato quello della visita a Milano del finto Picasso. Racconta Fo: "Avevamo ingaggiato come controfigura del grande pittore, che allora era il personaggio più mitico di tutta la cultura europea, un certo Otello, un vecchio bidello ex sollevatore di pesi che gli assomigliava un po'. L'arrivo del 'maestro' era stato organizzato alla perfezione. Una folla di giornalisti, fotografi e intellettuali ad accoglierlo alla stazione di Milano, una gran serata in suo onore per cui ci eravamo fatti anche finanziare da un collezionista d'arte, Jesi. Otello lo avevamo fatto salire sul treno a Rho, tutto avvolto in un impermeabile grigio chiaro di tipo americano. Appena il treno si era fermato noi eravamo tutti intorno a far muro, a riempirlo di giganteschi mazzi di fiori, dieci chili di fiori che avevamo rubato di notte all'orto botanico di Brema e poi a trascinarlo via dicendo che Picasso non voleva essere disturbato. E tutti che si accalcavano intorno, che gli gridavano maestro, maestro, volevano almeno toccargli l'impermeabile, e i fotografi che scattavano come matti e lui, il bidello, che improvvisamente ha una grande uscita teatrale, si mette a gridare in francese 'Sciaccali, sciaccali, vergogna'. E poi ancora alla sera, alla festa, con tanta gente desiderosa di mettersi in mostra, Picasso che non arriva, ritarda, e noi riusciamo a trasformare la serata in una specie di happening, di sberleffo a un mondo che stava già riscoprendo i peggiori miti." Quella sera Fo aveva recitato a soggetto la parte di un vecchio ubriacone della zona Garibaldi che aveva conosciuto Picasso a Parigi nel 1911. E ne aveva approfittato per prendere in giro certi pittori, per parlare dei traffici di certi mercanti d'arte.

"Allora," ricorda Alik Cavaliere, "Fo aveva una grossa personalità umana ma politicamente era un po' in seconda fila. La sua è stata una maturazione più lenta di quella di molti di noi. All'impegno lui ci è arrivato per vie tutte personali." Al contrario di molti altri suoi amici dell'Accademia per esempio Fo non era iscritto al PCI, pur lavorando spesso per il partito, leggendo con passione il "Politecnico."

La teoria non era il forte di Fo neanche in pittura. Raramente partecipava alle discussioni di chi voleva cercare nuove vie estetiche rispetto al post-cubismo allora im-

perante all'Accademia. E infatti i quadri di Fo e anche il suo modo di disegnare successivo, perfino quando farà le locandine dei suoi spettacoli politici, sono tutti imbbevuti della tecnica e del segno di *Guerinica*. "Dario era soprattutto un esecutore velocissimo e abilissimo," ricorda un suo compagno d'Accademia. "Lavorando non smetteva mai di raccontare le sue storie incredibili, su argomenti inventati lì per lì, tirava avanti per ore, col risultato che noi smettevamo di dipingere per ascoltarlo." Qualcuno gli diceva: "Ma perché non vai a fare l'attore?"

Molto del tempo e dell'impegno di Fo d'altra parte se ne andavano per le lezioni e gli esami di architettura, la facoltà che avrebbe dovuto assicurargli un solido futuro professionale. E anche nella preparazione di una tesi sull'architettura romanica (che non verrà mai finita, dato che Fo lascerà l'università per il teatro a sette esami dalla laurea): dove il giovane studente cercava di dimostrare certe intuizioni che l'avevano entusiasmato, come la derivazione del romanico dal mondo della cultura contadina, del tetto a capanna da quello delle stalle. E anche il valore rivoluzionario delle chiese romaniche, "espressione non di intellettuali o di artisti con la A maiuscola, ma di semplici scalpellini, di operai e muratori ignoranti e analfabeti."

Un'esperienza determinante per Dario Fo era stata in quegli anni quella di cominciare a mettere in pratica quelle che studiava ad architettura, direttamente alle dipendenze delle imprese: un lavoro nero, senza libretti, pagato a cinquemila lire al giorno e in cui più che professionalità veniva richiesto il massimo del cinismo. "Si era alla nascita della speculazione edilizia," racconta Fo, "e tutto quello che si domandava a un architetto era di dimenticare quello che si discuteva in facoltà, le lezioni dei grandi maestri, come collocare un individuo nel suo mondo. Da noi si voleva solo che sfruttassimo al massimo le aree, che inventassimo delle porte capaci di non sbattere contro la parete di fronte o dei gabinetti microscopici dove far stare, accatastati uno sull'altro, lavabo bidé e vasca da bagno. Per me, che come tanti altri venivo fuori dal clima del '45, dall'idea di cambiare il mondo con una nuova morale, con una nuova etica era spaventoso. Ero entrato in una crisi grossissima, non vedevo via d'uscita nell'architettura, ero incerto su tutto il resto."

Fino a quel momento infatti il teatro non è ancora comparso in modo determinante nella vita di Fo. I suoi legami con la recitazione sono di puro gioco e divertimento. E anche se oggi sostiene: "Il teatro non l'avevo mai mollato. Da quando facevo le recie con i burattini fino al *Dito nell'occhio* è sempre stata una cosa presente nella mia vita, ero diventato un fabulatore anch'io, senza accorgermene," probabilmente si tratta di una spiegazione un po' forzata.

Comunque il suo passaggio dal racconto-improvvisazione al palcoscenico avviene lentamente, senza grosse scosse. La prima comparsa pubblica è uno spettacolo a Luino, *Ma la Teresa ci divide*, dove al pittore-architetto-intellettuale Dario Fo gli impresari del paese affidano anche il compito di mettere a punto il copione, di curare le scene. Cosa che Dario fa con fantasia scatenata e un po' di goliardismo, portando in scena in una specie di Hellzapoppin ante litteram una vacca vera tenuta per la corda da un contadino, due motociclette che continuavano a passare a gran velocità su un pontile, e perfino una teleferica con cui l'Angelo (interpretato da Fo, in una satira dei cattolici bigotti) scende dal loggione fino in scena. Ad applaudire fragorosamente in prima fila c'era la banda degli amici pittori di Milano, che d'estate seguivano regolarmente Fo in vacanza a Portovaltravaglia, terrorizzando i borghesi della zona con le loro beffe. (Una volta per esempio Emilio Tadini, il pittore, era stato una sera intera nascosto in un enorme vaso sulla terrazza di un industriale che dava un ballo, per uscire come una marionetta a mezzanotte in punto, fra lo sgomento generale, gridando: "Borghesi, vi affosseremo.")

Il primo a non dare troppo valore alle sue tirate grottesche, che nei momenti liberi buttava giù in forma di canovaccio e che molto spesso avevano come protagonisti i personaggi della Bibbia, ma stravolti, modellati su una dimensione di paese, era proprio Dario Fo. E infatti, quando un giorno si presenta un po' imbarazzato a Franco Parenti, attore già noto, più vecchio di lui di qualche anno, con alle spalle spettacoli di gran successo al Piccolo Teatro come *Arlecchino servitore di due padroni* e famoso anche per la macchietta radiofonica di *Anacleto il gassista*, gli parla dei suoi monologhi in modo anche troppo dimesso.

"Mi venne a trovare a casa questo ragazzino un po' timido, imbranato, a chiedermi fartiugliando se poteva par-

tecipare a una specie di show che io dovevo fare a Intra. Mi disse che lui era di quella zona, che era bravo a raccontare delle storielle come Rascal, come Walter Chiari, i comici che allora andavano per la maggiore. Me lo portai dietro convinto che fosse il solito diletante, ma quando lo vidi in palcoscenico non credevo ai miei occhi. Cominciò con una specie di parodia del jazz, accompagnandosi con il corpo, con i gesti, con una mimica efficacissima. E poi, subito dopo, si mise a raccontare storielle violente, paradossali, assolutamente originali, che non avevano niente a che vedere con quel che si sentiva dai comici della rivista. Alla fine gli dissi che mi era piaciuto moltissimo e passammo il resto della notte sul lungolago, con Dario che mi improvvisava tutte le altre cose del suo repertorio."

Anche Fo ha un ricordo molto preciso di quella prima serata: "Quando mi trovai sul palcoscenico mi misi a raccontare quel che avevo sempre raccontato agli amici. Le storie dei fabulatori, come quella di una caccia a lumache grandi come case che passavano e distruggevano tutto. E poi la storia di Caino e Abele, che era una specie di difesa di Caino, visto come la vittima e non come il boia. Erano narrazioni surreali, riprese da tradizioni medievali, cinquecentesche. Io le raccontavo mezzo in dialetto e mezzo in italiano. E la gente è impazzita."

Nonostante quel primo successo Fo non è ancora convinto che quel che sta facendo possa avere un vero significato. E infatti qualche tempo dopo Parenti se lo ritrova in casa, che gli offre in vendita per pochi soldi i suoi canovacci, spiegandogli di essere in gran difficoltà economiche. "Non me la sentii di accettare perché quelle cose erano tutt'uno con il modo di recitare di Fo, con la sua mimica, con il suo personaggio. E invece cominciai a portarmelo in giro nei miei spettacoli, dove quasi sempre piaceva e faceva ridere."

È il periodo in cui Fo entra in contatto con il mondo più povero e scalcinato dello spettacolo leggero, con i piccoli impresari di provincia sempre pronti a sguagliarsela al momento di pagare, con un pubblico così ottusamente assetato di celebrità di mezza tacca da trasformare, a volte, gli spettacoli in veri e propri rodei. Come una volta a Besozzo, quando Parenti, Fo e il fratello Fulvio, appena tornato dalla Francia e coinvolto per caso nella serata, si trovarono a dover reggere da soli una specie di rivista a cui i cantanti e i divi promessi dal manifesto non si erano pre-

sentati. "Dopo il primo tempo, anche l'orchestra se l'era squagliata," ricorda Parenti, "lasciandoci completamente soli. Alla fine il pubblico rumoreggiava, minacciava di assalirci. Fo e io scappammo dalla porta antincendio, riuscimmo a salire sulla macchina di un amico mentre gli spettatori inferociti ci cercavano in tutte le strade attorno al teatro."

Se gli show in provincia erano stati soprattutto un modo per guadagnare un po' di soldi, Fo è ben più colpito da una nuova esperienza, il grande spettacolo di rivista, in cui viene introdotto da Franco Parenti e che servirà a tutti e due da retroterra per *Il dito nell'occhio*. La rivista era allora un genere popolarissimo. Praticamente era stato l'unico in Italia negli ultimi anni della guerra. E anche nell'immediato dopoguerra era così dilagato da arrivare a occupare, a Milano, quattro teatri su cinque o sei. Dalle riviste a sfondo vagamente politico del '45, quando Anna Magnani cantava *Quanto sei bella Roma...* e i comici come Barnabò facevano la parodia del colonnello Charles Poletti, la rivista si era stemperata, nei due anni successivi, in una satira sociale ben più blanda e spesso qualunquista di cui erano stati inventori la coppia Garin-Giovannini. Erano gli anni in cui gli spettatori si accalcavano per applaudire i monologhi di Fabrizi e soprattutto di Totò (attori che erano arrivati a paghe da trentamila lire al giorno), e si entusiasmarono per i nuovi comici come Ugo Tognazzi e Walter Chiari oltre che per prosperose ragazze che tentavano di sembrare soubrettes ("tre sole cose si salvano nello spettacolo," avevano scritto i critici a proposito di *...E il cielo si copri di stelle*, una rivista del 1946, "due di queste sono le cosce di Marisa Maresca, opulente come un teatro esaurito. La terza la comicità nuova di Walter Chiari").

Con il '47, il '48, gli anni dei grandi scioperi, dell'attentato a Togliatti, dello scontro elettorale e della storica sconfitta del 18 aprile, la rivista era diventata sempre di più il luogo della "grande evasione," dove la media e piccola borghesia ormai rincorata dai terrori di cambiamento poteva entusiasmarsi agli erotismi a buon mercato

di Tina De Mola o di Elena Giusti, alle scene sfarzosamente inutili, da kolossal stile Broadway di riviste come *Oklahoma*, costo record 30 milioni, che iniziava con in scena una vera corazzata con otto cannoni puntati sul pubblico e carichi di "domine," o alle stucchevoli, intollerabili scale (con relativa discesa in mastodontici costumi), della superdiva Wanda Osiris. Quelle scale che vennero sostituite, al culmine della carriera della Wandissima, in *Sogni di una notte di questa estate* (1949), il suo spettacolo più sontuoso, quattro ore di durata e diciannove vagoni ferroviari necessari per trasportare le scene, con due gigantesche macchine sceniche a forma di mani quantate di nero che dovevano depositarla dall'alto del palcoscenico per poi risalire, vuote. Inaspettatamente quelle mani riuscirono a provocare l'unico attimo di vera e umana suspense in una carriera di cartapesta quando, all'inaugurazione del teatro Verdi a Firenze, prima si incepparono e poi precipitarono di colpo, lasciando la diva pericolosamente appesa a una corda a cui era riuscita ad aggrapparsi in extremis, probabilmente salvandosi così la vita.

E in questo mondo teatrale della rivista, che agli inizi degli anni Cinquanta è balzato al primo posto negli incassi degli spettacoli, che fa il suo ingresso, con il suo bagaglio di cultura, le letture un po' confuse di Gramsci, l'enorme carica vitale e la gran voglia di affermarsi, il ventiquattrenne Dario Fo. Un salto grosso: per un ragazzo abituato più o meno a pensarsi come un intellettuale, a vivere e a discutere con pittori, con architetti, con gente colta e impegnata. A spingerlo sulla strada del teatro è soprattutto la madre, Pina Rota, che ha conservato la vecchia passione di quando era ragazza per l'esibizione teatrale, per il raccontare e che sarebbe ben felice di vedere il figlio più dotato, Dario, tentare quello che a lei è stato sempre precluso.

E l'occasione, per Fo, non tarda ad arrivare. A procurargliela, come si diceva, è Franco Parenti, che gli offre una parte in *Sette giorni a Milano*, una rivista estiva con le sorelle Nava: tre ragazze molto più spiritose e anticonformiste che la media delle *girls*, come venivano chiamate con termine americano le belle della rivista. Tornate in Italia dopo due anni di soggiorno in Spagna, le Nava si erano specializzate in sketch divertenti. E anche *Sette*

¹ L'episodio è riportato in un saggio di Rita Cirio su *Sentimental*, Almanacco Bompiani del 1975: uno dei pochissimi testi italiani dedicati al teatro di rivista.

giorni a Milano, di Spiller e Carosso, piacque molto e cominciò a mettere in luce il nuovo comico Fo. Che ormai, superate le ultime incertezze, ha preso una decisione definitiva: lasciare l'umorità e la prospettiva di far l'architetto e buttarsi nel teatro.

Appena approdato alla rivista, Fo comincia subito ad osservarne in senso critico, dall'interno, i meccanismi, i messaggi evasivi, la mistificazione: argomenti di cui discute spesso con la banda degli amici pittori, che lo seguono ben volentieri sotto le passerelle, ironici, pronti a far cagnara o a diventare amiconi di belle soubrettes come le Nava.

E da questa osservazione del teatro leggero che nasce, l'estate successiva, *Cocoricò*, rivista a cui Fo partecipa assieme a due comici che ha conosciuto nell'ambiente, Giustino Durano e Franco Sportelli, e con la soubrette negra Vickie Henderson. In un periodo in cui la censura sta imperversando con duri attacchi a tutti quelli che "denigrano" l'Italia mostrandone i panni sporchi (Andreotti, sottosegretario di De Gasperi, aveva invitato senza mezzi termini gli uomini di spettacolo ad usare ganne di belle ragazze piuttosto che pensionati poveri come l'Umberto D. di De Sica), Fo, Sportelli e Durano riescono a seguire una strada anticonformista.

Racconta Dario Fo: "In *Cocoricò* c'era un brano di pantomina, ballato e mimato, sulla situazione dei negri, fatto con giochi di blues che duravano 20 minuti, con un fiato della madonna perché correvamo, saltavamo, facevamo di tutto. Sui negri c'era soprattutto la denuncia di come, nonostante primeggiassero in tutto, sport, intelligenza e così via, fossero sempre in secondo piano. Insomma, una satira del razzismo con vent'anni d'anticipo. Ed è abbastanza miracoloso come c'eravamo arrivati. In parte prendendo in giro le riviste d'importazione americana che andavano in quella stagione, ma in parte anche attraverso una specie di filo culturale che ancora non si era spezzato, che passava da Vittorini, dai movimenti d'avanguardia europei, dalla passione per la politica..." Comunque, oltre a questi aspetti anticonformisti, in *Cocoricò* ce n'erano anche di più tradizionali: come la brillantissima presa in giro di uno dei campioni del momento, Fausto Coppi, che Fo faceva fra il primo e il secondo tempo della rivista, tenendo gli spettatori inchiodati alle sedie per tutto l'intervallo.

"Fo si era rivelato di una bravura straordinaria, molto

più del comico principale, Sportelli," dice il critico Roberto De Monticelli. "Me lo ricordo per esempio in una scena in cui mimava uno che sta guardando un film. Aveva delle espressioni fra il melenso, lo scemo, lo stupefatto assolutamente incredibili."

Ad aumentare la notorietà di Fo contribuì soprattutto, in quel periodo, la sua presenza alla radio. Chiamato dai dirigenti milanesi nell'inverno del 1952, Fo aveva inventato una macchietta che in breve diventa popolare come l'*Araceto* di Parenti: il *Poer nano*, una serie di monologhi in cui rovesciava paradossalmente i miti della storia e della letteratura come si studiano a scuola. Alcuni di questi monologhi, come quelli che fa nelle riviste, sono ripresi pari pari dai racconti che Fo ha sentito da bambino dai fabulatori del lago Maggiore. Quello di Isacco per esempio, che discute con il padre sull'opportunità o meno di seguire il comando di Dio e di farsi tagliare la testa come un capretto. ("Guarda che il Padreterno ti ha fatto uno scherzo, papà," sostiene il ragazzo. E Abrahamo coccinto che insiste: "Tira giù la testa che mica voglio grane con quello... Giù la testa, spicciamoci... che già sta venendo a piovare e fra poco vedrai che mi arriva un fulmine," e così via fino al lieto fine biblico.) "In ogni caso," sostiene Dario Fo, "la chiave di queste teorie era sempre il paradosso, l'opposto, il contrario. Era così anche nei racconti ispirati alle grandi tragedie tipo Otello: ma essendo forestiero parlava il dialetto dell'altra sponda del lago... e non era negro ma albino, e non era affatto geloso, anzi era offeso a morte con la moglie Desdemona perché non era gentile sessualmente con il suo amico di bisbocce, Jago. O come nell'*Amleto*, uno a cui del padre morto non gliene fregava un bel niente... tant'è vero che era stato lui ad ammazzarlo per prendersi la madre che in verità non era sua madre ma una matrigna con cui se la faceva da un pezzo. Era lo zio infatti che per fargli mettere la testa a posto voleva dargli per moglie Ofelia... che in verità era un travestito amante dello zio." E così via in un'esplosione di paradossali fuochi d'artificio che però non erano solo fine a se stessi, fun-

² Dall'introduzione di Dario Fo al *Poer nano*, un libro di fumetti realizzato dal figlio Jacopo per le edizioni Ottaviano, Milano 1976, sui testi delle trasmissioni omonime.

zionali alla risata che mettevano inmancabilmente in moto nel pubblico.

"Erano anche," sostiene Fo, "un rifiuto sacrosanto di accettare la logica convenzionale, la ribellione a una morale bigotta che vede sempre il bene da una parte e il male dall'altra. Era un'allegoria e la gente lo capiva. Come dimensione di classe. Come denuncia dei privilegi dell'eroe, sia esso Abele che Amleto e Giulio Cesare, al quale si dà tutto, tutte le qualità esteriori, per contrapposito al popolo, al contadino che non ha tutte queste fortune, non è bello a vedersi, è sempre sudato, affaticato, del colore della terra..."

In queste affermazioni di Fo, forse viste anche nella logica delle scelte successive, c'è una parte di realtà, come è dimostrato dal fatto che, dopo diciotto puntate, una alla settimana e un gran successo fra gli ascoltatori, la trasmissione viene improvvisamente sospesa. Senza nessun preavviso un funzionario lo annunciò bruscamente a Dario, che non aveva contratto e veniva pagato volta a volta, diecimila lire tutto compreso, testo e recitazione. Poi comunque verrà chiamato per altre trasmissioni radiofoniche, che però non arrivarono alla popolarità del *Poer nano*: per esempio, qualche anno dopo, le undici puntate di *Non si vive di solo pane*, con Franco Parenti, e *Il novecentonovantunesimo dei mille*, presa in giro della retorica sulla spedizione garibaldina.

L'esperienza radiofonica era stata utile a Fo per continuare ad affinare i suoi mezzi espressivi. "Allora non ero abituato a recitare su un testo scritto, al massimo buttavo giù un canovaccio, qualche appunto. Non ero abituato alla dimensione letteraria. E infatti quei testi non l'avevano. Erano tutti pieni di intercalari, di espressioni del dialetto lombardo, di ritornelli indietro, di ricommenti alla situazione. Era dar voce a una tradizione che non era mai stata scritta, e per cui era necessario reinventare una scrittura. E infatti, perfino da un punto di vista esteriore, avevo adottato una strana grafia con maiuscole e lettere inclinate per indicare i toni..." Ed era stata utile anche per dar più rigore, per arricchire di toni, passaggi, ag-

gressività una recitazione che, nell'uso del mezzo radiofonico, non poteva contare sul formidabile appoggio della mimica, del gesto. Ed anche per far capire a Fo la logica dei nascenti mass media, l'enorme possibilità di penetrazione, di convinzione del mezzo. E l'uso non conformista, il ribaltamento dei messaggi stereotipati del potere che si poteva tentare di farne.

A conclusione di questa fase della vita di Fo, di formazione, di studio, di ricerca dei propri mezzi di espressione e mentre sta per cominciare la stagione entusiasmante del *Dito nell'occhio* e di *Sani da legare*, Fo stringe sempre di più il suo rapporto con Franca Rame, una bellissima ragazza che ha conosciuto sul palcoscenico di *Sette giorni a Milano* e con cui si sposerà nel giugno del 1954, con un fastoso matrimonio nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano. L'anno dopo nascerà un figlio, Jacopo, a cui Fo sarà sempre molto legato.

Da quel momento, nella vita di Fo, Franca Rame avrà sempre un'importanza determinante, da tutti i punti di vista. Negli anni del teatro borghese, con il suo personaggio di soubrette piccante, un po' svampita e con grandi capacità comiche contribuirà in buona misura al successo delle commedie di Fo. Con il suo grande intuito teatrale e le sue capacità organizzative sarà la miglior consigliera del marito e l'amministratrice della compagnia, sempre pronta a sollevare Fo da ogni difficoltà pratica, ad accollarsi i compiti più ingrati e faticosi della vita privata e pubblica. E anche quando, dopo la rottura del '68, arriverà a costruirsi un ruolo proprio, a scoprire, a fianco della politica, il femminismo e l'autonomia, il rapporto con Fo resterà un fatto centrale nella vita di tutti e due.

Ma Franca Rame giocherà un ruolo molto importante nella formazione di Fo anche per altri motivi. Come hanno sempre raccontato con grande spreco di colore tutti i rotocalchi, Franca apparteneva a una delle più famose famiglie di attori-giuffi 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 Pion-

³ Con i testi del *Poer nano* Fo mise in scena poco dopo, all'Odeon di Milano, uno spettacolo con lo stesso titolo: una specie di monologo che è un po' l'antenato di *Mistero buffo*.

⁴ Da un'intervista rilasciata da Fo nel 1973 a Enzo Magri sull'*"Europeo"*.

Capitolo quarto

Un dito nell'occhio alla rivista

bi 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 di infante, di orfanella, e più tardi di giovane amorosa,⁵ per poi passare alle grosse compagnie di rivista quando ormai il teatro girovago, anche per la concorrenza della televisione, aveva cominciato a declinare. 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.

⁵ Ha raccontato Franca Rame in un'intervista all'"Europeo" (21 nov. 1975): "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 replicare *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 esegiti del teatro epico mi fan ridere: perché mio padre lo stramantava per strada 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..."

La scena: una pedana di sei metri che occupa circa la metà del palcoscenico, sormontata, al centro, da una specie di cubo di un paio di metri, chiuso da un sipario giallo; una scala a vista, per salire sul tetto del cubo, che serve anche questo da pedana; uno sfondo azzurro terso, come un cielo limpido, senza nubi. Il resto tutto bianco. In questo ambiente, che non cambia quasi mai per tutto lo spettacolo, gli attori, tredici in tutto, irrompono fasciati di calzamaglie nere, su cui di tanto in tanto viene infilata una tunica da crociati, un peplio, o anche solo una collana, un nastro, per alludere a un periodo storico.

Spesso sono semplicemente le luci (che, come si saprà più tardi, aveva curate Giorgio Strehler in persona), a far prendere volume al nero delle tute, a far loro assumere i toni più diversi, dal grigio chiaro al marrone al bruno. *Il dito nell'occhio*, il primo spettacolo "serio" di Dario Fo, scritto assieme a Franco Parenti e a Giustino Durano, e subito definito un'antirivista, fin dal momento dell'apertura del sipario era uno choc per il pubblico. Per la novità del suo impianto scenografico, così incredibilmente diverso dallo sfarzo, dai costumi sovraccarichi, dalle scene milionarie delle normali riviste. Per la recitazione, tutta mimica, scatti, salti acrobatici, zompi. Per i contenuti anticonformisti, per la satira politica intelligente, non segnalata e qualunque che forse per la prima volta dal dopoguerra faceva la sua comparsa su un palcoscenico italiano.

Il progetto, ambizioso, era quello di raccontare fin dall'inizio, in sketch brevi e violenti, la storia dell'umanità, infilando però "un dito nell'occhio" alla storia tradizionale, rovesciando gli schemi con cui si era abituati a commentarla. "La chiave era smontare i meccanismi dei miti che il fascismo aveva imposto e la DC conservato," rac-

conta Dario Fo. "Il mito dell'eroe, secondo cui sono le grandi personalità a fare la storia. Il mito della famiglia, di una certa morale. Della cultura come prodotto di un'élite di intellettuali, della patria, dell'efficienza, della virilità, della storia 'maestra di vita.'" Tutto in un crescendo di colpi di scena, fin dall'inizio, col palcoscenico che si apriva in un buio totale. Un attore picchiava la testa contro una quinta, gridava "luce" e, in una irriverente metafora della creazione del mondo, la scena si illuminava di colpo. Per far vedere la costruzione della piramide di Cheope, con gli operai che si affaticano a tirar macigni per un monumento che invece passerà alla storia solo con il nome del personaggio destinato a esservi sepolto (una specie di illustrazione della poesia di Brecht *Domande di un lettore operaio*).

Venivano poi i greci all'assedio di Troia, stupidi, goffi, incapaci e profondamente convinti di dover fare un massacro per portare una nuova civiltà. L'unico personaggio con un po' di cervello era una specie di attendente di Ulisse, un soldato ingenuo ed entusiasta (impersonato da Fo), che gli dava le battute, gli faceva dire cose che a Ulisse non sarebbero mai venute in mente, come la trovata del cavallo per entrare a Troia. "E poi," ricorda Dario Fo, "c'erano i romani, Atilio Regolo, i Gracchi, una scena al circo con tutti in costume da baseball, in una presa in giro dei grandi miti nazionali. E c'era anche una cristiana interrogata dalla polizia romana, che in realtà era una comunista, e che serviva da pretesto per parlare di un episodio che allora era appena successo, l'arresto e la condanna del critico cinematografico Aristarco, finito in galera per aver pubblicato sulla sua rivista 'Cinema nuovo,' la sceneggiatura del film *L'armata s'agapo*." C'erano anche i crociati, con Joffré Rudel, una specie di macchietta che pensa solo a correr dietro alla Donna Amata e non si accorge della colossale speculazione di cui tira le fila Pietro l'Eremita. Napoleone e l'ammiraglio Nelson rappresentati come due ragazzini che stanno litigando, che si fanno dispetti, riducendosi sempre più logori e malandati finché crepano urlandosi insulti, promettendosi cattiverie.

¹ Denunciato dalle autorità militari che vi avevano visto il reato di vilipendio alle forze armate, il soggetto del film era servito da pretesto per un vero e proprio processo politico, celebrato in un clima di grande faziosità: una specie di caccia alle streghe italiana contro gli intellettuali comunisti.

E poi il Risorgimento, con i borghesi che parlavano del "salto nel buio" con gli stessi termini usati in quegli anni dai democristiani per convincere a non dare il voto alle sinistre. E, nella seconda parte, c'era anche la satira dei film americani, che allora stavano invadendo l'Italia, delle insopportabili canzoni sulle mamme (il festival di San Remo, nato trionfalmente nel gennaio 1950, aveva dato il via alla zuccherosa produzione canora tipica degli anni Cinquanta). E c'era perfino uno sketch in cui due personaggi (Dario Fo e Giustino Durano) tentano, senza riuscirci, di andare sulla luna.

Presentato in piena estate, in un'epoca in cui normalmente i teatri sono chiusi e gli attori in vacanza, al Piccolo Teatro di Milano preso in affitto a quarantacinquemila lire a sera, *Il dito nell'occhio* era stato subito accolto da un gran successo. Tre mesi filati di repliche a platea esaurita e da lì la partenza per una tournée di tutta una stagione fino al lavoro dell'anno dopo, *Sani da legare*.

La scommessa di Fo, Parenti e Durano, che sullo spettacolo avevano puntato tutto, anche da un punto di vista economico, impegnandoci fino all'ultima lira (Parenti addirittura anche i soldi ricevuti in quel periodo da una piccola eredità), era stata vinta. Ed era riuscita come avventura collettiva. *Il dito nell'occhio* (e poi *Sani da legare*), e probabilmente la prima e l'unica tappa della sua vita in cui Fo non è il solo protagonista, la figura di primo piano in cui si riflettono e si riassumono anche le invenzioni e le idee degli altri. Nell'antivista, forse per l'unica volta nella sua biografia, Fo non recita il ruolo di protagonista, ma quello di comprimario.

Per capire l'avventura abbastanza eccezionale del *Dito nell'occhio*, è necessario partire dal luogo teatrale in cui nacque lo spettacolo, il Piccolo Teatro di Milano, e il periodo, l'estate del 1953.

Il Piccolo, quando vi entrarono per la prima volta con la loro compagnia di attori giovanissimi, Fo, Parenti e Durano, è nato da sei anni. Unico sbocco istituzionale, nel campo della cultura, al fermento e alla voglia di cambiare dei ragazzi usciti dalla Resistenza, ha già dimostrato, con spettacoli di gran livello e di gran successo, come non sia del tutto impossibile mettere in pratica il programma che si è dato alla sua nascita: essere non

"un teatro sperimentale o un teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ma teatro d'arte per tutti." (Anche se i tutti, come si chiarirà meglio negli anni seguenti, finiranno per diventare essenzialmente alcuni strati della borghesia colta e della piccola borghesia impiegatizia.) Ma nel muro a muro, che anche in campo culturale è diventato sempre più violento, fra nuova cultura e restaurazione democristiana, spettacoli come *I giganti della montagna*, come il *Riccardo III*, come i vari testi di Goldoni proposti da Strehler dopo lo straordinario successo dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, avevano lasciato il segno in tutta una generazione di uomini di teatro, di attori e di spettatori. E indubbiamente avevano contribuito, assieme ad alcune grosse gallerie d'arte, alla nascente editoria, alla presenza di alcuni intellettuali come Vittorini, a far di Milano la città più europea d'Italia, a ritardare di alcuni anni lo strangolamento e l'asfissia della vita civile che già si respirava nel resto del paese.

Il 1953 in particolare è l'anno in cui la morsa dei governi di De Gasperi e di Scelba si allenta improvvisamente per la vicenda della legge truffa. In cui l'opinione pubblica si mobilita, in cui si crea per la prima volta dal 18 aprile, un fronte laico e di sinistra contro l'arroganza del potere cattolico. E i risultati delle elezioni, il sapore di netta sconfitta politica che assume per la DC il mancato scatto del meccanismo della legge-truffa aprono un breve periodo di entusiasmi e di speranze. E proprio in quel momento, uno dei pochi momenti politicamente vivaci degli anni Cinquanta, e nell'unico teatro, il Piccolo, pronto ad accogliere segnali nuovi,² che si inserisce *Il dito nell'occhio*. Uno sberleffo all'eterno accademismo italiano di un gruppo di giovani milanesi che hanno capito o almeno orecchiato quel che stava succedendo in Europa: le prime pièces di Beckett e di Jonesco, il cabaret francese e anche, sia pure in modo ancora generico, la straordinaria lezione di Brecht.

E, un messaggio che arriva diritto al pubblico. "La gente a Milano si passava la parola su questa rivista così diversa dal solito, così intelligente, e correva a vederla."

² In quegli anni gli altri scarsi esperimenti di teatro "di sinistra," dal *Madre coraggio* di Brecht messo in scena da Lucignani agli spettacoli di massa di Sartre e di tutti orientati ai canoni del realismo, incoraggiato dal PCI come d'altra parte le tendenze naturaliste di Luciano Visconti.

Ne uscivano quasi tutti stupiti, entusiasti della bravura e della versatilità di Franco Parenti, dell'abilità di fantasia di Giustino Durano, della mimica straordinaria del più giovane e meno noto dei tre, Dario Fo, ricorda Morando Morandini, titolare in quegli anni di una rubrica di teatro di rivista sul quotidiano "La Notte" e che era stato l'unico, fin dall'inizio, ad accorgersi e a scrivere della grossa carica di novità dello spettacolo. I grossi critici teatrali, da Vito Pandolfi a Nicola Chiaromonte si occuparono del *Dito nell'occhio*, per parlarne sostanzialmente bene, solo vari mesi dopo, durante le tournée.³ Ma per tutta quella estate milanese era proprio l'entusiasmo della gente a riempire la sala del Piccolo, a fare del *Dito nell'occhio* uno dei principali argomenti di conversazione fra i giovani e gli intellettuali. E a provocare le ire di un battagliero giornalista del "Corriere della Sera," Indro Montanelli, che in un articolo di terza pagina aveva attaccato violentemente lo spettacolo e i suoi contenuti, definendo Fo, Parenti e Durano tre filodrammatici da strapazzo.

Fra i riferimenti d'obbligo che si trovano in ogni testo di critica teatrale al *Dito nell'occhio* vi è quello di un'altra esperienza abbastanza anticonformista di quegli anni: il *Carriet des notes*, uno dei primi tentativi italiani di cabaret, messo in scena nel 1952 da due giovani attori di provenienza romana, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli, e dalla milanese Franca Valeri, i "Tre Gobbi," come si chiamò la formazione. Raffinati, intellettuali (e come si chiamò lo spettacolo ebbe anche un grande successo infatti lo spettacolo ebbe anche a Parigi), i Gobbi facevano mondanità e si trasferì poi anche a Parigi), i Gobbi facevano soprattutto una intelligente satira di costume, pre-

³ Vito Pandolfi scriveva su "Teatro d'oggi" (marzo 1954): "Non interessa molto fare il conto dei precedenti di questo genere teatrale, degli esempi che possono aver guidato questi giovani autori... Conta anzitutto quello che dicono, come si riferiscono alla realtà quotidiana del nostro paese... Gli autori del *Dito nell'occhio* hanno il dono della satira, possiedono già i colpi segreti di questa scherma: sono i nostri difensori." E Luigi Cochoe, sempre su "Teatro d'oggi": "Questo *Dito nell'occhio* crea uno spettacolo dall'osservazione acutissima e personalissima filtrata attraverso l'analisi, mai deformata, dei fatti storici o contingenti che porta su un piano di una visione elementare, scarnita, spesso crudele, sempre aderente, però, a una logica precisa e sempre sotto l'impulso di una determinata linea di condotta. E dietro un'apparente franchezza determinata linea di condotta possiede una completezza contentutistica difficilmente reperibile persino in operazioni teatrali di maggiori pretese..."

dendo in giro i miti americani, la borghesia milanese ricca e falsamente snob (cosa in cui si era specializzata Franca Valeri).

Una grossa trovata, che verrà poi sfruttata anche dal *Dito nell'occhio*, era l'abbandono di ogni scrupolo nei riguardi della frammentarietà dello spettacolo e la successione veloce, quasi a flash, delle varie scene, spesso non collegate logicamente fra di loro. Ma le diversità erano profonde. Ai Gobbi mancava totalmente la violenza politica, la rabbia e la voglia di cambiare il mondo che traspariva da ogni scena del *Dito nell'occhio*. Il loro era uno sforzo all'interno del sistema, una galleria di personaggi ridicoli ma mai biechi. E infatti mentre il loro spettacolo finiva con la considerazione, appena prima di chiudere il sipario: "Vi abbiamo fatto vedere tutte queste cose, ma il mondo va bene lo stesso," i Dritti (come vennero soprannominati quasi subito il trio Parenti-Fo-Durano) chiudevano proclamando polemicamente: "Il mondo va bene così, specialmente per quelli a cui fa comodo."

In realtà, come sempre nel miglior teatro, c'era nel *Dito nell'occhio* una saldatura abbastanza straordinaria di passione politica e di rigorosa ricerca formale. E c'era, in prima fila nel cast e nella messa a punto dello spettacolo, un nome destinato a diventare famoso nel teatro europeo, quello di Jacques Lecoq. Francese, allievo di Dasté, era stato insegnante di mimo, assieme a Marcel Marceau, alla scuola parigina di Jean Louis Barrault. Era là che Lecoq aveva maturato un interesse di fondo: creare degli attori che lasciate da parte le insulse pantomime mute in voga nel dopoguerra ("l'arte del sordomuto," la definiva ironicamente), fossero in grado di cantare, ballare, parlare, pur avendo come momento fondamentale l'uso del corpo. Chiamato in Italia nel 1948 da De Bosis, Lecoq aveva partecipato alla prima messinscena italiana di Brecht, *L'eccezione e la regola*, al teatro universitario di Padova. L'anno prima del *Dito nell'occhio*, nel 1952, aveva fatto, sempre con De Bosis, la parte minica di un altro testo di Brecht, *Un uomo è un uomo*, presentato anche a Milano e non ben capito dal pubblico.⁴ L'incontro con Fo e gli altri giovani attori del gruppo era stato entusiasmante. I testi, che Fo e Parenti scri-

vevano chiusi nella piccola casa di via Sant'Eusebio,⁵ improvvisando e recitando gli spunti e poi buttandoli giù in un canovaccio, servivano da base a Lecoq per dar vita a uno spettacolo che qualcuno aveva definito "preciso come un meccanismo a orologeria." Infatti, anche se come risulta dalle locandine la regia del *Dito nell'occhio* era "degli autori," in realtà la vera chiave dello spettacolo, il primo in Italia con una prevalenza di mimo, veniva proprio da Lecoq, che era riuscito a imprimergli una cifra rigorosamente unitaria, a fare dei tredici attori (fra cui alcuni nomi destinati ad affermarsi, come Carlo Bagno, Camillo Milli e come la stessa Franca Rame), un gruppo omogeneo, impegnato in uno sforzo di recitazione antinaturalistica, stranata e spesso stralunata come non si era mai visto in un teatro italiano.

Di tutti, quello che più aveva profitto della lezione di Lecoq era stato senza dubbio Dario Fo. "A quei tempi Dario era incredibile, era una specie di forza della natura. In scena faceva tutto quel che gli passava per la testa, già spontaneamente usava moltissimo il corpo per esprimersi, per recitare," ricorda Marisa Caira, una delle quattro attrici del *Dito nell'occhio*. Su questa "forza della natura" Lecoq si era buttato con entusiasmo, insegnando prima di tutto a Fo come usare i suoi difetti, come capovolgerli in senso positivo: dal corpo dinoccolato, con le braccia e le gambe troppo lunghe, alla voce impastata, al sorriso un po' equino. Insegnandogli a usare fino in fondo lo spazio del palcoscenico, che da allora Fo tenderà sempre a occupare in modo totale. E insegnandogli anche, con la precisione di un professore di fisica, i meccanismi, gli stimoli da cui nasce la risata: la risata di testa, la risata di gola, la risata muta, la risata sganciata, la risata che ti fa andar per terra, la crisi di riso. E poi le gag, le espressioni stralunate e spesso esattamente opposte al contenuto di quel che poi si dice con le parole e che è rimasto uno dei procedimenti preferiti da Fo. I diversi modi di gestire, di camminare, che permettono a

⁴ Lecoq dirigerà per anni al Piccolo di Milano una scuola di mimo destinata a formare molti attori e a lasciare il segno nel teatro italiano.

⁵ Anche se in ditta figurava il nome di Giustino Durano, in realtà il suo apporto alla stesura del testo non era stato molto grande. Durano era soprattutto un comico, un grosso fantasista, ma molto lontano dagli altri due quanto a preparazione politica e culturale. Si racconta per esempio che, dovendo fare in una canzone dello spettacolo un accenno a Piero Gobetti, dato che a lui quel nome non diceva molto, faceva ogni sera la mimica di un gobbo. Finché Fo e Parenti, esasperati, decisero di eliminare la canzone.

un attore-mimo di trasformarsi senza nessun aiuto di trucchi o di costume da un personaggio in un altro, dal vecchio signore importante, che per camminare si rattappa le gambe, si copre il ventre, sculetta preoccupato di non sollevare le gambe per tenere il massimo di equilibrio, al giovane scombinato e pasticciatore, che si muove a scatti, non riesce a tenere una direzione, salta di qua e di là sempre nell'orbita di un personaggio più potente. Perfino il grammelet, una specie di linguaggio onomatopico inventato dai comici del Rinascimento e che sarà uno degli strumenti più usati da Fo in *Mistero buffo* era uno dei tanti esercizi di scuola di Lecoq.

Dopo il '68 e il suo passaggio al teatro politico, Fo ha polemizzato con il suo vecchio maestro, sostenendo che quella di Lecoq è rimasta una comicità asettica, fine a se stessa, e che è impossibile fare un vero teatro comico, grottesco, senza che nei meccanismi della risata entrino elementi di critica sociale.⁶ E probabilmente una critica giusta ma è ugualmente sicuro che nella formazione di Fo attore, uno degli elementi principali è stata la lezione di Jacques Lecoq. Dopo *Il dito nell'occhio* Fo non è più solo una "forza della natura", ma un grosso attore comico, con una solida base tecnica che andrà sempre più perfezionando negli anni.

La tournée, come si è detto, ha un grande successo. A Roma addirittura un critico di punta come Nicola Chiaromonte parla sul "Mondo," il settimanale della borghesia colta e radicale, di somiglianza con il teatro di Vachtangov, uno dei grandi registi dell'avanguardia sovietica degli anni Venti, e con Etienne Decroux, il mimo parigino maestro di Barrault.

Faticosamente, fra una sosta e l'altra, Dario Fo e Parenti scrivono un nuovo testo. Durano è uscito dalla ditta e partecipa alla compagnia solo come attore. In com-

⁶ In particolare questi modi diversi di intendere la "macchina del ridere," come la definisce Fo, si sono scontrati al Festival internazionale di Nancy dedicato al teatro comico (estate 1976), dove oltre a Fo e a Lecoq si erano esibiti Jean-Louis Barrault ("per lui il ridere è un fatto lirico, il voler sfuggire alla morte," dice Fo), il Ridiculous Theatre, il Teatro Campesino, un gruppo che lavora in California fra i messicani immigrati e che usa molti elementi del teatro popolare reinterpretandoli in chiave politica e che Fo ritiene uno degli esperimenti più vicini al suo modo di fare teatro.

penso si sono uniti parecchi nomi nuovi: da Giancarlo Cobelli a Luisa Rossi, a Graziella Galvani, a Carlo Marzzone che poi aprirà una sua scuola di mimo negli Stati Uniti. Questa volta i bersagli politici sono più chiari e diretti che nel *Dito nell'occhio*. *I sani da legare*, come si chiamerà il nuovo spettacolo, potrebbe essere definito la storia di una giornata in una grande città del nord, probabilmente Milano, con i suoi tram, le sue fabbriche, il suo risveglio al mattino, i barboni. In questo filo conduttore erano poi inseriti vari sketch: come si manipola l'opinione pubblica attraverso i giornali, con Orio Vergani, una delle grandi firme del momento, che detta una vibrante corrispondenza "dall'estero" standosene comodamente seduto sulla sdraio di casa; come le ricche signore della borghesia ingannano la noia organizzando i soliti comitati mondani per i poveri.

Forse per la prima volta la satira di Fo e di Parenti si spinge anche in zone ben più proibite, oltre i cancelli della fabbrica. Si assisteva così alle peripezie di un disoccupato che tenta di farsi assumere da una grande azienda e anche a un'acre parodia della catena di montaggio, con Fo e gli altri in tuta da operaio che ne magnificano ironicamente i pregi in una canzone: "Questi trucchi d'acciaio / sembrano riccioli ribelli / come quelli del mio amor." In una delle scene che più avevano urtato i benpensanti, *Il compromesso*, ambientata nell'Unione Sovietica dopo la morte di Stalin, si vedeva uno scienziato colpevole di aver diffuso teorie deviazioniste che implorava dal figlio ortodosso la giusta punizione. E quando il figlio lo esaudisce e gli spara compariva in scena il regista con la battuta: "Mo' voglio vedere se la censura ha qualcosa da dire..."

Per il momento politico in cui si presentava, il giugno 1954, *Sani da legare* era di un'audacia spicolcata. Finita la breve parentesi di apertura, con Scelba tornato trionfalmente al governo, addirittura sulla poltrona di presidente del consiglio oltre che su quella di ministro degli interni, con la nuova ambasciatrice americana Clare Booth Luce che predicava la necessità di "far di tutto perché essere comunisti in Italia diventasse una vergogna e un intralcio politico," qualunque espressione non conformista rischiava grosso. Questo era apparso ben chiaro ancor prima che lo spettacolo andasse in scena: la compagnia era stata costretta a fare una sorta di recita speciale per i rappresentanti della censura arrivati da Roma e

dell'autorità pubblica milanese, da cui il copione era uscitato massacrato. "La sera della prima," ricorda Franca Rame, "il Piccolo Teatro era disseminato di questurini che, copione e pila elettrica alla mano, si rovinavano gli occhi per controllare che non una battuta, non un'espressione mimica eludesse i tagli censori."

La serata comunque era stata calda non solo per la presenza della polizia. Una parte del pubblico aveva trovato lo spettacolo troppo "di sinistra" e perfino un critico famoso come Silvio D'Amico aveva clamorosamente litigato con alcuni giovani registi presenti in sala che si dimostravano entusiasti di *Sani da legare*. Anche i giornali della borghesia radicale avevano fatto rapidamente marcia indietro. "La formula ci sembra più che appassionata, macchinosa..." Il sinistrismo già molto equivoco ne *Il dito nell'occhio* diventa qui di una malafede patente, per non dire sfacciata," scriveva senza tanti complimenti Chiaromonte sul "Mondo." Eppure, da un punto di vista teatrale, lo spettacolo era ancor più felice e unitario del primo. Era più avanzato, rigoroso, anche se forse non aveva più la scapestrata imprevedibilità del *Dito nell'occhio*. La scena, più articolata, era un palcoscenico a ferro di cavallo, diviso in settori azionati da siparietti. Un'idea di Fo, che permetteva di sviluppare al massimo la trovata di Lecocq di servirsi dei corpi degli attori come elemento scenografico.⁷ Anche i gesti, la mimica, i movimenti, avevano accentuato il loro aspetto marionettistico, ricordando in modo ancor più esplicito che nel *Dito nell'occhio* la maniera francese dell'assurdo già in piena esplosione a Parigi. Perfettamente riuscita anche la fusione della parte mimica, messa a punto anche questa volta da Lecocq, con quella musicale, curata da Fiorenzo Carpi, un nome che da allora fino al '68 resterà legato a Fo. Alcune canzoni, come *Il taxi nero*, erano destinate a diventare famose. Sull'"Unità," che era uscita con una recensione favorevolissima di Giulio Trevisani,⁸ si parlava, a ragione, di stile

⁷ Come osserva Franco Quattri nell'introduzione a *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1975, questo tipo di ricerca sul corpo dell'attore "si generalizzerà, su ben più avanzate linee di sviluppo, solo per opera dell'avanguardia del decennio successivo."

⁸ Scriveva Trevisani: "Sani da legare è una nuova tappa sulla via aperta dal *Dito nell'occhio*. Una maggiore maturità consolida il primo, felice esperimento. Lo spirito vivo che zampilla ininterrottamente è ora assai più di una geniale estrosità goliardica: è un impegno di critica e di disciplina artistica."

brechtiano di recitazione. Da dove avevano imparato Dario Fo, Parenti e gli altri la lezione del maestro tedesco? Secondo la retorica di cui comincia ad essere circondata l'antivista dei tre Dritti, sarebbe stato merito degli influssi brechtiani del Piccolo, assorbiti da Fo e da Parenti assistendo di nascosto alle prove di Strehler, discutendo con lui di straniamento e commentando le commedie didattiche. In realtà le cose erano andate diversamente. Strehler è un grande regista, che ha insegnato a tutti, me compreso, come si usa la macchina scenica," ha sostenuto più volte Dario Fo. "Quel che avvicinava la nostra ricerca al lavoro di Strehler era il rifiuto totale del naturalismo, della 'quarta parete' teorizzata da Stanislavskij, secondo cui sul palcoscenico tutto doveva svolgersi come in una *tranche de vie* a cui il pubblico può assistere come per caso, attraverso appunto una quarta parete trasparente. Noi invece volevamo essere un teatro di situazione, violento, senza psicologismi, dove si avvertisse lo scontro delle classi." Questo avveniva in buona parte anche negli spettacoli del Piccolo, ma l'operazione veniva condotta su autori classici come Shakespeare, come Gorki, come Goldoni. Brecht era ancora di là da venire. E infatti il primo testo brechtiano, *La linea di condotta*, viene messo in scena nel 1954 e come puro esercizio didattico, dalla scuola del Piccolo. Piuttosto, secondo Fo e soprattutto secondo Parenti, sarebbero state certe loro soluzioni sceniche, un certo brechtismo un po' schematico passato attraverso Lecocq a influenzare Strehler. E l'operazione stessa del *Dito nell'occhio* (rovesciare la rivista in brillante satira politica), sarebbe stata tenuta ben presente da Strehler quando, nel 1955, mise in scena *L'opera da tre soldi*.

"D'altra parte," racconta Parenti, "se la nostra compagnia non si fosse sciolta, il progetto per l'anno successivo era proprio di fare l'*Opera da tre soldi*, ridotta in una versione milanese, sfruttando l'esperienza di quei due anni di lavoro."

In quei due anni di lavoro erano successe anche molte altre cose. Fra queste l'incrinatura del perfetto accordo, dell'entusiasmo e della voglia di lavorare assieme che aveva unito all'inizio tre personaggi eterogenei come Fo, Parenti e Durano. Una delle cause principali erano stati i contrasti che avevano accompagnato *Sani da legare*.

Soprattutto durante la tournée, la compagnia era spesso costretta a saltare le piazze per l'intervento di questori zelanti. Autorizzazioni negate all'ultimo momento, rientri cancellati, recite che si svolgevano in clima di tensione e di sospetto nei teatri di una borghesia di provincia non certo molto progressista, avevano fatto aumentare i malumori interni. "In alcune zone," ricorda Franca Rame, "i parroci erano arrivati ad affiggere davanti alle parrocchie manifesti in cui invitavano i fedeli a tenersi alla larga dallo spettacolo." E c'erano state anche interrogazioni in Parlamento, provocate dallo zelantissimo critico de "Il Popolo," Carlo Trabucco (come d'altra parte, negli stessi anni, anche per i primi Brecht fatti da De Bosio e perfino per i testi del Ruzante).

"La situazione economica a un certo punto era disastrosa. Parenti, Lecocq e io restammo per tre mesi flati senza prendere lo stipendio," racconta Dario Fo. Ma soprattutto era molto duro da sopportare il clima di accerchiamento anche culturale a cui veniva sottoposto un gruppo ormai apertamente tacciato di essere comunista.

Del tre, il primo a cedere era stato il meno politicizzato, Giustino Durano, che alla fine della tournée aveva annunciato senza tanti complimenti la sua decisione di tornare al teatro di rivista. Rimasero a fronteggiarsi Fo e Parenti. Ormai da un po' era finito il rapporto attore-già noto e giovane-alle-prime-anni dei primi tempi. Fo aveva sviluppato una sua personalità artistica, un suo modo di recitare, esprimeva delle preferenze precise. Secondo il critico Ettore Capriolo, "ormai i due personaggi erano diventati inconciliabili. Parenti, più vecchio di qualche anno, formato con tutti i crismi a una scuola di recitazione, molto legato a Grassi e a Strehler, puntava a un teatro più completo, ad allargare in una vera e propria commedia l'esperienza della rivista critica. Fo invece era più incontrollabile, desideroso di sperimentare strade nuove, nell'estate, Parenti torna al Piccolo, da solo, per mettere in scena una commedia a sfondo populista di un orologiaio di Padova, *Italia sabato sera*. Il successo è scarso. Si torna a parlare di mettere in scena qualcosa con Fo e con Lecocq, ma si arriva ben presto alla rottura. Su questo episodio le versioni sono sempre state discordanti. Secondo Parenti dipese soprattutto dal fatto che Fo, meno politicizzato, irrequieto, in quel momento voleva tentare il cinema e non aveva più un vero interesse per il teatro.

Fo invece ha sostenuto più volte, anche se con sfumature diverse, che si trattò soprattutto di un dissenso culturale-politico, legato a un modo di far teatro troppo tradizionalista e moralista a cui Parenti si stava avvicinando.

Di tutto, l'aspetto più curioso è una *querelle* sul comediografo francese Jonsco, che secondo Fo sarebbe stato uno degli elementi determinanti della rottura. "A me già da allora Jonsco mi riempiva di sospetto, ci sentivo una vena di destra, reazionaria, che infatti poi, negli anni seguenti, ha manifestato in pieno. A Parenti invece Jonsco piaceva molto," racconta Fo. I dissensi non erano rimasti solo sul piano della teoria. Nei progetti del gruppo che Fo, Parenti e Lecocq stavano ricreando c'era appunto quello di mettere in scena Jonsco e una serie di anti-farse francesi, fra cui un canovaccio popolare del *Re Lear*. Parenti voleva cominciare da Jonsco, Fo esigeva che si partisse direttamente dalle farse. Non riuscirono a mettersi d'accordo e ognuno se ne andò per la sua strada.

Capitolo quinto

A scuola dai guitti

I rapporti di Fo con il cinema si dimostrano non facili fin dall'inizio. Dario comincia col riprendere i contatti con Carlo Lizzani, conosciuto ai tempi del bar di Bre-ra e degli amici pittori. Lizzani è uno dei giovani registi che si sono affermati nel filone del neorealismo. Le sue *Cro-nache di poveri amanti*, storia di amori infelici e patetici di alcuni antifascisti, ambientata nella Firenze del 1925, gli hanno dato un nome di prestigio nella sinistra. Ma le corde di Lizzani, la sua tendenza al bozzettismo, sono proprio all'opposto della vena di Dario Fo. Con una personalità artistica già forte, Fo ha l'ambizione di creare anche nel cinema un grosso personaggio comico, di diventare una specie di Monsieur Hulot di Tati. Del neorealismo Fo ha colto semmai l'aspetto del primo Zavattini, il sorriso paradossale de *I poveri sono matti*, non certo la tendenza al neorealismo, alla storicizzazione pignola e precisa.

Lo svitato, il film che Lizzani decide di fare con il vecchio amico, nasce fin dall'inizio come un compromesso. Il lavoro di sceneggiatura, a cui partecipa anche Fo, viene fatto e rifatto moltissime volte, nel tentativo di accontentare esigenze diverse. Ne nasce la storia, abbastanza abborracciata, di un fattorino ingenuo e svitato che si agita in una Milano neocapitalista, una specie di Sc'Veik sem-pre di corsa fra semafori, grattacieli e ciminiere di fabbrica. Fo ha senz'altro in testa la giornata milanese di *Sani da legare*, ma qui è lontano dal suo elemento, co-stretto già al momento della sceneggiatura a far mille concessioni alle necessità della confezione cinematografica: una storia che fili, bando ai troppi paradossi, scene e dialoghi facili che facciano ridere. Anche la carica polemica e i contenuti politici vanno in buona parte a farsi benedire. E il film non riesce neanche a creare una macchina, un protagonista che si conquisti le risate ma-

gari qualunque del pubblico. Sul set la forza vitale di Fo, il suo modo di muoversi, di recitare, viene continuamente imbrigliato, perde di efficacia.

Le critiche, molto severe, salvano a malapena qualche sequenza, come quella iniziale del risveglio del fattorino-svitato, Achille, che dorme beatamente in una cameretta all'ultimo piano di una casa in demolizione, mentre tutt'intorno le gru e le scavatrici della Milano che sta scoprendo la speculazione edilizia fanno un rumore d'inferno. O come quella di una pazza corsa di Achille, inseguito da cani inferociti attraverso una città assurda e falsamente razionale. Anche il Fo attore viene giudicato con severità.

"L'impostazione che Dario Fo ha dato al suo *Svitato* ha risentito degli squilibri registici," scrive per esempio Morando Morandini, ricredendosi dagli entusiasmi del *Dito nell'occhio*. "Non riesce ad essere né comico né patetico, mentre il personaggio doveva risultare, alla maniera dell'Hulot di Tati, la fusione dell'uno e dell'altro." E Tullio Kezich su "Sipario": "Ecco un film satirico che manca tutti i suoi probabili bersagli." Ma il più duro è Lino Micciché su "Cinema": "Fo è un elemento pericoloso: egli non è un comico spontaneo. Fo è un buffo che non fa ridere. Non c'è di peggio. E *Lo svitato* non fa ridere perché Lizzani, non è una colpa, non sa raccontare in chiave comica." L'unica a salvarsi dalla catastrofe è Franca Rame, segnalata come una "rivelazione" anche per la caratteristica di unire un fisico e una faccia da pinup a una recitazione personalissima, comico-ironica, con punte da finta ingenua.

"In realtà *Lo svitato* non fu capito anche perché era un'operazione diversa, non allineata a quel che si vedeva al cinema allora," sostiene Carlo Lizzani, difendendo quello che fu probabilmente il suo lavoro più sfortunato. "Là c'era una fantasia sganciata da ogni impegno di contenuti, c'era un uso molto efficace della pantomima da parte di Fo. Semmai il suo difetto era nella incapacità di coordinare la parola, il discorso, con il linguaggio dell'immagine. E questo portava a prolissità, a esitazioni, a un modo di esprimersi che con il cinema aveva poco a che fare."

L'insuccesso amareggia Fo, che oltretutto aveva lavorato, come ricorda Lizzani, "con una serietà da certosi-no, con un perfezionismo che, trattandosi di un film leggero, era incredibile." Ma allo stesso tempo mette in moto

la sua testardaggine lombarda: non è il caso di fermarsi davanti a un fallimento, le porte del cinema non devono restargli chiuse. E così si decide a trasferirsi a Roma, una città che non gli era mai piaciuta e dove vivrà per due anni, infelissimo per i ritmi caotici, "per il tempo infinito che si perdeva a contattare i produttori, a parlare di cose che poi non si sarebbero mai fatte, a discutere del niente." Lavora a lungo a un progetto di film che poi resterà sulla carta con Antonio Pietrangeli, uno dei suoi amici più cari, e si mette a scrivere sceneggiature con i grossi nomi del momento, con Mida, con Lizzani, con Age e Scarpelli. Il primo risultato concreto è un film decisamente commerciale, *Souvenir d'Italie* di Pietrangeli, con una parata di attori di successo, da De Sica a Sordi, Ferzetti, Cifariello, Massimo Girotti. A far la sceneggiatura, che viene scritta in pratica durante le riprese, sul lago di Garda, è una specie di pool di sceneggiatori: Age, Scarpelli e Dario Fo, che compare anche in una breve sequenza nei panni di un chitarrista. "Dario aveva rivelato subito una grande capacità a scrivere per il cinema," racconta Age. "Aveva inventiva, faceva proposte su proposte, soprattutto era meticolosissimo. Io e Scarpelli, noti per la nostra pignoleria, abituati a stare mesi e mesi su una sceneggiatura, avevamo trovato qualcuno più pigro di noi. Nei giorni che eravamo costretti a star chiusi in albergo in attesa di un raggio di sole (il film era girato in autunno, ma si doveva fingere che fosse estate), trovava sempre qualcosa da cambiare, da ritoccare."

Il ragazzino di provincia, lo studente modello dell'Accademia ha un rigurito di diligenza scolastica proprio mentre sta facendo le cose meno significative della sua vita. Dopo *Souvenir d'Italie* passa a un film ancora più insulso, *Rascal Fifi* (1957), diretto da Guido Leoni con Renato Rascel e Franca Rame, poi alla commedia di costume *Nata di marzo* con Jacqueline Sassard e Gabriele Ferzetti (1958) e, di nuovo con Age e Scarpelli, a un copione che non verrà mai realizzato, su una galleria di personaggi che cercano l'anima gemella a Capri. A un certo punto Carlo Ponti gli offre un lunghissimo contratto come sceneggiatore, ma Fo non se la sente di accettare.

Dal punto di vista personale non è un periodo felice. Per consolarsi dell'ambiente fasullo e spesso becco di Cinecittà Fo si chiude in casa a giocare con il figlio Jacopo, a leggere a più non posso Courteline, i testi del teatro tedesco, l'avanguardia sovietica. Il richiamo di Mi-

lano, del teatro, di scelte più rigorose e creative si fa sentire sempre di più. "Eppure era un'esperienza che dovevo vivere," sostiene oggi Fo. "Per me la lezione del cinema ha voluto dire imparare, da un punto di vista tecnico, quello che era già nella testa della gente: il racconto diviso a sequenze, la speditezza, il taglio dei dialoghi, il liberarsi dalle convenzioni di spazio e di tempo. E anche lavorando alle sceneggiature che mi sono formato come autore teatrale, che sono riuscito a trasferire nel teatro la lezione dei nuovi mezzi tecnici."

La spinta definitiva per il ritorno a Milano viene da Franca Rame, scritturata all'Arlecchino per una serie di farse di Feydeau e di Labiche. Lo spettacolo va benissimo e i due attori decidono quasi di colpo, di comune accordo, che è ora di farla finita con Roma, con le sceneggiature, con la stupidità commerciale. Se ne vanno, "con una partenza che era quasi una fuga," svendendo la casa che si erano comprati, per ricominciare da capo nel teatro. È il 1958, e anche questa volta come ai tempi del *Dito nell'occhio* e di *Sani da legare* è estate. E anche questa volta il teatro è il Piccolo di Strehler nella sua pausa estiva, con il pubblico che ancora sta discutendo sulla scoperta di Brecht, sullo choc dell'*Anima buona di Sezuani*, dell'*Opera da tre soldi*, messa in scena alla presenza del commediografo tedesco, comparso alla ribalta, la sera della prima, schivo e perplesso in un trionfo di applausi.

Per il suo rientro Fo sceglie la strada della farsa. Ma di una farsa astratta e paradossale, che sembra un po' una risposta italiana al teatro dell'assurdo che in quegli anni sta avendo successo in Francia. Solo che la comicità gelida, spesso atroce e paranoica di Jonesco o di Adamov qui si mescola con il linguaggio popolare, con i meccanismi delle farse all'italiana, in una girandola di luoghi comuni rovesciati, o di pure assurdità linguistiche a cominciare dai titoli delle quattro farse che sotto il titolo generale di *Ladri, manichini e donne nude* compongono lo spettacolo: *Non tutti i ladri vengono per nuocere* (pochade), *I cadaveri si spediscono*, *le donne si spogliano* (farsa gialla), *L'uomo nudo e l'uomo in frack* (farsa musicale), *Gli imbianchini non hanno ricordi* (farsa per clown).

Gli sketch brevi e rapidi del *Dito nell'occhio* qui hanno assunto la dimensione di vere e proprie storie: a volte

basate su una commedia degli equivoci, degli adulteri e degli scambi di coppie che ricorda il boulevard e Labiche come in *Non tutti i ladri vengono per nuocere*: dove un ladro pasticcone e tormentato da una moglie gelosa si trova coinvolto nell'avventura galante del padrone di casa che stava per derubare. A volte invece prevale una dimensione di assurdo, con lo scambio fra oggetti e figura umana. In *Gli imbianchini non hanno ricordi*, un atto grottesco in cui si rincorrono motivi da circo equestre, spunti di vecchie comiche alla Charlot e gag da rivista, c'è in scena un personaggio immobile: un uomo paralizzato e ridotto come un manichino da una moglie stranamente gelosa. Poi i manichini diventano tre, intervengono nuovi personaggi e alla fine la moglie gelosa, vittima del suo stesso imbroglio, diventa lei un manichino.

Ne *L'uomo nudo e l'uomo in frack* ci sono addirittura tracce di Beckett e del suo Godot, con il dialogo iniziale fra due spazzini e il bidone da cui emerge un uomo nudo, con un cilindro in testa e un orologio d'oro al polso. Ma al posto della disperazione di esistere c'è anche qui una storia paradossale di un adulterio non consumato, con un andirivieni di personaggi e uno snodarsi strampalato di situazioni che sarà anche in seguito una delle caratteristiche del teatro di Fo. I quattro atti unici, che Fo si è scritto da solo, con una scelta che in pratica non abbandonerà mai più, sono accompagnati da un piccolo classico della pochade, *Non andartene in giro tutta nuda* di Feydeau, un autore che forse per la prima volta in Italia viene presentato fuori dalla sua tradizione di teatro digestivo, in una chiave di ricerca. La sera della prima, con la sala di via Rovello gremita e una gran curiosità di vedere come se la cavano Dario Fo e Franca Rame dopo anni di silenzio, il successo è netto. Da Orio Vergani a Eligio Possenti, il critico del "Corriere della Sera," a Trevisani dell'"Unità" le lodi si sprecano. L'"Avanti!" arriva a contrapporre il teatro di Fo (definito "antiteatro") a quello di Jonesco, per concludere che solo nell'autore italiano c'è una spinta positiva a modificare il teatro, ad andare avanti, mentre con le commedie di Jonesco si approda solo "al grido inarticolato, al nulla, al suicidio."

L'entusiasmo dei critici di sinistra non è giustificato da nessun particolare impegno politico dello spettacolo. Sia nel costruire le sue farse che nel rappresentare Feydeau, Fo è ben lontano dal compiere l'operazione che faranno negli anni Sessanta altri giovani registi su quel ge-

nere di testi: mostrare la faccia livida e grottesca della borghesia, smascherarne i meccanismi (penso per esempio a uno straordinario Labiche, *L'affaire de la rue de Lourcine* messo in scena a Parigi da Patrice Chéreau poco prima della rivolta studentesca con i personaggi, trasformati in grottesche marionette grige, che si muovevano a ritmo frenetico). La carica di novità caso mai è nella recitazione antinaturalista (sono con Fo, oltre a Franca Rame, un altro attore del *Dito nell'occhio*, Antonio Cannas, e Mimmo Craig), nel rifiuto della retorica e della banalità in cui in quegli anni soffocava quasi tutto il teatro.

Un passo ben più deciso verso il filone del teatro popolare lo si può vedere nello spettacolo che Fo, in preda a una vera e propria smania creativa dopo la parentesi romana, riesce a preparare nel giro di due mesi. Concluse il 3 settembre 1958, recitando la centounesima replica, le farse al Piccolo, egli si butta a preparare un altro testo per l'apertura della stagione al Teatro Stabile della città di Torino: una serie di farse ottocentesche tratte dai canovacci della famiglia Rame, che prenderanno il titolo di *Comica finale*.

Da un anno, a dirigere lo Stabile torinese, c'era uno dei giovani registi più attenti e preparati di quel periodo, Gianfranco De Bosio. Oltre a Brecht aveva affrontato, col teatro universitario di Padova, un autore che avrà una grossa influenza su Fo, il Ruzante: al punto che realizzare una commedia di Ruzante (cosa che per una ragione o per l'altra non ha mai fatto), è ancora oggi uno dei chiodi fissi di Fo. Da subito De Bosio aveva puntato a un teatro nazional-popolare, dove alla ricerca delle forme espressive descritte da Gramsci si mescolava un amore tutto teatrale per la commedia dell'arte, i suoi lazzi, le sue maschere. L'esordio infatti era avvenuto con una commedia di quel filone, il *Bertoldo a corte* di Dursi. Per l'anno dopo, forse anche per la presenza allo Stabile, in qualità di organizzatore, del fratello di Dario, Fulvio, la scelta era caduta su Fo.

Non era certo stato un errore. Rispetto a *Ladri, manichini e donne nude* il salto di qualità di queste farse ottocentesche, che ancor oggi restano dei meccanismi perfettamente godibili e funzionanti anche alla sola lettura, è molto più grande di quanto allora non ci si rendesse conto. La fonte erano state i bauli di copioni, sia per

attori che per marionette, della famiglia Rame, conservati e raccolti dal fratello di France, Enrico, dai quali Fo aveva potuto trarre spunti e invenzioni, rielaborandoli però in una scrittura autonoma, o anche, come nel caso della *Marcolfa*, riscrivendoli di sana pianta, con un grosso gusto della contaminazione e del falso storico.

"Le farse," spiega Fo, "erano state per me un'esercitazione importantissima per capire come si scrive un testo teatrale. Avevo imparato a smontare e a rimontare i meccanismi della comicità, a scrivere direttamente per la scena, senza nessun passaggio letterario. E avevo capito anche quante cose vecchie e inutili c'erano in tanti testi teatrali, nel teatro di parole."

Credo che si possa dire senza retorica che il Fo autore teatrale nasce soprattutto lì, rovistando fra vecchi copioni da cui si conferma nell'idea, già applicata nel *Dito nell'occhio*, che il vero teatro è teatro-situazione (lo psicologismo continuerà invece a imperversare anche nel dopoguerra fra molti autori italiani).¹ E dai canovacci che lasciavano spazio all'improvvisazione, diversi ogni sera, Fo si conferma anche in un'altra sua idea di fondo: il testo deve essere funzionale allo spettacolo, deve essere flessibile alle esigenze della scena, prender corpo definitivo solo al momento della recitazione a contatto con il pubblico. Come conferma chiunque abbia lavorato con Fo, ci sono ben pochi autori come lui disposti a rimettere in discussione i propri testi durante le prove, a riscrivere scene intere, o addirittura a saltare a piè pari la pagina scritta per mettersi a improvvisare.

In *Comica finale* attraverso la reinterpretazione di Fo, la sua recitazione da mimo-clown-banditore, riprendevano vita e parola i guitti della tradizione italiana, i loro lazzi, le loro trovate paradossali, con feroci banditi, finiti becchini e finiti morti (*Un morto da vendere*), con uno sfottò di fondo ai ricchi, ai potenti (*Quando sarai povero sarai re*), con una vena vitale e popolare che aveva ricordato a qualche critico il teatro popolare napoletano di Altavilla.

Anche se la situazione di partenza delle singole storie era spesso legata a luoghi comuni abbastanza triti (ne

¹ Una delle cose che più avevano colpito Fo era stata anche vedere, già segnati sui copioni, i punti in cui il pubblico "dovera" ridere o applaudire. Diventando così parte integrante del meccanismo dello spettacolo.

La Marcolfa una vecchia serva con un gran nasone che vince alla lotteria diventa improvvisamente corteggiatissima, ne *I tre bravi* tre zitelle segregate dal padre in un castello fanno di tutto per incastare come mariti tre poveracci capitati lì per caso), lo svolgimento era poi un tale fuoco d'artificio di gag, di equivoci e di situazioni a incastro da togliere ogni sospetto di verosimiglianza.

Già all'apertura del sipario, con la scenografia sostituita dalle quinte colorate alla maniera del teatro dell'Arte, con l'allegro irrompere della sarabanda dei comici-girovaghi guidati da Dario Fo che cantavano in coro "Ma che aspettate a batterci le mani / a metter le bandiere sul balcone? / Sono arrivati i re dei ciarlatani / i veri guitti sopra il carrozzone," il pubblico restava inchiodato alla sedia. Per essere spesso preso da risate irresistibili, a certe battute, ogni sera le stesse, come quando Fo attraversava il palcoscenico di corsa, monologando su una famiglia distrutta dai funghi: o come quando, ne *La Marcolfa*, impersonando il marchese rovinato che fa la dichiarazione alla cameriera improvvisamente ricca, per fare più colpo si infila in un'uniforme da ussaro che lo fa continuamente inciampare e barcollare. Ma le scene più esilaranti erano nell'ultima farsa, *I tre bravi*, dove, usando uno di quei trucchi di cui sarà poi sempre popolato il suo teatro, Fo nelle vesti di un impiccato scendeva dall'alto del palcoscenico appeso a una corda e affiancato da un altro personaggio che andava anche lui su e giù, con continui interventi di uno spettro, con salti, smorfie, urla disarticolate.

"Dario era in un momento di grande tensione, deciso a crearsi una professionalità, a costruirsi fino in fondo come uomo di teatro," ricorda Gianfranco De Bosio, che aveva firmato la regia di *Comica finale* assieme a Fo. "In quel momento l'impegno politico era in secondo piano. Le sue comiche erano grosse macchine per far ridere, anche se già ci si avvertiva un sottofondo di populismo, uno sfottò popolare ai ricchi, ai potenti."

Caso mai, nella *Comica finale*, l'interesse e la spinta innovativa dell'operazione consisteva nel riscoprire materiali considerati da sempre secondari, non-culturali, "plebei" (le comiche finali delle compagnie di giro erano appunto brevi farse di una ventina di minuti che i guitti improv-

² La stessa canzone è stata riproposta da Fo come una delle sigle del ciclo televisivo del 1977.

visavano su un canovaccio dopo aver recitato un dramma o una tragedia, per mandare a casa il pubblico di buon umore). Fo riprende questi materiali collegati alla tradizione popolare, guardandosi bene però dal fare una semplice operazione filologica. Li reinventa, li arricchisce di nuovi ingranaggi, li tende e li sforza fino a portarli al punto critico della loro resistenza. Arriva così a ottenere due risultati che saranno poi costanti in tutto il suo teatro: la padronanza di temi popolari, capaci di piacere e di divertire anche il pubblico meno colto, e l'uso di meccanismi sconosciuti normalmente sui grossi palcoscenici commerciali: come la corallità dell'azione, il proseguire sulla strada della recitazione grottesca e non psicologica fino a far muovere, in molti casi, gli attori come se fossero marionette sostenute dai fili, la continua introduzione di musiche e di canzoni.

Ed è proprio per questa insolita mescolanza di elementi popolari e colti, per lo sforzo di unificare in una sola chiave teatrale la lezione raffinata del mimo e dell'avanguardia francese, le gag dei guitti dell'Ottocento, i lazzi della commedia dell'arte, i trucchi del circo e l'antitaturalismo brechtiano, che a cominciare dalle *Comiche* i critici si tormenteranno in un dilemma mai risolto del tutto: gli spettacoli di Dario Fo erano vaudeville, pochade, rivista, sia pure di tipo nuovo, o teatro d'avanguardia? E probabilmente è proprio da questo intreccio che ha tratto la sua maggior forza e popolarità un teatro troppo vivo per prestarsi alle facili etichette.

Dopo il successo di *Comica finale* (portato poi per varie settimane in tournée in tutta Italia), Gianfranco De Bosio propone a Fo di continuare a lavorare allo Stabile di Torino e di mettere in scena con lui il Ruzante. Potrebbe essere una grande occasione per un attore ancora giovane e in fase di affermazione ma Fo, nonostante le insistenze di De Bosio, rifiuta. In realtà in quel momento la scelta avrebbe voluto dire per lui rinunciare alla propria autonomia di ricerca, all'invenzione di una scrittura scenica assolutamente personale, per inserirsi in qualche modo nei canoni dell'ufficialità e della professionalità. Probabilmente già da allora l'idea che Fo si era fatto del Ruzante era molto lontana da quella composta e un po' filologica di De Bosio. Durante un'intervista che mi aveva rilasciato nel 1973 Fo aveva addirittura liquidato quel

lavoro con una battuta: "Gianfranco De Bosio fa un Ruzante che sembra Goldoni, tutto mossettime e ammiccanti."

Qualche anno dopo aveva approfondito l'argomento, rettificando in parte ma non smentendo quel giudizio sbrigativo: "L'errore di De Bosio è sempre stato quello di non voler partire, nel mettere in scena Ruzante, dal momento storico in cui ambientava i suoi lavori, il '500, la nascita della borghesia capitalista e dell'organizzazione del lavoro. Dare questi testi al pubblico così come sono, senza spiegarli niente, senza fargli capire che il soldato del *Re-duce* non torna da una battaglia inventata ma dalla battaglia di Ponte d'Adda, da quel massacro dove erano morti cinquemila contadini come lui, è veramente fare opera di mistificazione, è rifilare al pubblico una cultura con la C maiuscola, pronta e impacchettata, come Ruzante non si è mai sognato di fare. Per questo ho cercato più volte di reinterpretare il Ruzante. Ma non ci sono mai arrivato in fondo. Erano testi troppo noti e la critica avrebbe gridato allo scandalo. La stessa operazione invece l'ho fatta, molto tempo dopo, su testi popolari più antichi e sconosciuti: e così è nato *Mistero buffo*."

Forse allora queste cose Fo non le pensava in modo così definito. Ma senz'altro nella scelta di non collaborare più allo Stabile di Torino c'era tutto il suo rifiuto e la sua estraneità a qualunque cultura sia pur vagamente accademica e tradizionale, c'era l'intuizione che era più vitale per lui fare i conti con la realtà magari becera e qualunquista come quella del teatro leggero.

Già da allora Fo aveva fatto una sua scelta, quella di essere un irregolare e di costruirsi faccia a faccia con il pubblico la sua irregolarità.

Alla conquista del grosso pubblico

La proposta di inaugurare un grande teatro leggero come l'Odeon di Milano con un suo lavoro, uno qualsiasi, che veniva accolto preventivamente a scatola chiusa, era arrivata a Fo in modo assolutamente inaspettato. Stava recitando al Gerolamo di Milano la sua *Comica finale*, davanti a una platea insolitamente scarsa (allora il Gerolamo era considerato un teatro per burattini ed era difficile far arrivare lì il pubblico adulto). Si vide pionbare in camerino un personaggio conosciutissimo fra la gente di teatro di quegli anni, il Bossino. Piccolo, sempre azzimato, con pretese da gran conquistatore e il vezzo di dire di ogni grande testo teatrale, da Shakespeare fino a Molière "bel lavoro retto", era il direttore di sala dell'Odeon e nipote del potentissimo proprietario del teatro, il commendatore Papa. Rivale all'ultimo sangue dell'altro grande impresario milanese di quegli anni, Remigio Paone, Papa era famoso per il suo futo e la sua scarsa cultura. Anche se era stato il primo a scoprire e a far venire a Milano i De Filippo, si ostinava a chiamarli "quei terun dei Filippi" e non c'era mai stato verso di insegnargli il nome giusto. Con una logica che assomigliava un po' a quella degli impresari delle compagnie girovaghe, appena gli sembrava che le presenze in sala calassero costringeva il gruppo che stava recitando a cambiare spettacolo (e infatti tutte le compagnie leggere in quegli anni avevano parecchi testi montati alla bellezza nel repertorio di un anno).

Su Fo, che aveva visto recitare solo per qualche minuto, aveva puntato a colpo sicuro. E Dario Fo, che non se l'era sentita di legarsi allo Stabile torinese, alle ricerche colte di De Bosio, alle platee progressiste e benedette degli Stabili, aveva detto di sì al volo. Ormai era riuscito a crearsi una sua compagnia, prevalentemente a struttura familiare come quella degli attori girovaghi, dove lui, Dario Fo, era l'autore, il primo attore, il regista, lo sceno-

grafo, dove la moglie Franca Rame era la soubrette e l'amministratrice, la cognata Pia Rame, anche lei con tutta un'infanzia e una giovinezza di teatro alle spalle, l'attrice e la costumista, e l'altro cognato, Enrico Rame, l'organizzatore. Attorno a questo nucleo si erano raccolti alcuni attori che stavano assumendo i modi recitativi e la mimica da "attori di Fo." Piero Nuti, Mimmo Craig, le due reclute Giulio Brogi e Cristiano Censi, e soprattutto Antonio Cannas, la spalla preferita di Dario, un personaggio candido e paradossale come spesso lo saranno i protagonisti delle commedie di Fo, con grandi capacità mimiche, un'ironia scatenata a cui era mescolata una gran disperazione esistenziale, e che morirà qualche anno dopo per una malattia ai polmoni.

L'esordio della nuova compagnia Dario Fo-Franca Rame, avviene l'11 settembre 1959 al teatro Odeon di Milano. Il titolo insolito e stuzzicante dello spettacolo è *Gli arcangeli non giocano al flipper*, regia scene e costumi sono di Fo. La borghesia milanese appena tornata dalle vacanze, con tutti gli altri teatri ancora chiusi e la città non ancora ripresasi dalla pausa estiva, corre a vedere la nuova commedia, così diversa e piena di ritmo, di trovate e di intelligenza rispetto ai canovacci abborracciati del teatro leggero, alla comicità di grana grossa di Walter Chiari, di Dapporto, di Renato Rascel, i comici di allora. E "diversa" anche dalla grigia ripetitività delle commedie "serie" alla Diego Fabbrì, l'autore cattolico più rappresentato per i suoi legami con l'ETI, il circuito di distribuzione teatrale.

In Italia sono anni grigi per il teatro. L'avanguardia che comincerà a far le sue prime prove agli inizi degli anni Sessanta non è ancora nata, sui palcoscenici tradizionali, come scriveva "Nuova generazione," il periodico dei giovani comunisti, "di tutto si parla meno che della società in cui viviamo. Siamo addirittura al di fuori della più reitrica concezione borghese dello spettacolo poiché la borghesia, anche quella italiana d'anteguerra, ha sempre preteso di vedersi ritratta sulla scena." A strangolare il teatro, contribusce abbondantemente anche la censura democristiana, che tenta con accanimento pari solo alla mancanza di senso del grottesco di trasformare l'Italia in un collegio per educande: ci si accanisce non solo su Brecht o su Brancati ma anche sui classici, dalla *Mandragola* al Ruzante.

In un teatro che salvo pochissime eccezioni come quella del Piccolo di Strehler sembra ormai un negozio d'anti-quariato e dove Bertolazzi fa la figura di un autore impegnato, la commedia di Fo diverte e fa discutere. Per pa-

recchi motivi. "Uno dei principali è che negli *Arcangeli*, come anche negli altri lavori di quegli anni, lo spunto, la chiave di partenza li prendevo dalla cronaca, dai fatti che più mi colpivano, dalle contraddizioni più paradossali dello Stato democristiano," sostiene Fo. "Certo questo discorso lo conducevo nei modi che potevano trovar riscontro in un pubblico come quello del circuito commerciale. Una volta che avevamo accettato quel circuito e quel pubblico, le verità sulla politica e sulla società dell'epoca bisognava propinarle così, sotto l'apparenza di licenze satiriche."

È una spiegazione abbastanza realista e priva di retorica, un modo onesto per affrontare quella fase della sua vita, che gli agiografi dell'ultima ora di Fo tendono a ignorare con imbarazzo, come se fosse un precedente di cui vergognarsi, o al contrario a caricare di significati politici eccessivi e sproporzionati alla realtà. Io credo invece che la chiave migliore per capire il Dario Fo degli anni Sessanta sia vederlo alle prese con le contraddizioni che fin dal suo debutto all'Odeon aveva scelto di affrontare. Con le sue invenzioni e la sua cultura teatrale che si collaudano una sera dopo l'altra faccia a faccia degli umori di un pubblico abituato ai mattatori, alle trovate facili, alla banalità e al divertimento. Con la sua carica e la sua passione politica di uomo di sinistra che si scontrano con l'ambiente becero e qualunquista del teatro leggero e ne fanno fin dagli inizi un "diverso", un isolato, un irregolare appunto. Con la sua grande ambizione, il suo desiderio di affermarsi che lo spingono ad andare sempre avanti, a sperimentare cose nuove, ad assorbire e poi a rendere in forme personalissime quel che di meglio, in ogni campo, gli capita davanti.

Lo spunto di *Gli arcangeli non giocano al flipper* era venuto a Dario Fo da una novella di Augusto Frassinetti, uno scrittore che aveva collaborato alla sceneggiatura dello *Svitato*. La chiave del racconto di Frassinetti era lo sbaglio anagrafico per cui un uomo viene registrato come cane, mettendolo così in moto una serie di situazioni paradossali in cui si satireggiava la burocrazia di stato. Questo tema, che in Frassinetti è centrale, diventa nel copione di Fo uno dei tanti motivi che, assieme ad altri, dà vita a una girandola di situazioni incastrate una nell'altra a fuoco d'artificio. Una delle maggiori novità degli *Arcangeli* era

intanto la scelta dei protagonisti, tutti sottoproletari e "bailordi", come fino allora era successo solo nel teatro dialettale, e come in modo diverso sarà nell'*Artaldo* di Testori.

Al Lungo, il protagonista, un ragazzino di periferia buono, credulone e sempre beffato dagli amici, durante i tre atti della commedia ne capitano di tutte. Da un finto matrimonio con una biondona buona e gentile che risulterà poi una battona, alla scoperta di essere stato registrato all'anagrafe come cane bracco per il tiro birbone di un vecchio impiegato che prima di andare in pensione aveva voluto manomettere i documenti per vendicarsi dei torti subiti. Dalla effettiva trasformazione in cane, con un frenetico passaggio fra gli accalappiacani del canile municipale, alla metamorfosi in ministro in viaggio su un treno riservato, con uno scambio continuo di travestimenti e di persone, fino alla soluzione finale: si era trattato di un sogno, ma la bustarella che gli era capitata in tasca nella sua qualità di ministro è ancora nella sua giacca al momento del risveglio e gli permetterà di darsi alla bella vita assieme alla biondona.

Una trama a volte squinternata dove Fo aveva messo dentro un po' di tutto, perfino la sua passione morbosa per i flipper, di cui era un giocatore instancabile. E da cui si sprigionava una specie di "folia innocente" ma anche una voglia ben precisa di mettere in grottesco il mondo e la realtà così com'erano: dominate da questi paradossali Arcangeli (il destino o forse, volendo un po' forzare le cose, il meccanismo capitalistico), che scrollano i poveracci facendogli fare tilt quando meno se l'aspettano. Con la schiera dei burocrati-impiegati che nel secondo atto, senz'altro il più funzionante, erano rappresentati come manichini irrigiditi che ripetevano all'infinito gli stessi gesti, infagottati in calzoncini neri, con in capo calotte da calvi sul genere di quelle dei clown, con appeso al collo un timbro ciascuno, come se fosse un'onorificenza, e che si esibivano in canzoncine paradossali alla Kurt Weill. Con il ministro stupido e corrotto, con la banda dei poveri che spesso cercavano di fregarsi fra di loro. E soprattutto con il Lungo che, come sostiene oggi Fo, "è una specie di Bertoldo che si sperde nei meandri della burocrazia. Nella prima parte è quasi una maschera da commedia dell'arte, vittima degli scherzi e dei lazzi degli altri personaggi." Negli *Arcangeli* fra l'altro, in un dialogo fra il Lungo e la Bionda, compare per la prima volta nel teatro di Fo, la nozione di giulare.

LUNGO: Quello di farmi sfottare è un po' il mio mestiere.

BIONDA: Il mestiere di farsi sfottare?

LUNGO: Sì, hai in mente i giullari?

BIONDA: E... certo che li ho in mente. I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... È giusto?

LUNGO (*ridendo*): Giustissimo, e anche per me è la stessa cosa... Con la sola differenza che non essendoci più i monarchici faccio ridere gli amici del caffè. Sono il Rigoletto dei poveri, insomma..."

"Se non possedesse una buona dose di liberissima pazzia, Fo sarebbe un predicatore, un moralista. Per fortuna sua e nostra egli predica facendo il pagliaccio. La farsa rappresenta per lui uno strumento di corrosione morale," aveva scritto con una buona dose d'intuito Ghigo De Chiara sulla rivista "Sipario." Altri critici che si erano occupati degli *Arcangeli* avevano preferito ricercare gli elementi formali dello spettacolo, ed esaminare il suo andamento, che era un misto fra la rivista e la pochade alla Feydeau, con situazioni come quella del sogno o della trasformazione uomo-animale che trovavano antecedenti addirittura nel grande teatro classico, in Plauto. Tutti comunque si erano trovati d'accordo nel lodare senza riserve il Fo mimo-attore, che rispetto alle farse riusciva qui ad adattare la sua tecnica clownesca, la sua recitazione meccanica in maniera trasposta e allusiva. Nelle recensioni lo si era confrontato al primo Charlot, a Petrolini, a Buster Keaton.

Ma la novità e l'interesse degli *Arcangeli* erano anche in altri elementi, che allora non erano stati colti. "Era una commedia recitata con il ritmo di un film, dove le scene, le trovate si succedevano con il ritmo tipico della sequenza cinematografica," sostiene Dario Fo. "Anche gli ambienti cambiavano continuamente, almeno una decina di volte, appunto come al cinema. C'era questa periferia lombarda che stava crescendo a dismisura, piena di steccati che nascondevano le costruzioni abusive. C'era il ministero, il canile, il manicomio, lo spaccato di un treno con un intero vagone." E c'erano, come già nella *Comica finale* e come da allora quasi sempre nelle sue commedie, i siparietti scorrevoli che oggi non si possono guardare senza pensare all'uso che ne ha fatto Brecht nel suo teatro. Ma Fo sostiene che i suoi siparietti hanno un'altra origine,

che vengono dal teatro dei burattini, dal teatro popolare, dalla stessa rivista. "Brecht allora l'avevo visto solo a Parigi e in Danimarca, ma dato alla Piscator, spoglio, senza i suoi meccanismi," dice Fo. In qualunque modo abbia preso l'idea, l'uso dei siparietti negli *Arcangeli non giocano al flipper* e poi nelle altre commedie è senz'altro diverso da quello brechtiano. Non è un modo per scandire l'azione a fini didascalici, per introdurre la pausa di riflessione che interrompe lo svolgimento, ma al contrario per facilitare gli scambi di persone, le trovate, i trucchi da circo che restano la parte più esilarante delle commedie di Fo.

A stendere gli *Arcangeli*, dopo un anno di produzione intensissima (dal 1958 aveva scritto anche i nove atti unici delle farse), Fo aveva impiegato venti giorni esati, chiuso quasi senza mangiare e dormire in una stanza d'albergo di Cesenatico, secondo un rituale che poi si ripeterà puntualmente ogni estate. Si trattava più di un canovaccio che di un testo vero e proprio: i movimenti, le azioni erano stati costruiti in buona parte in scena e riscritti solo anni dopo, con enorme pazienza, da Franca Rame per la pubblicazione dei testi completi di Fo. "Io vengo da una famiglia di attori, fin da bambina ho visto allestire, costruire, scrivere spettacoli di tutti i generi, ma il metodo e la rapidità nello scrivere di Dario mi hanno sempre impressionata," racconta Franca Rame. "Il suo modo di scrivere è a struttura aperta, cioè senza una scaletta completa del testo. Inventa un dialogo su una situazione paradossale o reale e va avanti come per una logica geometrica naturale, con i conflitti che si sciolgono in una gag dopo l'altra, di pari passo con il discorso politico."

È una scrittura che poi veniva completata durante le prove, nelle ore massacranti di lavoro che Fo aveva sempre richiesto ai suoi attori: minimo quaranta, cinquanta giorni, con ritmi faticosissimi. Ricorda Cristiano Centi (uno dei giovani attori che ha più assorbito lo "stile Fo" e che poi creerà un piccolo gruppo, con la moglie, "Cristiano e Isabella"): "A differenza degli altri registi, Fo aveva sempre le idee molto chiare. Durante le prove interveniva con l'autorità dell'autore che ha scritto

il testo, che sa bene quello che vuole. Per lui lo spettacolo, anche dopo la prima, era un meccanismo da verificare continuamente, da non perdere mai d'occhio. Passavamo nottate intere, per esempio, a discutere del perché una sera una data battuta non aveva fatto ridere, al contrario di quel che era successo magari il giorno prima. E poi usava molto l'improvvisazione. A volte cambiava talmente il copione che noi scoppiavamo a ridere a scena aperta."

Già da allora Fo aveva la capacità di ribaltare in senso teatrale ogni piccolo incidente di scena. Una sera, a un attore che prendeva papere una dopo l'altra come se fosse appesantito da una cattiva digestione, aveva aperto la bocca senza complimenti e gli aveva guardato dentro la gola, facendo sbellicare il pubblico. Altre volte saltava silenziosamente dietro le spalle di chi stava recitando in modo fiacco, a far la controcena (una pantomima con cui si contraddice in modo grottesco quel che l'altro sta dicendo). E l'attore di turno rimaneva interdetto, senza capire perché il pubblico di colpo si mettesse a ridere.

È in questo periodo, dopo il successo degli *Arcangeli*, che Dario Fo e Franca Rame cominciano a diventare personaggi da rotocalco. Giornali e riviste si occupano sempre più spesso di loro. Li fotografano assieme al figlio Jacopo, nella perfetta iconografia familiare tanto cara alla stampa d'evazione di quegli anni. Spesso li intervistano, senza peraltro riuscire a cavar da loro le banalità e gli esibizionismi degli altri attori. Franca Rame cerca di far capire che recitare è un lavoro duro, una vita non fatta solo di pellicce, automobili e gioielli ma di prove massacranti, di spettacoli che devono andare in scena comunque anche se si hanno i capogiri e quaranta di febbre. Dario Fo parla della sua passione per i libri medioevali, per il teatro di Beckett, per le statue, per i burattini, per le vecchie sculture di legno, che in quel periodo comincia a comprare in gran quantità, scovandole per pochi soldi dai rigattieri e spesso restaurandole con le sue mani.

In complesso però quel che esce dagli articoli è l'immagine abbastanza strucchevole di una Franca Rame figlia d'arte, patinata dalla bellezza, moglie e madre perfetta, e di un Dario Fo superattivo, poliedrico, incapace di dormire più di tre ore per notte e sempre intento a inventare qualcosa. È un quadro esagerato, che però ha qualche ele-

mento di verità. Nei ritagli di tempo Fo continua a dipingere, fa alcune scenografie per il Piccolo di Trieste, lavori minori per la radio e compone i testi di canzoni che in quegli anni cominciano ad avere successo. Sono sue per esempio le parole di varie canzoni milanesi di Ornella Vanoni, fra cui *Hanno ammazzato il Mario in bicicletta* (l'aveva scritta nel 1955 con le musiche di Fiorenzo Carpi), con la squallida periferia milanese, il tram che va all'Ortica, il sottoproletariato dei ladri, la "ligerà". Sono sue alcune ballate di Laura Betti, quelle di *Cronache del '22*, un film diviso in episodi, dove ogni episodio, affidato a un giovane regista (F. Cinieri, G. Guidi, B. Orlandini, M. Rosi, S. Uberti), cominciava con una ballata di Fo (la pellicola ebbe pochissimo successo commerciale e scomparve presto dagli schermi). E sono sempre di Fo anche alcune delle più belle canzoni di un giovanissimo medico milanese, Enzo Jannacci, che con una mimica e un'impostazione vocale vicine a quella di Fo raccontava le storie di magnaccia innamorati e di prostitute che andavano su e giù per piazza Beccaria "come pantere," ostentando "i calzett de seda con la riga nera."

Non sono solo i rotocalchi d'evazione a provare un sempre maggior interesse per la compagnia Fo-Rame. Anche la questura, la polizia, cominciano a mettersi in allarme per questo curioso copione dove sotto il pretesto della risata si dicono molte cose irraguardose e dove soprattutto ogni sera il testo cambia, per le improvvisazioni che Fo introduce a seconda degli avvenimenti, del ritorno che di volta in volta assume il gioco scenico, degli umori del pubblico. A un certo punto il copione fu addirittura sequestrato per le troppe battute a soggetto che venivano aggiunte. Ma i guai veri cominciarono in tournée, dopo le sessantacinque sere di replica all'Odeon (una durata record per quegli anni). Nelle cittadine di provincia, si era messo in moto il boicottaggio dell'ETI, il carrozzone democristiano che al contrario di quel che faceva con le altre compagnie non concedeva a Fo il minimo garantito, cioè una cifra fissa indipendente dagli incassi, ma solo la percentuale sui biglietti venduti. I questori pretendevano di visionare il copione, controllavano la recita e quasi sempre spedivano un rapporto a Roma. Quanto ai giornali locali, oscillavano fra l'omaggio agli attori ormai noti e i "distinguo" politici e culturali: la "Nazione"

di Firenze per esempio aveva definito Fo "un barbaro della lingua," per espressioni come "battona" o "sbattere al cesso" che venivano pronunciate negli *Arcangeli*, il "Tempo," il quotidiano della destra romana, più che in critiche si esibiva in pezzi di insulti. Così in quella prima tournée il pubblico delle città minori di provincia, influenzato dal clima di sospetto che circondava Fo e indifferente a quel teatro troppo anticonformista, aveva disertato le sale. "A Orvieto, a Pavia, Velletri, in tanti altri posti facemmo dei forni paurosi, ci trovammo sull'orlo del collasso economico," ricorda Fo. "Anche se poi negli anni seguenti riuscimmo a farci un nostro pubblico anche in provincia, a dimostrare all'ETI che si poteva sopravvivere benissimo a percentuale, se si piaceva alla gente."

Quando Fo si mette a scrivere il copione della sua seconda commedia, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, complicata storia di uno scambio di persone fra un prete smemorato e un pericoloso gangster, l'Italia ha appena vissuto le giornate drammatiche del luglio 1960. A Catania, a Reggio Emilia, la classe operaia scesa in piazza contro l'estremo tentativo della DC di bloccare ogni apertura sociale alleandosi con i fascisti ha lasciato sull'asfalto delle strade i suoi morti. È il momento in cui l'Italia della Resistenza, quella parte del paese che è rimasta tenacemente a sinistra, ghettizzata con l'epiteto di comunista, bersagliata dalle scomuniche di papa Pacelli, sbeffeggiata dall'arroganza degli Scelba e dei Pella, fa sentire tutto il peso della sua presenza, fa balenare nella classe dirigente il terrore dello scontro aperto. Le lotte sindacali, che languivano da anni, riprendono improvvisamente fiato nelle mobilitazioni degli edili, dei portuali di Genova, dei metalmeccanici (alla FIAT per la prima volta dal dopoguerra la FIOM raggiunge la maggioranza), fino al grande sciopero generale che blocca il paese e che a qualche giorno dall'eccidio di Reggio Emilia fa cadere il governo Tamburini.

Anche Dario Fo e Franca Rame, vicini al Partito comunista, vivono con passione e con rabbia quelle giornate. E di quel che è successo compaiono varie tracce nella commedia che subito dopo Fo si mette a scrivere: dove con i soliti moduli del commedione pardossale viene fatta passare più di un'affermazione scottante. *Aveva due pistole*, infatti, che arieggia anche l'*Opera da tre soldi*

di Brecht appena messa in scena da Sirehler al Piccolo Teatro, è una specie di gangster-story, di commedia nera basata sullo scambio di persone fra il bandito-fascista e il prete-democristiano. Dove però al contrario di quel che succede tradizionalmente nelle farse non è il poveretto, l'emarginato a credersi un personaggio importante ma è il prete, convinto di essere un bandito da strada, che si comporta come tale, pur mantenendo alcuni tic e alcune caratteristiche del suo status precedente. Lo sberleffo al potere, gli intenti polemicci erano abbastanza chiari fin dall'apertura del sipario, con il coro dei medici e degli infermieri del manicomio in cui è rinchiuso il prete-bandito che cantano una canzone-moralità di stile brechtiano:

Oggi ancora Prometeo inchiodato sul Caucaso sta appeso come un capretto: la milza in fuori, la bocca ha piena di fiori.

E ti sta bene la punizione.

Viva Giove e la reazione!

Oggi ancor Galileo in Castel Sant'Angelo sta cieco per guardare le stelle, ascolta di fuori: ma gli astri non fanno rumori.

E ti sta bene 'sta punizione.

Viva stavolta l'Inquisizione!

Or guardate a che sorte conduce

il voler far vedere una luce

a chi è solito restare allo scuro

con le finestre dipinte sul muro.³

Nello svolgersi dell'azione, complicata e anche troppo macchinosa, dove forse per il maggior impegno è meno presente la felice follia degli *Arcangeli*, saltano fuori parecchie altre situazioni irriverenti. Come la rabbia di avvocati, giudici, giornalisti, fabbricanti di cassette e poliziotti quando scoprono che stanno per andar tutti in miseria per colpa dei ladri. Questi infatti, capeggiati dal bandito Gallina, sono scesi in sciopero, non rubano più perché vogliono essere riconosciuti dalla Costituzione, avere un salario, la pensione, una percentuale su tutti i furti nazionali, "salvo quelli perpetrati nell'ambiente ministeriale, s'intende," precisa il Gallina.

Certo non si può dire che bastassero queste battute un

³ *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1966.

po' facili a fare uno spettacolo politico di *Aveva due pistole*, ma le allusioni, l'irriverenza generale della trama, le tonache da prete in cui si paludava Fo bastarono a mettere in grande allarme la censura, che alla vigilia del debutto massacrò letteralmente il testo. "A quel punto," racconta Dario Fo, "decidemmo di andare in scena ugualmente senza tener in alcun conto i tagli. Ci fu un braccio di ferro piuttosto teso fra noi e la Prefettura di Milano, che ci minacciò di arresto immediato, ma alla fine, forse preoccupato dallo scandalo che sarebbe potuto nascere, il ministero tolse i tagli."

Fu uno spettacolo di grande successo, anche per merito delle trovate, delle gag e delle azioni sceniche di Dario Fo, scatenato come non mai nell'interpretare la doppia parte del prete-smemorato e del bandito Gallina. Durante le prove aveva inventato alcuni trucchi, come quello di vestire un altro personaggio in modo che sembrasse identico a lui, mettendogli anche addosso un registratore con incisa la sua voce. E di poter quindi sparire da una parte del palcoscenico e ricomparire come per incanto dall'altra creando equivoci esilaranti, in un meccanismo scenico in cui anche gli altri attori si muovevano come pezzi di un unico congegno.

"È incredibile il numero di pose e di persone e di parti del corpo umano in una stessa persona che sono in movimento in una farsa di Fo," aveva scritto Sandro De Feo sull'"Espresso". "Si dirà che è ciò che deve accadere in una farsa. Ma in una farsa di teatro di Fo succede quel che di solito si vede in una di cinema, dove le gag, i trucchi, le zuccate, i salti mortali e le catastrofi sono ben preparate e calcolate da tempo e, se non riescono bene, si torna a ripeterle tre, quattro, dieci volte. Mentre se va male sul palcoscenico non si può ricominciare da capo. Ma a Fo riescono sempre bene e in questo campo è un vero fenomeno."

In *Aveva due pistole* Fo collauda anche l'uso del coro, con un gruppo di attori che scandivano le scene e con una parte musicale sempre più sviluppata: qui le canzoni, musicate come sempre da Fiorenzo Carpi, erano quindi, circa il quadruplo rispetto agli *Arcangeli*. Una tecnica che d'ora in poi verrà usata anche nelle altre commedie e che contribuirà a far cadere una parte del pubblico nell'equivoco di definire "riviste" gli spettacoli di Fo. "Le musiche e i testi delle canzoni nascevano quasi contemporaneamente, con un affiatamento fra me e Fo che è

andato sempre aumentando," ricorda Carpi. "Ogni volta inventavamo soluzioni nuove, sempre d'accordo a fare di tutto meno che le cose ovvie."

Nella stagione teatrale 1961-1962 è ancora una volta la compagnia Fo-Rame a battere sul tempo tutti gli altri andando in scena, come sempre all'Odeon di Milano, la sera dell'8 settembre, con uno spettacolo ben congegnato e ricco di trovate, non privo di qualche spunto moralistico ma che resta il più disimpegnato ed evasivo di tutta la sua produzione. Il titolo è *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, una specie di rifacimento in chiave milanese del mito di Dafni e Cioe. Il protagonista, impersonato al solito da Fo, è questa volta un tassista ladro, che cerca di incastare con una piccola truffa i veri, grossi truffatori di una delle tante imprese di costruzione impegnate a storpiare la faccia del paese. Siamo in pieno miracolo economico, nel momento del boom dell'edilizia e delle "mani sulle città," ma nel testo di Fo questi elementi restano abbastanza marginali rispetto all'intrigo sentimentale del tassista. Che finisce legato per i polsi, in un interminabile trasfusione di sangue, alla bella moglie dell'impresario edile, se ne innamora e alla fine la conquista opponendo la sua morale di semplice frustrato e disonesto per necessità alla disonestà dei padroni, dei vincitori del momento. Il tutto nella solita sarabanda di trovate, con un gran uso di meccanismi della pochade, con parodie grottesche dei triangoli sentimentali cari alla borghesia, con una bellissima Franca Rame spesso in abbigliamenti arditi, che ormai è diventata la spalla abituale ed efficacissima del marito. Anche l'andamento scenico è snello, rispetto alle due commedie precedenti, con la suddivisione in due tempi, come ormai in tutto il teatro moderno, invece che nei canonici tre atti dei drammi e delle commedie dante-guerra.

In una liturgia che ormai era diventata abituale, non priva di aspetti esilaranti da "teatro nel teatro," i censori spulciano riga per riga le gag e i paradossi di *Chi ruba un piede è fortunato in amore*. Il risultato sono quattordici tagli preventivi, vari vocaboli, sospetti di poter turbare le coscienze, sostituiti d'ufficio (per esempio l'aggettivo "cat-

tolico" viene cambiato nel più generico "religioso"). Durante la tournée interviene anche lo zelo dei questori. "A Roma," ricorda Fo, "mi fu chiesto esplicitamente di tagliare la batutta di un personaggio che affermava: 'Con questa truffa la promoveranno colonello d'aviazione civile.' Stava scoppiando lo scandalo dell'aeroporto di Fiumicino, la classe dirigente era allarmatissima."

Nonostante questi infortuni la critica di sinistra, che in quegli anni aveva sempre sostenuto apertamente Dario Fo, non si dimostra tenera con lo spettacolo. "*Chi ruba un piede è fortunato in amore* è tutto una contraddizione fra la ricchezza formale e la povertà del contenuto," scrive per esempio "Nuova Generazione." "E siccome in una personalità di tipo integrale come è quella di Fo non è possibile spaccare il capello in due, dire dove comincia l'autore e dove finisce l'attore, dove l'intuizione del gioco scenico si sostituisce alla determinazione di far passare certe idee, chi ne fa le spese è proprio l'attore. L'attore con le sue matite piroette esce comunque vittorioso." E "Paese Sera": "Il riso di Fo, che in un tempo abbastanza vicino affondava le sue radici nelle sedimentazioni della società italiana ora appare in qualche caso gratuito, privo il più delle volte di ferocia."

È un momento in cui Fo e Franca Rame vivono con tradizioni abbastanza profonde. Fino allora erano stati abituati a considerarsi artisti di sinistra, a recitare quando ne capitava l'occasione per le fabbriche occupate, a suscitare l'interesse, oltre che del grosso pubblico del teatro leggero, di una fetta di giovani, di progressisti. Nelle loro platee, soprattutto a Roma, si sedevano spesso gli uomini politici più in vista della sinistra, da Pajetta a Longo, da Nenni allo stesso Palmiro Togliatti.

Ma adesso, con il crescere del successo, con le punte di disimpegno che cominciano a far capolino nei testi, con i guadagni sempre maggiori che realizzano i loro spettacoli, inizia anche per loro la tentazione del consumismo facile. Cominciano a girare dei Caroselli di gran successo per la televisione, abitano in un appartamento lussuoso e un po' pacchiano, da nuovi ricchi del boom, in cima a un grattacielo di via De Amicis a Milano. Si fanno vedere in giro su lunghe automobili americane, nei locali e negli alberghi di lusso. "Mi ricordo una cena in un famoso ristorante di via Manzoni a Milano," racconta un critico teatrale milanese, "con Franca Rame che ci lasciò tutti senza fiato arrivando come le grandi attrici del cinema

americano lasciata in una pelliccia lunga fino ai piedi, i capelli platinati, carica di gioielli, stupenda."

Dietro queste immagini pubbliche si nascondono però angosce e insoddisfazioni private per una vita che non corrisponde alla stoffa autentica dei personaggi, alla loro irrequietezza. Così Franca scarica le sue nevrosi tessendo continuamente tappeti su telai a mano, portandosi dietro perfino nei camerini, lavorandoci nelle pause delle prove. Dario si chiude spesso nella casa di Casnedo di Cernobbio, sul lago di Como, a leggerci gli scrittori della grande cultura francese, da Rabelais fino a Molière, un autore che diventerà per Fo quasi un maestro di vita, che ancor più di Brecht avrà tanta influenza nella sua critica al potere, allo Stato, negli anni del teatro politico.

In queste pause Fo scrive un testo che è un po' un ritorno alla demistificazione della storia ufficiale, come ai tempi del *Dito nell'occhio*: *La vera storia di Pietro d'Angera che alle crociate non c'era*, un racconto in chiave grottesca della nascita dei Comuni e del significato economico e politico che ebbero le Crociate. Ma le allusioni politiche erano troppo pesanti, l'anticonformismo troppo esplicito e oltretutto il copione prevedeva un numero altissimo di attori, più di venti. E così *Pietro d'Angera* non fu mai rappresentato e rimase nel cassetto.

A partire dal '60 Dario Fo comincia ad acquistare anche una popolarità e una dimensione internazionali. E in quell'anno che *Gli arcangeli non giocano al flipper* viene rappresentata in Jugoslavia, alla Commedia di Zagabria, da una compagnia locale. La messinscena insiste molto sulla satira della burocrazia, le critiche parlano con entusiasmo del "commediografo italiano Dario Fo," lodano le sue trovate più paradossali, come la conversazione finale del protagonista con gli Arcangeli, in cui vedono lo stesso stile del finale di *Miracolo a Milano* di De Sica. Da allora i testi di Fo verranno spesso rappresentati all'estero, in Francia, in Germania, nei paesi del Nord, smentendo la convinzione di molti critici italiani che questo teatro possa reggersi solo grazie alla presenza in scena dello stesso Fo, alle sue straordinarie capacità recitative, e non abbia invece una propria vita autonoma, non sia un meccanismo teatrale che anche altri possono benissimo far funzionare. In particolare Fo diventa popolarissimo in Finlandia, in Norvegia, in Svezia: nel '62 per

Opplà, questa è la TV

esempio esce ad Oslo, un volume-rassegna in cui ogni cinque anni si pubblicano i migliori testi del teatro europeo: le farse di Fo sono affiancate ai testi di Jonesco e di Beckett, i maestri dell'assurdo. L'anno dopo in Francia, dove aveva presentato la *Comica finale*, Fo viene definito "il comico più geniale del '900 dopo Charlot."

"Popolo del miracolo, / miracolo economico, / oh popolo magnifico, / campion di libertà. / Di libertà di transito, / di libertà di canto, / di canto e controcanto, / di petto e in falsetto... / Su cantiam, su cantiam, / evitammo di pensar, / per non polemizzar / mettamoci a cantar. / Facciam cantare gli orfani, / le vedove che piangono / e gli operai in sciopero / lasciamoli cantar..."

I quindici milioni di italiani che venerdì 12 ottobre 1962 si erano piazzati davanti al video per assistere alla prima puntata del varietà più popolare dell'anno, *Canzonissima* (l'avvenimento era slittato di un giorno rispetto al rituale giovedì per lasciar posto a una cronaca del Concilio ecumenico), erano rimasti fin dall'inizio sconcertati. Terminata la polemica sigla d'apertura, appariva sul video la coppia Dario Fo-Franca Rame, in sketch e battute decisamente insolite. "Guarda un po' mio marito, un intellettuale, un anticonformista, si è ridotto a fare il Mike Buongiorno," diceva Franca Rame. E in un crescendo di allusioni saltavano fuori i barboni che se la prendevano con i ricconi di Milano, i tedeschi nazisti. Tutto questo mentre i cantanti più zuccherosi del momento, Luciano Tajoli, Achille Togliani, Wilma De Angelis si inserivano come fantasmi di un altro pianeta a mettere in lizza i loro tanghi del mare e le loro serenate per il gran premio finale dei centocinquanta milioni di Capodanno.

La meraviglia iniziale cresceva con le scenette vere e proprie, come quella in cui si prendevano ferocemente in giro i festival delle canzoni e i loro protagonisti con una gag da clown, coi pomodori e le torte in faccia. O come quella in cui Fo impersonava un operaio di una fabbrica di carne in scatola così infatuato del suo padrone da tenere un lumino davanti al suo ritratto e da salutarlo

¹ Dario Fo, *Ballate e canzoni*, Bertani, Verona 1974.

ogni volta con la battuta "To' un basin." E quando la zia grassa, che era andata a trovarlo in fabbrica, finiva dentro una macchina e ne usciva triturata perché non si poteva fermare la produzione, l'operaio si portava a casa 150 scatolette con la zia "per ricordo."

Quando, dopo un'ora e mezzo, la trasmissione era finita tutti restarono con l'impressione di aver assistito a qualcosa di molto insolito. A cominciare dai direttori dei programmi televisivi, il democristiano Sergio Pugliese, salito apposta da Roma al teatro della Fiera di Milano, dove si svolgeva lo spettacolo e che, anche se ne conosceva a menadito ogni battuta per aver più volte riletto il copione, pronto da agosto, era uscito dalla sala coperto di sudore dalla testa ai piedi. Era stato infatti Pugliese, un dirigente con parecchie pretese culturali, autore di varie commedie come *Trampoli* e *Lippocampo*, ad aver avuto l'idea di affidare *Canzonissima* a un personaggio brillante e anticonformista come Dario Fo. Che per due milioni a puntata si era impegnato a tenere in piedi lo spettacolo con la moglie Franca Rame e a scrivere anche i testi in collaborazione con Leo Chiosso e Vito Molinari, dopo aver chiesto e ottenuto dalla RAI l'impegno che la censura non avrebbe toccato i contenuti del suo lavoro.

Il primo centrosinistra di Fanfani era stato varato da qualche mese, in Italia si respirava una gran speranza di rinnovamento, l'illusione di essere usciti definitivamente dagli anni bui dell'arroganza democristiana. E il momento in cui molti intellettuali, molti uomini di cultura, si convincono che "essere di sinistra" e "essere di centrosinistra" siano ormai la stessa cosa. In cui anche in feudi assoluti della DC come la televisione si tenta qualche cauta apertura.

Dario Fo, ormai molto popolare, ben introdotto, lodato per la bravura anche dai moderati che non condividono le sue idee politiche era stato chiamato quasi subito a fare le sue *Farse* e poi la rivista musicale *Chi l'ha visto?* sul secondo canale. La satira era già abbastanza pungente ma il secondo canale, in quegli anni, aveva ancora una diffusione limitata, era una specie di lusso per le classi più agiate. Il vero impatto fra i contenuti anticonformisti dei testi di Fo e il grosso pubblico popolare, abituato a un umorismo da oratorio e alle calze a rete di Delia Scala, avviene solo sul canale nazionale con *Canzonissima*. Non è un impatto da poco e i sudori di Pugliese,

come si vedrà fin dalla mattina dopo, non erano frutto di troppo apprensività.

La prima a tuonare è la stampa di destra: il "Tempo", il "Borghese", i liberali, i missini, cominciano a far uscire articoli infuocati contro il "comunista Dario Fo" a cui la TV ha dato via libera. In particolare la destra fascista e inviperita per l'attacco agli "amici tedeschi", quella liberale per la scenetta sul padrone troppo amato. In seguito allo sketch di Fo, fa sapere il partito di Malagodi, un industriale gallaratese ha dovuto togliere dall'atrio della fabbrica il busto bronzo del padre, fondatore dell'azienda, che gli operai ormai salutavano ogni mattina con la battuta "To' un basin."

I dirigenti della RAI furtano subito il vento.² I copioni, che sembravano già approvati, vengono rivisti e censurati riga per riga, parola per parola. Racconta Dario Fo: "Le cancellature erano di tre tipi, rosse, blu e nere e si succedevano nell'ordine. Per primo cominciava il funzionario di grado più basso, che con la matita rossa toglieva quasi tutto, sia le cose che non piacevano direttamente a lui che quel che poteva dispiacere ai superiori. Poi entrava in azione il mezzo dirigente con la matita blu, ad avallare certe cancellature, ad annullarne altre. Per ultimo passava l'uomo con la matita nera, la fatale biro. E sui suoi tagli nessuno poteva più discutere. Di che natura erano i tagli lo si vide fin dalla seconda puntata di *Canzonissima*, accolta con delusione dalla stampa più progressista. Le scenette di satira politica avevano lasciato il posto a sketch più banali: gli isterismi di una spettatrice di boxe, il cameriere che si vendica delle villanie di un cliente, la giornata di una casellante di un passaggio a livello della quale Fo, raccogliendo le reminiscenze della sua infanzia, mostrava la vita convulsa, divisa fra i figli e i fischi dei rapidi. (Ma anche per questa innocua satira vi furono subito proteste: si fece notare che i casellanti erano in sciopero per il rinnovo del contratto di

² In particolare il direttore Ettore Bernabei, come ha raccontato Fo in un'intervista a "la Repubblica" (24 apr. 1977), si attaccò al telefono. "Mi disse di sospendere questa chiave che lui trovava volgare e triviale. Gli dissi: 'Ma secondo lei gli incidenti in fabbrica ci sono o non ci sono?' Mi rispose che non era questo il punto, ma che non era il caso di parlare in quel modo degli incidenti. Io gli risposi che l'unico modo per evitarli, visto il generale disinteresse delle leggi contro gli infortuni era di usare l'arma dell'ironia. Lui abbassò il telefono. Questo fu il mio unico contatto con Bernabei."

lavoro e che quindi era inopportuno parlare di loro in uno spettacolo di canzonette.) L'unica vendetta vera che si prendeva Fo era in una battuta iniziale: "Abbiamo chiesto di far la satira degli uomini politici italiani e ci hanno subito dato il permesso... sì, ci hanno dato il permesso di prendere in giro Gomulka."

Il clima abbastanza scialbo della terza puntata (dove Fo compariva circondato da cartelli con su scritto "È vietato parlare di politica," "Qui è vietato far satira") si era di colpo riscaldato nella quarta: dove tutta la serata veniva condotta con un frenetico e indavolato ritmo teatrale, con varie trovate efficaci. Come una tirata di Fo sulla mafia e i morti ammazzati, come uno sketch piuttosto aspro sulle prigioni, e anche come la trovata iniziale di Fo che veniva arrestato in palcoscenico da finiti poliziotti spediti lì "per sorvegliare e controllare la trasmissione."

Di nuovo si scatenò il finimondo: interrogazioni di parlamentari del Sud, offesi nell'onore dalle insinuazioni sulla mafia, richieste urgenti di controllo della RAI si riunirono a discutere il "caso Fo," articoli in cui il protagonista di *Canzonissima* era accusato di "corrompere la nazione." Sulla scia dei politici e della grande stampa, prese voce tutta un'incredibile Italia di provincia, che si sentì chiamata alla crociata. Ne è un esempio una suora di Santa Maria Capua Vetere, che richiama pubblicamente i due attori "ai santi doveri della dignità cristiana" concludendo "io vi darei un sacco di legnate." E anche due parroci del novarese, don Leandro Nida e don Ezio Belorini, che avevano scritto sui loro giornali di parrocchia un articolo di fuoco contro Fo, definito "mascalzone," e intitolato *Arriva la bestemmia nelle nostre famiglie*. Causa di tanta ira la canzone cantata nella quarta puntata da Fo, *Il foruncolo*, che secondo loro conteneva una bestemmia. (Querelati poi dall'attore avevano dovuto ammettere in tribunale di essersi sbagliati.)

Intanto, dietro le quinte della trasmissione, le vicende si susseguivano a ritmo grottesco, proprio con l'andamento a incastro di una commedia di Fo. Che si sentiva fare le richieste più bizzarre: tagliare le parole "orfantrotto," "opera pia," "letto" e persino "libertà" perché considerate allusive o ambigue. Abolire l'innocuo sketch di *Catino e Abele*, collaudato fin dai tempi del *Poer nano*, per non dar ombra al Concilio ecumenico che in quel periodo

discuteva, fra l'altro, della Bibbia. Abolire locuzioni usatissime nella lingua corrente come "Porco Giuda," non alludere mai a fatti d'attualità. A queste richieste Fo opponeva una tattica strisciante. A volte si lasciava convincere, altre volte, spaventato anche dal risultato scabioso e deludente delle puntate più stravolte dalla censura, puntava i piedi. "E allora succedevano scene incredibili," racconta Fo. "Il direttore del primo programma, Piccinini, che era il politico spedito in avanscoperta da Bernabei e da Fanfani, recitava la sua commedia ignobile: "Togliete quella battuta, almeno quella, fatele per me, non rovinatemi." Una volta si era perfino buttato in ginocchio sul pavimento con le lacrime agli occhi."

È frutto di un'impuntatura di Fo, nella sesta trasmissione, la scenetta su un commendatario miliardario che compra una squadra di calcio per il figlio: annunciata fin dall'inizio dai giornali, era rimasta bloccata varie settimane dalla censura.

Ma ormai la trasmissione ha perso ritmo e mordente. La settima puntata, quella del 22 novembre, è la peggiore. Fo e la Rame, travestiti da clown, si muovono come al rallentatore, danno l'impressione di uno spettacolo messo insieme alla meno peggio, in gran fretta, rimediato all'ultimo momento. Persino il "Corriere della Sera," che pure aveva criticato la troppa apertura di *Canzonissima*, sembra accorgersi che la censura televisiva sta esagerando: "Messa da parte la satira politica, Fo ha ormai l'aria di girare senza convinzione," scrive.

In realtà la sorte della trasmissione ormai era segnata. A darle il colpo finale, con un comportamento che poi attirerà moltissime critiche sulla TV anche da parte dei moderati, era stata soprattutto una faida interna fra correnti democristiane: la levata di scudi dell'ala dorotea che esclusa fino a quel momento dalla spartizione di potere televisivo aveva colto al volo il pretesto di *Canzonissima* e delle polemiche che suscitava per sferrare un attacco contro la dirigenza fanfaniana della TV. I "sinistri" di Fanfani avevano incassato il colpo. E infatti, alla riunione della Commissione parlamentare di controllo, il 27 novembre, anche i rappresentanti della DC, che fino a quel momento avevano sostenuto almeno formalmente la trasmissione, si schierano contro. Ormai la consegna è "far sparire Fo dai teleschermi." E anche Fo e la Rame d'altra parte sono ormai convinti che i soprusi sono troppi, che

è ben difficile portare a termine la serie di *Canzonissima* senza rinunciare alla propria dignità.

La rottura non risulta difficile. Due giorni dopo, il 26 novembre, mentre sta facendo gli ultimi preparativi per andare in onda, Fo riceve una singolare richiesta da Roma: trasmettere in bassa frequenza le prove degli sketch. È una pretesa abbastanza curiosa, visto che le scenette previste per la serata sono già state discusse e ritoccate fino alla nausea. Delle tre che dovevano andare in onda una, sulle ragazze che arrivano in città a far le cameriere e finiscono nelle mani di brutti tipi, è stata addirittura abolita. E passa la seconda, su una coppia di svitati. E la terza, la più sostanziosa, è già stata manipolata. Racconta di un imprenditore edile, che quando viene a sapere che un suo operato è caduto da un'impalcatura si disperava, elenca tutte le misure di sicurezza mai rispettate, promette di cambiare. Ma appena arriva la notizia che l'incidente è stato piccolo si rimangia tutto. Fo non ha ancora finito di esibirsi nelle smorfie e nelle piroette del padrone di cattiva coscienza, che il telefono già sta squillando. Anche se rimaneggiata la scenetta non può essere trasmessa: è in corso nel paese uno sciopero di edili, è stata chiesta anche la mediazione del governo, un ente pubblico come la RAI non può interferire occupandosi dell'argomento. Minacce, preghiere, insistenze di Fo, che convoca anche i suoi avvocati, sono inutili. Qualcuno lo sente gridare dietro una porta chiusa: "Se mi tagliate la scena dell'edilizia stasera non si va in onda." È esattamente quel che vogliono i dirigenti romani. Alle nove di sera, quando ormai mancano pochi minuti all'inizio della trasmissione, la folla di giornalisti e di curiosi assiepata al teatro della Fiera di Milano, vede uscire come furie i due attori: Fo in maglione e trench a quadretti, Franca Rame in visone bianco e collana di perle a tre giri. Si avviano a grandi passi verso l'uscita. "Finalmente è finita, sono state sette settimane di martirio," si lasciano sfuggire. Nello stesso momento, sui teleschermi di tutta Italia, un'annunciatrice legge con tono stentato un comunicato ufficiale: "Da questa sera Dario Fo e Franca Rame hanno deciso di abbandonare la trasmissione *Canzonissima*. Siamo spiacenti di dover presentare il programma incompleto." Le canzoni, tristemente, vanno in onda una dopo l'altra: in meno di mezz'ora *Canzonissima* è finita.

Da quel momento si scatena una bagarre nazionale, fatta di interrogazioni parlamentari, di convocazioni urgenti della commissione di controllo RAI (da parte del comunista Davide Lajolo), di cause e denunce. Fo e la Rame citano la RAI per danni, la televisione a sua volta fa loro causa. La Società degli attori italiani, fino a quel momento poco più di una sigla, si trasforma in un vero e proprio sindacato, appoggia con vigore Fo in assemblee affollatissime, chiede ai suoi iscritti di non sostituirlo a *Canzonissima*. Gino Bramieri, che si era lasciato convincere a esibirsi per una serata, rompe subito il contratto, tutti gli altri che vengono interpellati rifiutano. "L'unico a comportarsi in maniera ignobile," ricorda Fo, "era stato Walter Chiari, che si era fatto avanti di sua iniziativa per accaparrarsi il posto, per farsi pubblicità." Anche Chiari però viene praticamente costretto dal sindacato a ritirarsi: *Canzonissima* continua fino alla fine nella sua versione dimezzata.

Per Fo è un momento grosso. Quasi tutta l'opinione pubblica nazionale, a eccezione delle destre, gli è favorevole. "Solo Fo esce bene da questa storia," scrive per esempio il "Corriere della Sera." "Sull'onda dello scandalo politico-televisivo di *Canzonissima* ha toccato il massimo del suo successo." I maggiori giornali dedicano al caso Fo editoriali e pastoni politici. L'attore, soprattutto a sinistra, diventa una specie di simbolo della libertà d'espressione, della lotta alla censura. Mentre sta parlando a Roma ai membri di un'associazione di radioabbonati presieduta da Ferruccio Parrì, una delegazione di edili gli mette fra le mani un mazzo di garofani rossi. Gino Cervi, il presidente del Sindacato attori, grida dal microfono: "Se resteremo uniti vedremo la RAI in ginocchio tante altre volte."

Canzonissima resta una delle esperienze fondamentali della biografia di Fo anche per altri motivi. È il primo impatto con le masse del pubblico popolare, di quel "non pubblico" a cui Fo si rivolgerà dopo la rottura del '68. Ed è sullo schermo del primo programma che Fo comincia a diventare popolarissimo fra la gente comune, che lo recepisce in maniera ben diversa dal pubblico borghese e benestante dei teatri. Per parlare alla gente comune Fo riesce anche a elaborare un linguaggio diverso e più immediato rispetto a quello delle sue commedie, a non ripetere gli errori di intellettualismo dello *Svitato*.

"La mia idea centrale," spiega Fo, "era di guardare

Capitolo ottavo

Un teatro da buttare

dietro la facciata del miracolo economico, dietro l'atteggiamento conciliante dei padroni. 'Adesso i tempi sono cambiati, siamo tutti una grande famiglia,' dicevano in sostanza. E invece volevo far vedere come lo sfruttamento continuasse più di prima, gli scandali prosperassero. E anche come il potere cercasse di fregare la gente addormentandola con l'industria dello spettacolo, con le canzonette, i festival, con trasmissioni come *Canzonissima*. Infatti fin dalla prima puntata avevo cercato di rovesciarla dal di dentro, di usare le sue strutture per farne la presa in giro."

E recitando sera per sera i suoi sketch, spesso improvvisati all'ultimo momento, che Fo capisce l'enorme potere di penetrazione di uno strumento come la TV, la sua capacità di moltiplicare il messaggio teatrale fino a farne uno strumento politico. Per l'"irregolare" Fo, abituato al contatto diretto ed emozionale con gli umori delle platee, questo vuol dire capire molte cose. E infatti quando, dopo quattordici anni di messa al bando dei teleschermi, trasformato dall'esperienza del teatro politico, Fo si sente chiedere di tornare in TV accetta subito, anche se questa seconda volta i patti coi dirigenti RAI saranno chiari fin dall'inizio.

"Quando ho scritto *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* volevo dire tante cose. Volevo attaccare quegli intellettuali italiani che con il centrosinistra e il Partito socialista al governo avevano scoperto il potere, i suoi vantaggi e ci si buttavano come topi nel fornaggio. Volevo smontare un personaggio imbalsamato come un eroe nei libri di scuola, e che invece è proprio l'intellettuale che cerca di barcamenarsi nella macchina del potere, di mettersi a giocare con i re, di fare il furbo con i potenti per finire immancabilmente incastrato e ridotto a un povero cristo. Insomma, avevo cominciato a guardare il presente con gli strumenti della storia e della cultura, per poterla giudicare meglio. Con quello spettacolo invitavo il pubblico a usare quegli strumenti."

Dopo l'esperienza della televisione, e la clamorosa rottura, dopo aver toccato con mano le contraddizioni e il potere d'impatto dei mass-media, Dario Fo torna al teatro con una visione politica più matura, deciso a giocare il tutto per tutto, a buttare a mare gli elementi più facili della sua scrittura scenica, quelli che ormai gli garantivano un tranquillo e sicuro successo, per tentare un salto in avanti, per passare dalla comicità scatenata e dalla risata a gola aperta alla satira storica e politica.

Di tutte le commedie di Fo *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* è senz'altro la più brechtiana, per il tentativo di ricostruire un personaggio, appunto Colombo, che sia simbolico di una certa epoca e di una certa mentalità, per l'uso delle canzoni, che non sono più un puro e semplice supporto all'azione ma che tentano la strada del commento, della sintesi, e anche per la ricerca storica accurata che stava a monte della trama. Da testi colti come *l'Historia della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo* di Ferdinando Colombo, al *Mondo nuovo* di Pietro d'Angera, al saggio di De Madariaga.

Un precedente alla demistificazione dell'eroe genovese Fo l'aveva trovato anche in *The Nina, the Pinta and the Santa Maria* di Maxwell Anderson e di Kurt Weill, il principale collaboratore di Brecht, un'opera quasi sconosciuta dove i marinai stufo di navigare per l'oceano si ribellavano a un Colombo vanesio e pasticcioso. E d'altra parte non era un caso che mentre andava in scena all'Odeon di Milano, nel settembre 1963, la prima di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* a poche centinaia di metri di distanza, al Piccolo Teatro di Milano, continuavano da vari mesi le repliche del *Galileo* di Brecht, storia anche questa, sia pure di peso culturale e politico ben diverso, di un intellettuale costretto a fare i conti con il potere: lo spettacolo più complesso e mastodontico di Strehler, che rappresenta l'apice del Piccolo Teatro e che per varie stagioni segnò in Italia soprattutto per gli Stabili il modello su cui muoversi, alla ricerca dell'impegno, del "messaggio," del Teatro Nazionale Popolare.

Anche se è impossibile confrontare due operazioni così eterogenee come il *Galileo* e *Isabella*, risulta evidente come anche in questo caso Dario Fo non perda occasione per confermare la sua vocazione all'autonomia dalle strade che gli altri stanno battendo, all'irregolarità, *Isabella*, come aveva sostenuto Fo in più di un'intervista mentre preparava lo spettacolo, con una cura e una meticolosità ancora maggiori del solito, "non è una farsa paradossale, fin dal titolo, dove il "cacciaballe" è appunto Cristoforo Colombo. "Uno che se si fosse comportato da santo e non da marinaio, da avventuriero," sostiene Fo, "non avrebbe fregato dall'archivio del re del Portogallo la carta di Toscanelli, non avrebbe raccontato un sacco di balle a Isabella, non avrebbe compromesso un mucchio di cortigiani. E quindi non sarebbe mai riuscito a farsi dare le tre caravelle, a diventare Cristoforo Colombo, a scoprire l'America." Un altro elemento "irregolare" è l'uso, costante nel teatro di Fo, della figura del pazzo come personaggio che può permettersi di dire le verità più sgradevoli e scottanti. In questo caso della figlia di Isabella, Giovanna la Pazza (tutti e due i ruoli, sia allora che nella ripresa televisiva del 1977, erano interpretati da Franca Rame).

¹ Da un'intervista di Fo a Roberto Leydi, in "L'Europeo," 8 settembre 1963.

In *Isabella* è anche presente con una certa prepotenza un elemento che Fo aveva usato a piene mani nel suo teatro precedente, quello dell'eroticismo trasposto in moduli comici, negli adulteri a catena, negli scambi, derivati dalle farse delle compagnie girovaghe e dalla commedia francese. Qui però l'uso che ne viene fatto non è più lo stesso. Nelle pesanti allusioni dei marinai costretti a mesi di astinenza durante la storica traversata, nei loro racconti degli amplessi con le indigene e anche nel plot dell'infante fatto morire di consunzione per troppa attività sessuale dalla giovane moglie Maria d'Austria comincia a comparire tutto il vigore e la spontaneità della cultura popolare nel trattare temi sessuali.

"Mi ero accorto che il sesso era un tema ricorrente nei testi popolari," ha affermato Fo. "C'è un uso della licenziosità sessuale che io metto sempre nelle mie commedie (facendo attenzione a non offrire alla censura i libbi dell'oscenità quando invece vuol colpire i significati politici). E le origini sono storiche. Il buffone che usa l'oscenità per divertire viene perseguitato dalla Controforma e la principale accusa che gli veniva fatta era proprio quella della corruzione per mezzo dell'oscenità. Mentre il Comico, ancor prima che con l'Arte diventi un professionista, si rende conto della grande capacità liberatoria del gioco osceno nei confronti del potere della Chiesa, della sua repressione moralistica. La licenziosità non è volgarità, come dimostrano vari 'contrast' della cultura popolare imperniati tutti sul gioco sessuale. Come il dialego bolognese fra madre e figlia, del 200: la ragazza esprime il desiderio di starsene abbracciata tutta nuda con il suo ragazzo, con una tale intensità che pare che stia godendo di un amplesso. E quell'altra storia, anche questa bolognese, delle due donne che fanno una gran mangiata e si sbronzano insieme e si confidano sui loro desideri amorosi e poi si pisciano sotto, la fanno dapertutto, e alla fine si accordano per spartirsi l'amore di un 'fantolino'. E una storia di un'oscenità pantagruelica, giososa, senza morbosità. Come quella di Arlecchino che ascolta i discorsi di due spacconi sulle loro straordinarie copule, dove uno ha fatto l'amore con una regina, l'altro con una gigantesca e con una nana, fino a che quello più gradasso dice di aver fatto l'amore con la Morte. E al-

² La dichiarazione fa parte del libro-intervista *Dario Fo parla di Dario Fo* a cura di Erminia Arrese, Lerici, Milano 1977.

lora Arlecchino si addormenta, e sogna che il suo sesso sia diventato enorme, gigantesco, non sa più dove tenerlo, finché si sveglia e si sente solo e triste."

Tutto questo mondo che Fo in quegli anni stava scoprendo sui testi del medioevo, nelle giullarate e nei canovacci dell'Arte, nel teatro elisabettiano si fa sentire anche in altri spunti di *Isabella*. Come nella trovata di far dello spettacolo un teatro nel teatro, dove la storia di Colombo è recitata da un attore, condannato a morte dall'Inquisizione spagnola per aver messo in scena una commedia proibita, la *Celestina* di Fernando de Rojas, e che nell'attesa dell'esecuzione intrattiene i presenti rappresentando *Isabella*. Per finir poi decapitato, a rappresentazione ultimata. (E Colombo-Fo aspettava effettivamente la chiusura del sipario riducendosi con un trucco a un troncone che reggeva la propria testa fra le mani) O anche in certe invenzioni sceniche di sbrigliata fantasia, dove nel rifiuto di ogni realismo e di ogni verosimiglianza il palcoscenico del boia diventava la stanza da bagno della regina, per poi trasformarsi in caravella, o nella balaustra dietro cui Colombo pronunciava la sua autodifesa.

Giudicata da qualche critico un po' troppo costruita e pretenziosa, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* sfondò clamorosamente fra il pubblico. Fin dalle prime settimane a Milano la gente faceva la fila davanti al botteghino dell'Odeon per assicurarsi un biglietto, a conferma di una popolarità che dopo l'esperienza televisiva era decollata fino a fare di Fo l'attore più seguito del teatro italiano. Alla fine della stagione si era scoperto che la compagnia Fo-Rame, con una media di un milione duecentomila lire di incassi a serata, aveva battuto tutti i record, in un periodo di generale disastro finanziario per il teatro.

Eppure *Isabella*, con la sua demitizzazione di un eroe da cartapesta della storia scolastica, aveva suscitato reazioni violente e inaspettate nel pubblico più conservatore, frustrato dalla maggior permissività che si cominciava a respirare nel clima del centrosinistra, incredulo nel vedere che gli odiati "comunisti" e la loro "propaganda" cominciavano a non essere più relegati all'indice. Ricorda Franca Rame: "All'uscita del teatro Valle a Roma fummo aggrediti dai fascisti e stranamente la polizia quella volta era sparita. Un'altra sera il pubblico venne fatto sgombrare durante la rappresentazione perché era arrivata la minaccia di una bomba. Le lettere di minacce e di insulti ci arrivavano a valanga e Dario venne addirittura

sfidato a duello da un ufficiale dell'artiglieria a cavallo." La stessa Franca Rame venne denunciata da alcuni ufficiali per un dialogo considerato insultante verso l'esercito.

ISABELLA: Sì, voglio dire che ti son concesse certe cose: il bottino, la razza. Fan parte della legge della guerra. Poi quattro belle parole impetite: Patria! Famiglia! Morale! Sangue generoso versato dai nostri figli... e opplà che caschi in piedi.

FERNINANDO: Aggiungi pure in piedi, ma immerso nello sterco fino al collo.

ISABELLA: Questa è la ragione del perché i militari al par tuo camminano sempre a testa alta...

Al che Fo, per comporre la questione, si affrettò a spiegare che lui parlava sì di soldati, ma spagnoli e del '500, aggiungendo all'ultima battuta la frase "in Spagna, s'intende," e completando così con una strizzatina d'occhio un dialogo in cui chiunque fosse stato dotato di un minimo di cervello avrebbe potuto cogliere solo un'inocua goliardata.

L'atteggiamento di irritazione benpensante verso un comico che "non vuol più stare al suo posto" e che oltretutto sta acquisendo una popolarità paragonabile solo a quella dell'altro grande autore-attore del teatro italiano, Eduardo De Filippo, è evidente nelle critiche allo spettacolo dell'anno dopo, *Settimo: ruba un po' meno*. Dove Fo torna ai moduli della farsa, agli scambi di personaggi, alle bare che scompaiono, ai morti che di colpo si mettono a camminare e alle gag esilaranti nei cimiteri e nei manicomii. Ma dove all'interno di questa macchina comica di cui ormai ha imparato perfettamente l'uso si muove una satira politica scoperta, che non è più possibile ignorare. La commedia, in omaggio a Franca Rame a cui è dedicata, ha questa volta una protagonista femminile, una beccina buona e un po' svampita che si chiama Enea: una specie di sottoproletaria coinvolta nella speculazione immobiliare di una grossa impresa sul terreno del "suo" cimitero, sulle salme dei "suoi" morti, trasferiti per far posto ai grattacieli. Dopo una serie di avventure in cui si trasforma in battona e poi in suora, in una banca che è insediata in un istituto per minorati

psichici, Enea prende coscienza degli scandalosi imbrogli della società italiana, proclama che "a me non ce la farete a mettermi l'elica in testa, né gli occhiali verdi per farmi mangiare la paglia e farmi credere che sia erba!"

Settimo: ruba un po' meno infatti è tutto una denuncia, condotta con ben altro vigore e ironia rispetto a *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, della speculazione edilizia e di molte altre magagne della società. Per la prima volta su un palcoscenico italiano si assiste, attraverso l'azione mimata di un gruppo di becchini che racconta quel che sta avvenendo fuori scena, a una carica della polizia che ammazza i dimostranti sotto gli occhi increduli di Enea, convinta fino a quel momento dai giornali "indipendenti" che gli scioperanti, sempre in cerca del morto per poter poi fare le vittime, "sono una banda di scalmanati, che assalgono le forze dell'ordine che, loro malgrado, sono costrette a reagire per non soccombere alla furia devastatrice della peggior feccia nazionale."

ENEAS: Quello: s'è buttato per terra... Che incoscienze, vuol farsi prendere sotto a tutti i costi dalla caninetta... (*urlando*) Disgraziato, tirati su di lì! (*con tono normale*) Meno male che ci sono i suoi amici che lo sbaraccano via. Ma guardalo che spiritoso: si fa trascinare come un sacco... (*gridando*) Ignorantel!

PRIMO BECCHINO: Per forza, non vedi che l'han beccato in testa?

ENEAS: Chi l'ha beccato, con che cosa?

TERZO BECCHINO: Con una pallottola, non senti come sparano?

[Dal fondo della platea giungono grida coperte dal crepitare dei fucili.]

ENEAS: Ma fa il piacere, sparano ma son colpi a salve... tanto per spaventare...

[I becchini si sono messi carponi e vanno a ripararsi dietro le bare. Enea rimane tranquillamente in piedi nel bel mezzo della scena.]

TERZO BECCHINO: Allora spaventano forte perché, guardane là un altro, a quello lo spavento l'ha beccato in una gamba... Poveraccio, è finito lungo disteso.

[...]

ENEAS: Ma io dico: Chi glielo fa fare? Che vogliono?

SECONDO BECCHINO: Guarda un po' se ce la fai a leggere quel cartello?

ENEAS: Sì. C'è scritto: "Basta con i licenziamenti, vogliamo lavoro per tutti." Sono proprio matti: si fanno ammazzare per poter lavorare, per poi ammazzarsi di fatica quando lavorano!"

In tutta la scena, molto più lunga delle battute riportate, Dario Fo mostra per la prima volta la sua grande capacità, che sarà poi la chiave di molti spettacoli politici a cominciare da *Morte accidentale di un anarchico*, di presentare gli avvenimenti drammatici che hanno scosso la coscienza della sinistra nella chiave del grottesco. Il coraggio di usare i meccanismi del riso invece di quelli del moralismo serio per parlare di morti ammazzati dal governo, per denunciare, per far nascere l'indignazione civile e politica.

"Nella farsa avevamo infilato quanti più riferimenti al malcostume era possibile," racconta Dario Fo. E mentre la critica di sinistra, in particolare quella comunista, aveva parlato con entusiasmo dello spettacolo, quella moderata, come si diceva, aveva preso cappello. "*Settimo: ruba un po' meno* comincia con una geniale invenzione e finisce con un violento comizio carico di qualunquismo da quattro soldi," aveva scritto il settimanale "Oggi," pur definendo poi Fo "un talentaccio esplosivo" e "il più straordinario personaggio del teatro italiano." Molto più lapidario, Cibotto su "Il Giornale d'Italia" aveva sostenuto che "l'invenzione di Fo rispetto alla scorsa stagione si è fatta ancor più asmatica, stanca e macchinosa," per consigliargli alla fine "di farsi scrivere i testi da Testori e starsene dieci anni tranquillo." Ma anche un critico radical-borghese come Sandro De Feo aveva scritto sull'"Espresso" che la satira di Fo "è roba che lascia il tempo che trova, e non perché non vi siano ladri e malversatori in Italia ma perché per trasformare dei luoghi comuni polemici e giornalistici in satira acuta e lieve occorre un risentimento e una immaginazione satirica che Fo non ha." A rendere a distanza di anni un po' patetico questo giudizio basterebbe citare il fatto che la speculazione nel cimitero la si è poi tentata veramente a Milano stessa. Il "luogo comune" di Fo era solo l'ipotesi di una realtà che il vecchio umanesimo della cultura borghese si rifiutava di affrontare.

⁴ Le commedie di Dario Fo, cit.

Eppure *Settimo: ruba un po' meno* secondo alcuni è la più bella delle commedie di Fo, quella in cui la fantasia è più sbrigliata, le invenzioni sceniche più esilaranti. Quando venne messa in scena era passata da poco a Milano l'opera di Pechino. Dario Fo era rimasto profondamente impressionato da quei moduli scenici così diversi dal teatro occidentale, dall'essenzialità dell'assalto alla fortezza, dal duello dei samurai, dalla scena in cui un attore, con il solo aiuto di un pezzo di legno, percorre il palcoscenico in diagonale mimando l'attraversamento di un fiume: con il rumore dell'acqua, degli uccelli, con lo scricchiolio della barca. Tutte tecniche che anche Brecht aveva studiato a fondo e che poi Fo utilizzerà nei suoi monologhi del *Mistero buffo*. In *Settimo: ruba un po' meno* ce n'è già una traccia nella scena del Gioco delle nazioni, dove i pazzi del manicomio-banca improvvisano un teatro nel teatro, travestendosi appunto da nazioni: c'è chi fa la Francia, con croce di Lorena, bandiere e corone a non finire, chi la Germania con elmetto a chiodo, chi l'Inghilterra "con addosso una maschera grottesca che ricorda un leone, un gran colbacco con tutt'intorno bandiere e bandierine, a somiglianza delle divinità guerriere del teatro cinese in forma clownesca, con esasperazioni tipiche della commedia dell'Arte," precisa Fo nella didascalia. E i pazzinzoni si scatenano in una specie di gioco simbolico, rimbalzandosi le accuse della propaganda qualunquista di quegli anni, facendosi dei gran dispetti, sintetizzando scenicamente, con ironia e leggerezza, idee e luoghi comuni del momento.

Nel primi mesi del '65, quando la compagnia Fo-Rame sta finendo la tournée annuale di *Settimo: ruba un po' meno*, il teatro italiano, che da qualche anno si trascinava sonnolento "all'insegna di un impegno più dichiarato che reale, mettendo in scena solo classici (i più risaputi), qualche dramma di attualità polemica su temi non scottanti e geograficamente remoti, preferibilmente la bomba atomica o storie di quattrocento anni fa," trovava improvvisamente qualche spunto di vivacità. A rompere il conformismo carico di buone intenzioni degli Stabili e delle maggiori compagnie di giro contribuì la nascita di un nuovo teatro d'avanguardia. Carmelo Bene, Mario Ricci, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Quartucci cominciano a uscire dalle cantine, a confrontare il

loro formalismo spesso esasperato, le lezioni in parte riprese dall'off americano con l'impatto del pubblico. A dar fiato e popolarità a queste nuove esperienze, rifiutate con orrore dall'establishment teatrale e sostenute invece con passione dalla giovane critica che si raccoglie attorno a "Sipario" coordinato da Franco Quadri, contribuisce l'arrivo in Italia del Living Theatre. Col gruppo americano il pubblico più giovane scopre un nuovo teatro dove alla gestualità, all'uso prevalente del corpo, si mescola il messaggio politico, il grido di rivolta anarchica contro la società del consumismo e delle bombe sul Vietnam, l'invito al vivere in comunità, al lavoro collettivo.

Il teatro, che da molto tempo era come isolato dalla circolazione culturale, si trova di colpo al centro di accessi dibattiti fra gli intellettuali. Un saggista raffinato e alla moda come Alberto Arbasino dedica al teatro un brillantissimo saggio di cinquecentotrenta pagine, *Grazie per le magnifiche rose*, demolendo molti luoghi comuni della scena italiana, scalfendo per la prima volta l'ossiquio che aveva sempre circondato i due mostri sacri Luciano Visconti e Giorgio Strehler. Scrittori di successo come Moravia, la Ginzburg, la Maraini, Parise si mettono a sfornare commedie a getto continuo.

Ma soprattutto anche in Italia, come già da tempo in Francia, si comincia a discutere fra i giovani della sinistra dei fondamenti stessi del far teatro, ci si interroga sul significato del teatro politico, sulla possibilità di uscire dai teatri-monumenti della borghesia per costruire una cultura e un'organizzazione teatrale alternativa. E attraverso questa strada che anche il teatro viene coinvolto nei fermenti politici che si stanno sviluppando in alcune frange dei due maggiori partiti della sinistra, il PCI e soprattutto il PSI, dove alcuni strati intellettuali e giovanili, profondamente delusi dall'esperienza di governo del loro partito, stavano buttando le basi di un dibattito teorico da cui qualche anno dopo si alimenterà l'esplosione del '68.

A questo fermento, a questa ventata nuova che sta investendo il teatro, Dario Fo partecipa in un modo tutto suo, individualista e apparentemente un po' defilato: portando in scena, nell'autunno del 1965, un testo ambientato nel Medioevo, e precisamente alla fine del Duecento, negli anni della signoria dei Visconti a Milano, *La colpa è sempre del diavolo*: la storia di una ragazza ingiusta-

⁵ FRANCO QUADRI, *Il rito perduto*, Einaudi, Torino 1973.

mente accusata di stregoneria, Amalasunta, del diavolo. nano Brancalone, interpretato da Fo con lo stesso trucco scenico che verrà ripreso anni dopo nel *Fantani rapito*. Tutta la commedia è ricca di trucchi e invenzioni, sostenuta dalla brillante recitazione di tutta una troupe di attori che Fo si è formato a poco a poco dopo *Canzonissima*: da Ettore Conti a Secondo De Giorgi, da Mariangela Melato, che sceglierà poi la strada del cinema, a Arturo Corso, un bravissimo mimo-acrobata che negli anni Settanta realizzerà varie regie delle commedie di Fo all'estero.

Ma una buona parte della commedia, più corale e ricca di personaggi delle precedenti, era occupata dalle lotte fra il ducato, sostenuto dagli Imperiali, e i Catari, eretici per ortodossia evangelica, comunitari, onesti e rivoluzionari, che finivano trucidati dal potere. L'ambiente storico, i personaggi, erano gli stessi che compariranno in *Mistero buffo*, e anche la lingua in cui si esprime il diavolo Brancalone era un curioso dialetto veneto-antico, una specie di prefigurazione del padano-lombardo che Fo metterà a punto per i suoi *Misteri*. E anche vari riferimenti storici, varie canzoni come quella che il pubblico sentiva cantare a sipario chiuso, prima dell'inizio dello spettacolo, erano tratte da canti ereticali lombardi del dodicesimo e del tredicesimo secolo, riportati in parte in Bonvesin della Riva, lo storiografo che alla fine del Duecento aveva narrato in una vasta opera *Le meraviglie della città di Milano*.

L'operazione che Fo non aveva avuto il coraggio di portare fino in fondo con *La vera storia di Pietro d'Angera che alla crociata non c'era*, cioè far rivivere in chiave critica un mondo lontano dagli interessi di tutti come il Medioevo, oltretutto sui palcoscenici del teatro leggero, viene realizzata con *La colpa è sempre del diavolo*. Nel nuovo clima politico e culturale Fo si butta in un tentativo ambizioso: portare alla luce episodi chiave della storia medioevale e rinascimentale ignorati dai libri di scuola e trascurati dalla storiografia ufficiale, per raccontare le rivolte dei "poveri cristì", la funzione di supporto al potere della Chiesa e, conseguentemente, quella "rivoluzionaria" degli eretici, degli "uomini onesti" che ebbero il coraggio di dire no. E, contemporaneamente, alludere

con quei fatti alla storia contemporanea, con riferimenti precisi all'imperialismo statunitense (negli Imperiali tutti riconobbero immediatamente gli americani, nello scontro con i Catari la guerra del Vietnam).

Si trattò, a mio giudizio, di un'operazione non del tutto felice, anche se la conoscenza della macchina scenica permise a Fo di rappresentare uno spettacolo che funzionava, divertente e a volte colpiva anche nel segno con la sua satira. Ma in quel Medioevo fatto un po' di Vaudeville e un po' di citazione colta, i vari elementi non riuscivano a fondersi completamente. Il doppio bersaglio a cui Fo mirava, demistificare la storia ufficiale e parlare di fatti contemporanei, finiva per complicare e appannare il discorso scenico. E anche l'uso di materiali originali, mescolati a un contesto così diverso, finiva per introdurre elementi di ambiguità. Quando per esempio gli eretici Catari cantavano una canzone sul male eterno e insopprimibile, sembravano contraddire con quella cosmica rassegnazione la passione dello scontro di classe che la commedia voleva poi rappresentare.

"A differenza di *Mistero buffo*, *La colpa è sempre del diavolo* non è una giullarata, non è una ricostruzione di testi medioevali, ma una storia completamente inventata, di impianto farsesco, che approfitta dell'ambientazione medioevale per dire alcune verità sul cattolicesimo. A far vedere per esempio che i potenti ritengono il Vangelo troppo scomodo per metterlo in pratica e anche troppo pericoloso, perché se applicato gli toglierebbe tutti i privilegi", sostiene oggi Fo, con un'interpretazione un po' riduttiva delle ambizioni di allora. In realtà in *La colpa è sempre del diavolo* sono presenti molti degli elementi di *Mistero buffo*. Ma la miscela non è ancora riuscita: alla biografia culturale, umana e politica di Dario Fo mancano ancora quegli anelli che lo trasformano da straordinario comico strapparisate in giullare della sua epoca.

Uno di questi elementi si innesta nella vita di Fo proprio in quel periodo, durante le repliche de *La colpa è sempre del diavolo*. Dario era andato a vedere uno spettacolo di cui in quei mesi si parlava molto, *Bella ciao*, una rassegna di canzoni del mondo popolare che il gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano aveva presentato al festival di Spoleto, suscitando scandali e dissensi fra il pubblico snob del festival per la violenza dei suoi contenuti non

⁶ Questa e alcune altre osservazioni qui riportate fanno parte di una puntuale e completa tesi di laurea su *Il teatro di Dario Fo* di Isa Baldi, relatore Pio Baldelli, facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, anno accademico 1973-1974.

mediati, per la rabbia popolare contro i padroni che improvvisamente riprendeva voce. *Bella ciao*, che si era preso anche una denuncia per oltraggio a causa di una canzone della guerra del '15-'18 *Gorizia tu sei maledetta*, cantata da Michele Straniero,⁷ aveva colpito molto Fo. E non è difficile immaginarne i motivi. Dietro il lavoro del gruppo c'erano anni di ricerca culturale, c'era l'impegno e la passione di un intellettuale come il socialista Gianni Bosio, che con le edizioni Avanti! (diventate poi Edizioni del Gallo) aveva condotto una battaglia all'insegna del marxismo critico e libertario. Erano state proprio le edizioni Avanti! a pubblicare alcuni testi che avevano alimentato vari dibattiti teorici dei primi anni Sessanta, da *La guerra per bande* di Ernesto Guevara (la prima opera del Che uscita in Italia) agli *Scritti scelti* di Rosa Luxemburg ai primi tre numeri di *"Quaderni Rossi"*, la rivista torinese di Raniero Panzieri, di Tronti, di Asor Rosa, di Luciano Della Mea. Ma soprattutto il gruppo che si raccoglieva attorno a Gianni Bosio aveva portato avanti, non solo con un dibattito teorico ma anche con ricerche vive, sul campo, il discorso sulla cultura delle classi subalterne, con l'intento dichiarato di non far solo opera scientifica, riservata a pochi specialisti, ma di coinvolgere nella ricerca anche i protagonisti stessi della cultura popolare.

Nella ricerca del volto cancellato della civiltà proletaria, di una cultura alternativa in grado di resistere alla spinta massificante e ai tentativi di integrazione della società neocapitalista, il gruppo di Bosio si era accorto dell'enorme potenziale contenuto nelle canzoni popolari. Che infatti per la facilità della diffusione, l'autenticità dei contenuti, la possibilità di essere rielaborate e integrate dai loro stessi destinatari diventavano uno dei mezzi di comunicazione della giovane sinistra degli anni Sessanta. Arrivando, anche attraverso un vero e proprio mercato alternativo di testi e di dischi, a toccare strati sempre più larghi di giovani, a diffondere anche se un po' ingenuamente il rifiuto per il mondo dei "scur padrun dai belli braghi bianchi", il ricordo dei "morti di Reggio Emilia", la presa in giro di quelli che il 18 aprile avevano votato per la DC "senza pensare all'indomani / a rovinare la gioventù".

⁷ Questa era la strofa incrinata, che infatti venne poi saltata nelle rappresentazioni successive e nel disco *Bella ciao*: "Traditori signori ufficiali / che la guerra l'avete voluta / scannatori di carne venduta / e rovina della gioventù."

Di *Bella ciao*, che era la prima sortita in grande stile del Nuovo Canzoniere Italiano, nato come rivista nel 1962 dalla confluente fra il gruppo di Bosio e altri due studiosi di cultura popolare, Roberto Leydi e Sergio Liberovicci, Dario Fo aveva colto a volo l'interesse e la potenzialità. Soprattutto se i canti popolari fossero stati resi in forma meno statica e filologica di quanto non facessero i cantanti-ricercatori del Nuovo Canzoniere. Queste critiche e questi apprezzamenti arrivarono alle orecchie del gruppo, che attraverso Roberto Leydi prese contatto con Fo, per proporgli la regia di un altro spettacolo di canzoni. E Dario Fo, con una gran voglia di far nuove esperienze, di spezzare in qualche modo l'anello sempre più soffocante dei suoi testi di gran successo, del suo pubblico borghese, pronto a ingoiare battute e allusioni politiche in cambio di qualche risata, accettò subito.

Non fu certo un incontro facile. Da una parte un uomo di teatro ormai celebre, un dittatore per antonomasia, abituato a costruirsi gli spettacoli con le sue mani fin nei minimi dettagli, a lavorare con un'équipe docile e affattissima di attori che ben difficilmente si opponevano alle indicazioni del famoso capocomico. Dall'altra, con tutta la passione politica e il moralismo di chi si considera un militante rivoluzionario ben più che un artista, Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Paolo Ciarchi, Franco Coggiola, Caterina Bueno, i tre cantanti del Gruppo di Piadena, l'ex mondina Giovanna Daffini, il coro sardo degli Aggius.

Le prove dello spettacolo, che si chiamerà *Ci ragiono e canto*,⁸ cominciano nell'autunno del 1965 e vanno avanti per quasi tre mesi al teatro Odeon nelle uniche ore in cui Fo è libero, di mattina. "Più che prove teatrali semmai Fo è libero, di mattina," racconta Ivan Della Mea. "Da parte nostra c'era continuamente il richiamo alla precisazione filologica, al rispetto per i materiali così com'erano, preoccupati che ad alterarli non saltasse più fuori il punto di vista della classe. Da parte di Dario c'era il tentativo di esasperare i testi per renderli teatrali. Noi ci impuntavamo continuamente, ci rifiutavamo di far cose che allora ci sembravano assurde come quella di truccarci per la scena, di muoverci con un ritmo teatrale."

⁸ Lo spettacolo era stato realizzato su materiale originale curato da Franco Coggiola e Cesare Bernani e con l'assistenza musicale di Giovanna Marini.

L'idea registica di Fo era che nelle canzoni di festa, di lavoro e di lotta così com'erano nate spontaneamente fra il popolo era fondamentale il legame fra il ritmo del canto e il ritmo del lavoro, del gesto. "I ripetitori moderni di canzoni popolari si sono dimenticati del gesto o, peggio ancora, l'hanno sostituito con il 'gestire'. Eppure se, per esempio, prendiamo una nanna nanna qualsiasi, constatiamo che quel suo determinato andamento ritmico è stato causato dal gesto ondulatorio del dondolo e della sedia. Quindi cantare una nanna nanna senza produrre il gesto e il suono strutturale del battere della culla o della sedia significa togliere un elemento fondamentale alla veridicità della canzone e alla sua bellezza (se ne ha)," avevano scritto assieme nella presentazione di *Ci ragiono e canto* Dario Fo e Cesare Bernani, uno dei teorici del Nuovo Canzoniere.

Nella realtà delle prove però questa ricerca di canto-gesto si era dimostrata sfiante. Fin dai primi mesi Roberto Leydi aveva abbandonato l'impresa, ritenendo che nello spettacolo vi fosse troppo poco rigore. Molto spesso le trovate registiche di Fo si trovavano di fronte le obiezioni argomentate e stringenti di Gianni Bosio, che seduto nelle ultime file assisteva quasi sempre alle prove. Ma non era stato tempo perso per nessuno. Dario Fo aveva cominciato con quell'esperienza a sperimentare il lavoro di gruppo, a rompere il suo isolamento di matatore del teatro leggero. E aveva anche acquisito nuove idee sulla cultura popolare, sull'uso politicamente esplosivo che si può fare di certi materiali. "Noi d'altra parte," dice Ivan Della Mea, "avevamo imparato come ci si muove su un palcoscenico, quali sono gli strumenti tecnici per render più efficace quel che si sta dicendo. L'esperienza con Fo ci aveva aiutati a passare dalla fase di dilettranti a quella di professionisti."

Questo sforzo e questa tensione erano evidenti in *Ci ragiono e canto*. Nella prima parte, dal ritmo molto serrato, riprendevano vita le tradizioni popolari, la festa, la guerra viste con l'ironia delle classi subalterne. Nella seconda, più oleografica, si assisteva a una serie di bellissimi quadri a cui non erano estranee le intuizioni del Fopittore, con il lavoro delle lavandaie, lo sposalizio, la passione di Cristo vista attraverso i Vangeli apocrifi, per finire nel gran crescendo della più popolare canzone degli anarchici, *Nostira patria è il mondo intero*, cantata a piena voce da tutti gli interpreti, e a cui spesso, come la sera della

prima al Carignano di Torino, il 16 aprile 1966, si univa anche il pubblico.

"Ritengo che a teatro, tanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più si deve affondare nel passato, si intende nel passato che può interessare; e a me interessa soprattutto un passato che sia attaccato alle radici del popolo, cioè che parta dalle manifestazioni di vita e di cultura del popolo come fonte essenziale di solidità e di ampiezza di rappresentazione sia nella vita che nella cultura, per poter esprimere nuove ricerche e saggiare nuove indagini, sulla base del concetto di 'nuovo nella tradizione' a cui sono legato. Se prima non avessi lavorato a *Ci ragiono e canto* non avrei potuto fare *La passeggiata della domenica*," dirà con molta franchezza un anno dopo, Dario Fo in un'intervista con due esponenti della nuova critica, Giuseppe Bartolucci e Ettore Capriolo,⁹ alludendo al suo spettacolo "ufficiale" della stagione 1966-1967. Certo, come dimostra anche questa dichiarazione, non siamo all'illuminazione sulla via di Damasco,¹⁰ alla conversione repentina a uno stile proletario di lavoro e di vita. E soprattutto non siamo ancora alla formulazione compiuta dell'idea di teatro e cultura popolare, che Fo sta ancora maturando e che renderà esplicita dopo la rot-tura del '68, recuperando anche molte delle idee e delle elaborazioni teoriche del Nuovo Canzoniere con cui in quel momento stava ancora facendo dialetticamente i conti.

La grande importanza dell'incontro con Gianni Bosio, e con il suo gruppo, non sarà mai smentita da Fo (e d'altra parte anche il Nuovo Canzoniere considererà in seguito Fo come un compagno impegnato sulla strada del teatro di classe), anche se la collaborazione pratica si interrompe per vari dissensi. "Bosio non era d'accordo fino in fondo con il risultato di *Ci ragiono e canto*, trovava che mancava tutta la componente urbana, contemporanea," dice Ivan Della Mea. "E non era d'accordo con la troppa disinvoltura verso i testi che dimostrava Fo." Che infatti negli anni seguenti realizzerà per conto suo,

⁹ Pubblicata su "Teatro 2," autunno-inverno 1967-1968, in un numero monografico dedicato al nuovo teatro di ricerca.

¹⁰ Questa è invece la tesi sostenuta in altre pubblicazioni su Fo e in particolare in *Dario Fo*, La Nuova Italia, Firenze 1977, di Lanfranco Bini, che avendo vissuto per alcuni anni l'esperienza del gruppo di Fo dopo la rottura del '68, tende spesso a darne un'interpretazione un po' troppo "dall'interno."

con altri interpreti, altre due edizioni di *Ci ragiono e canto*, la n. 2 e la n. 3 inserendo molte canzoni che si era scritte da solo."

A inchinare la buona armonia avevano contribuito anche gli esiti non molto positivi della tournée. Se infatti nelle città più politicizzate, a Torino, a Milano, a Livorno, a Pisa lo spettacolo era andato benissimo, nelle altre piazze il pubblico era mancato quasi completamente, facendo chiudere i bilanci con un grosso deficit finanziario.

In quei mesi Fo aveva fatto anche altre esperienze importanti: vari viaggi nei paesi dell'Est Europeo, in America e a Cuba. Come sempre ne era tornato con un nuovo bagaglio di idee sul fare spettacolo. In particolare era rimasto colpito dall'aggressività del giovane teatro internazionale nel "coordinare elementi di vita contemporanea e portarli sulla scena con uso di materiali nuovi. Il coraggio di fare a meno di tanti strumenti tecnici che portano solo alla perfezione sterile e all'esaurimento formale, lasciandosi alle spalle tutto quel che di provocante e di autentico un teatro deve sempre suscitare." Nell'Avana di Fidel Castro soprattutto aveva assorbito molte cose che si ritroveranno nei suoi spettacoli degli anni Settanta. "A Cuba, mi ha impressionato la semplicità con cui i giovani operano in teatro, mettendo da parte ogni pre-ziosità folcloristica e ogni indulgenza commerciale," aveva raccontato Fo al ritorno. "Da un lato con il rispetto del rito e dall'altro con la profanazione di questo rito. E così ho assistito a uno spettacolo proprio rituale, a due personaggi attraverso cui si intendeva creare nel pubblico una specie di liberazione, su una base di gesti e di suoni grotteschi, astratti, insolenti, dolcissimi. Ma ho anche assistito a spettacoli di realtà, in cui ciò che salta subito agli occhi è la povertà dei mezzi impegnati e l'efficacia profonda dell'azione così semplificata, senza che venga meno l'invenzione. Ricordo uno spettacolo in cui ribelli e governativi si combattevano in una distesa

"Sempre in campo musicale, ma su un diverso filone. Fo continua a collaborare anche con Enzo Jannacci. In particolare, per uno spettacolo del 1967 scrive alcune delle sue più belle canzoni dall'*Arrando a Veronica* a *Prete Liprando*, dove alcuni spunti, come quello della folla che assiste al Giudizio di Dio, saranno ripresi nella *Resurrezione di Lazarò*, uno dei brani più felici del *Mistero buffo*."

di carne che invadevano la scena, costituivano lo spazio scenico e davano, carne e uomini e fucili, un'immagine in movimento singolare."

Alcune di queste invenzioni semplici ed essenziali, oltre a una maggior povertà scenica, a una confezione meno perfetta e levigata del passato, Fo le sperimenta nello spettacolo che realizza al teatro Durini, un piccolo palcoscenico d'avanguardia, a metà del gennaio 1967 invece che nel rituale inizio di stagione.

Si tratta della *Passaggiata della domenica* di Georges Michel e anche nella scelta, quasi unica nella sua carriera, di rappresentare un testo di un altro autore, c'è il segno dei cambiamenti profondi che stanno investendo la compagnia Fo-Rame.

La *passaggiata della domenica* era l'apologo dell'apatia piccolo-borghese rappresentata dalla *passaggiata* domenicale di una famiglia che insegue i suoi piccoli miti e il suo piccolo benessere incurante dei massacri e della violenza del mondo che la circonda, che nella stessa originaria erano quelli della guerra d'Algeria e dell'OAS e nella rilettura di Fo diventano quelli della polizia sui dimostranti, degli americani sul Vietnam. Le modifiche che Fo imprime al testo non si limitano alle allusioni politiche. La commedia di Michel viene ridotta, gli elementi provocatori vengono accentuati, ogni residuo di patetismo eliminato. "Fo ha salvato tutta l'intelligenza del testo e ha sostituito alla delicatezza un acre sapore polemico," osserva "Il Dramma." Ma la maggior novità dello spettacolo, rispetto alla produzione precedente di Fo, è il suo andamento quasi da teatro d'avanguardia, con al centro della scena una piattaforma circolare su cui è installato un complesso beat, spessissimo in azione, e con il resto dello spazio scenico ridotto a un piccolo praticabile che girava attorno alla piattaforma dell'orchestra e su cui erano costretti a muoversi gli attori della *Passaggiata*.

"In questo spettacolo io che tengo da parecchio tempo e per mia educazione a certe soluzioni sceniche ho fatto a meno di parecchio," spiegava Fo. "Con un praticabile così piccolo, con luci da indovinare e da inventare su un palcoscenico piccolo anche lui. Con attori a cui ho fatto recitare più parti per puro esercizio e per i

"L'unico precedente è un adattamento del 1963, *Gli amici della baltoneria*."

quali ogni lavoro è fonte di ricerca effettiva. E ho inflato il color caramella ai costumi degli interpreti senza più pensare alla tonalità più o meno giusta, ma confrontando questa tonalità direttamente con la vita. Ho fatto saltar per aria tutte le consuetudini di luci e gli stessi macchinisti si sono entusiasmati."

Un po' meno entusiasmo lo dimostrano i critici dell'establishment. Sempre più sconcertati dalla corsa a sinistra di Fo non si stancano di ripetere a ogni recensione lo stesso ritornello: Fo sarebbe un comico geniale se non si incaponisce su una strada che non è la sua; quella della denuncia di grosse questioni politiche, dell'insistenza nella satira senza averne la vena, finendo così per fare del qualunquismo. E una vena di nervosismo comincia anche a percorrere il pubblico, senza peraltro far calare il ritmo delle presenze.

Per la sua ultima uscita sui palcoscenici borghesi Fo ha una trovata che vista alla luce delle scelte successive assume il sapore di un grande sberleffo al pubblico tradizionale: quella di portare sulla scena il più popolare degli spettacoli, il circo, con i suoi clown, i lazzi, le capriole e i tripli salti mortali, per costruire una satira dell'America, dell'assassinio di Kennedy, della violenza quotidiana, del capitalismo. Per *La signora è da buttare* (questo è il titolo dello spettacolo, dove la signora è appunto l'America), Fo aveva ricostruito in scena uno chapiteau da circo, con le travi portanti, l'intenco delle corde, la pedana centrale, dove fin dall'inizio irrompevano i clown cascatori, i clown parlanti, i clown "de reprise," cioè quelli che nel circo vero fanno gli intermezzi fra un numero e l'altro, impersonati oltre che da Fo e dai suoi attori (c'erano come al solito Arturo Corso e Secondo De Giorgi), da clown autentici come i Colombaioni.

La signora è da buttare, con la sua completa distruzione della trama (l'azione era una serie di sketch dove la storia si snodava per incidenti, andando avanti e indietro in una specie di follia provocatoria), con la sua satira e l'impatto della sua denuncia era anche un punto d'arrivo, per Dario Fo, di dieci anni di attività teatrale. Dalla critica alla burocrazia di Stato, dal mondo un po' pittoresco dei balordi di periferia degli *Arcangeli non giocano al flipper*, fino al grottesco-politico della *Signora è da buttare*, si è veramente concluso un ciclo di vita tea-

trale e politica, oltre il quale sarebbe stato difficile andare avanti senza cadere nella ripetizione o nel compromesso. Probabilmente anche Fo e Franca Rame cominciavano a rendersene conto, se nella presentazione dello spettacolo si parlava apertamente di "teatro di provocazione," dove "i lazzi, le risate, il ritmo vertiginoso delle azioni sono trappole per catturare lo spettatore, imponendogli piano piano un esame di coscienza."

Bisogna dire che le "trappole" funzionavano perfettamente. Perché lo spettacolo, pieno di freschezza e di invenzioni sceniche, rappresentava veramente "un divertimento quasi senza pause" come aveva scritto in una recensione entusiasta un critico di rigida osservanza brechtiana come Arturo Lazzari sull'«Unità»¹³. La grande abilità del Fo autore e regista era consistita nel dar vita a un mondo da circo visto senza nessuna retorica o patetismo (come una decina d'anni dopo faranno molti altri, da Ariane Mnouchkine al Grand Magic Circus di Jérôme Savary). Di usare "tecnicamente" i clown, i loro gesti, i loro lazzi per riempirli di contenuti di denuncia. "La clownerie, al limite, diventa teatro politico," aveva notato infatti Lazzari. Sotto il tendone di Fo, in un crescendo di salti acrobatici, smorfie e capriole, prendeva vita l'America che in quegli anni era al centro dell'attenzione internazionale, delle campagne di denuncia di tutta la sinistra europea. C'erano sketch amari come quello del tecnico balistico che illustra la traiettoria del proiettile che ha ucciso la Sposa in Bianco, il personaggio in cui Fo aveva voluto rappresentare Kennedy; il processo per l'uccisione di un negro, quello per la morte di Oswald, sottolineati a volte da canzoni di ritmo beat; quello dell'adorazione consumistica di un frigorifero. Alternati però anche a classiche scene da circo, come quella dei clown-giardoni che assistono allo spogliarellò di una ragazza (e uno di loro la vede attraverso il buco della porta che si è portato dietro). O quella, irresistibile, del domatore di pulci interpretato da Fo, che termina con l'operazione chirurgica a una pulce per estrarle l'appendice. (È uno degli sketch che Fo ha conservato anche nella riedizione televisiva del 1977 della *Signora è da buttare*, in altre parti invece completamente riscritta per adeguarla al diverso

¹³ Vorticoso affresco di un mondo da buttare, recensione comparso su «l'Unità» del 16 settembre 1967, ripubblicata nel volume *Leia di Brecht*, Rizzoli, Milano 1977.

momento politico, e arricchita anche di molti trucchi scenici, come quello del San Giorgio nano che cavalca un drago meccanico alto tre metri simbolo dell'imperialismo.)

Alla prima al Manzoni di Milano," il 15 settembre 1967, il pubblico era rimasto sconcertato. Gran divertimento ma anche molti fischi di chi cominciava a non accettare più contenuti estranei alle sue idee politiche. E anche la tournée abituale era stata tutt'altro che facile, al punto che negli ultimi mesi Fo aveva deciso di continuarla in Svezia e in Danimarca, dove era stato invitato. All'ultima replica prima di lasciare l'Italia avviene un fatto quasi simbolico: Fo viene chiamato in questura, minacciato di arresto per l'aggiunta, nel corso della rappresentazione, di alcune battute "offensive di capo di stato straniero" (il presidente degli Stati Uniti Johnson), non previste dal copione autorizzato dalla censura.

L'establishment stava facendo capire a Fo che al suo livello di successo, di popolarità, di inserimento nei meccanismi dei mass-media, certi limiti non si potevano oltrepassare. "E, dal lato opposto, lo stavamo capendo anche noi," dice Dario Fo. "Ci era sempre più difficile recitare in un teatro dove tutto, perfino la suddivisione dei posti in poltronissime per i più ricchi, in poltroncine, in posti di galleria rispecchiava la divisione di classe. Dove nonostante ogni sforzo restavamo comunque gli artisti noti che scendevano ogni tanto dal piedistallo della loro condizione sociale e professionale. Ma soprattutto restare nel teatro borghese era sempre più contraddittorio con quel che si cominciava a capire in quel periodo: che la scelta più coerente, per un intellettuale, era uscire dal proprio ghetto dorato, mettersi a disposizione del movimento."

¹⁴ Per *La signora è da buttare* Fo aveva ricevuto un premio di otto milioni dall'Idi. Aveva scelto di non ritirarlo e di devolverlo ai teatri universitari e di ricerca.



Dario Fo negli anni Cinquanta.

Fo con Colnaghi.





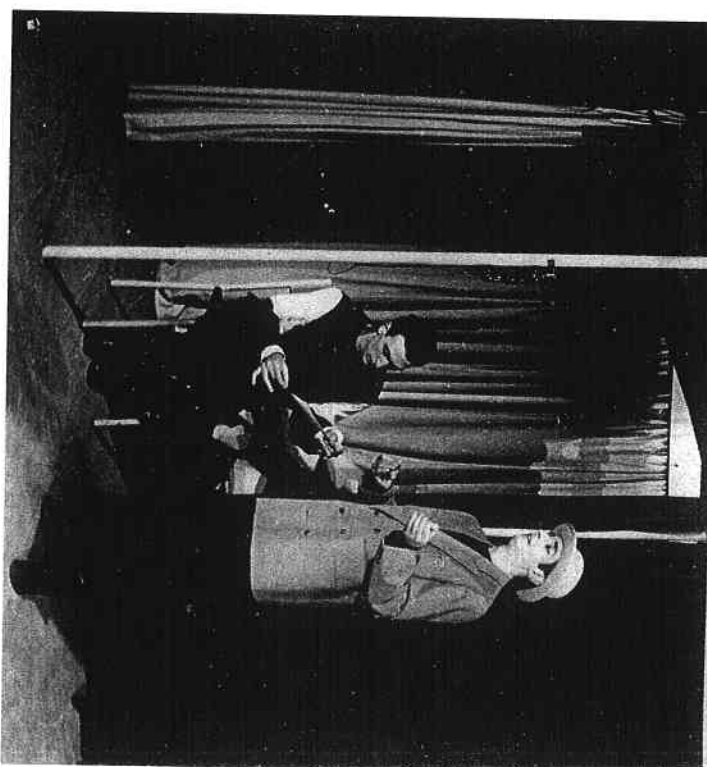
Il dito nell'occhio (1953).



I santi da legare (1954).

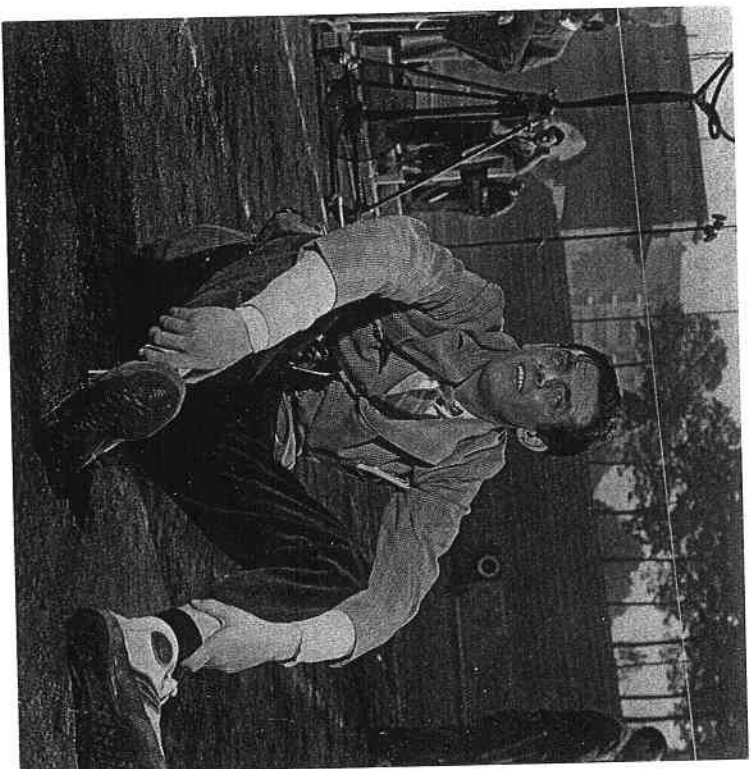


I santi da legare (1954).

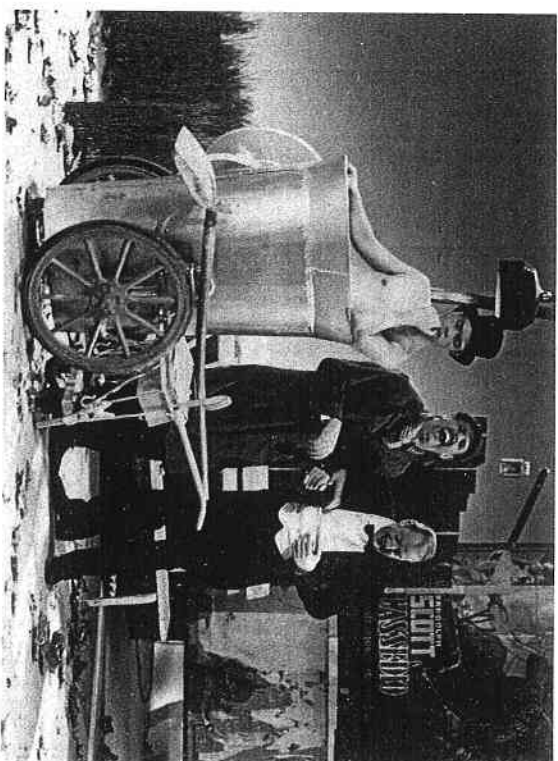




Scena del film *Lo sviato* (1956).



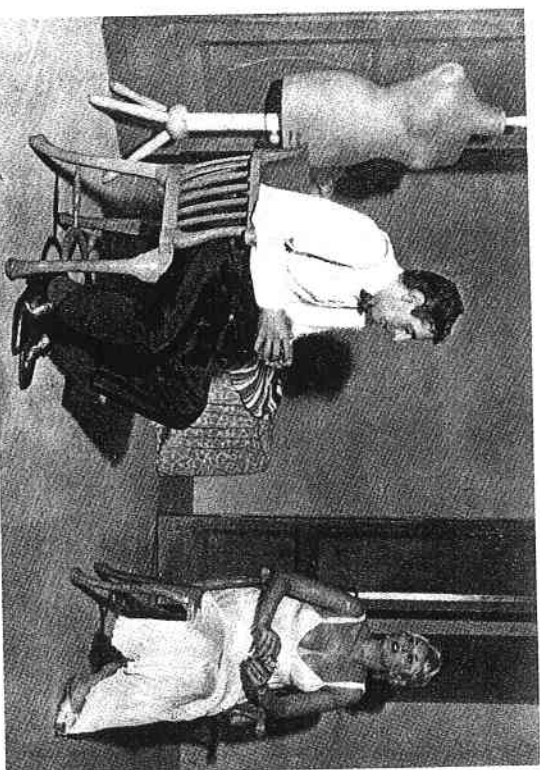
Dario Fo durante la lavorazione de *Lo sviato* all'Arena di Milano.



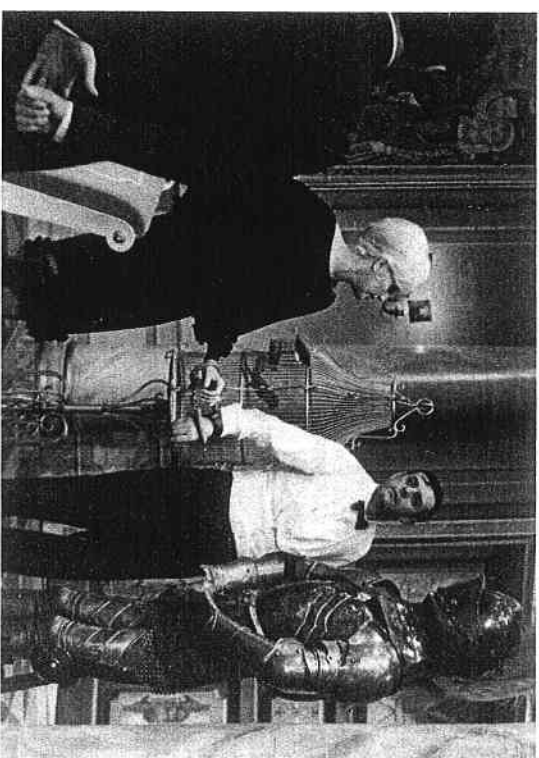
Ladri, manichini e donne nude (1958).



Comica finale (1959).



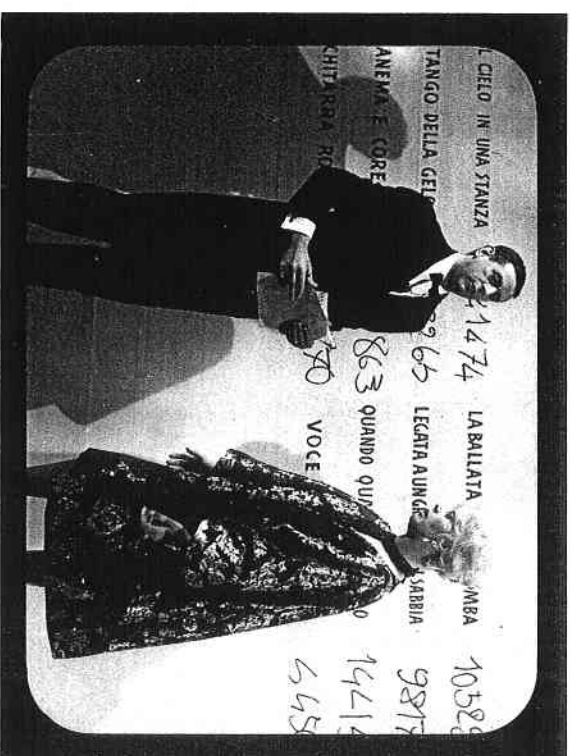
Gli arcangeli non giocano al flipper (1959).



Chi ruba un piede è fortunato in amore (1961).



Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (1960).

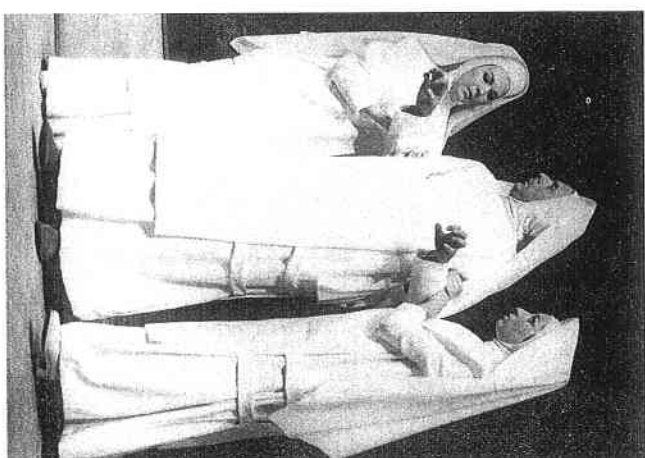


Dario Fo e Franca Rame a Canzonissima (1962).

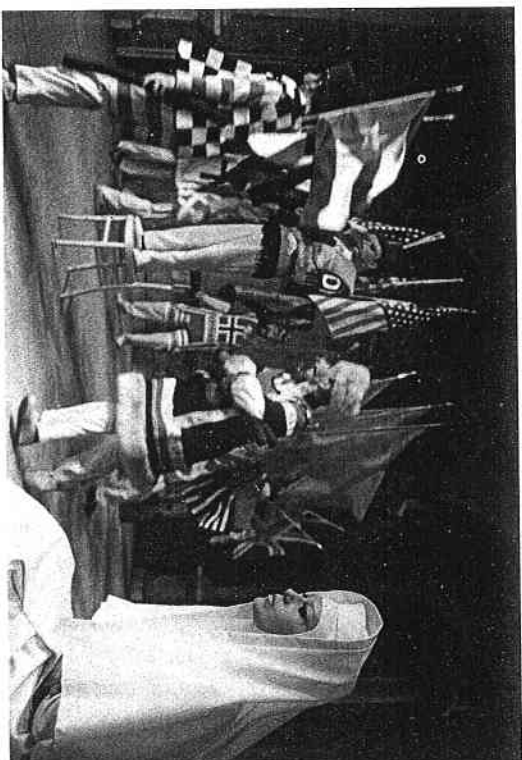


Settimo: ruba un po' meno (1964).

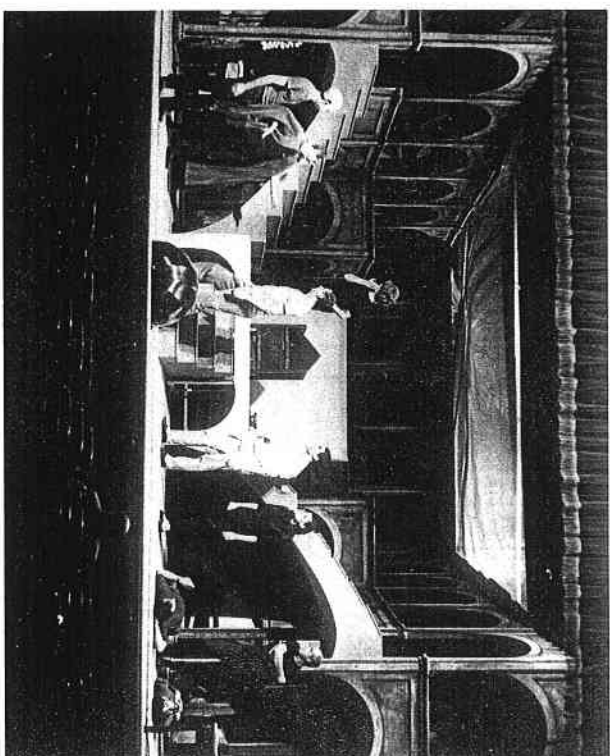
Settimo: ruba un po' meno (1964).

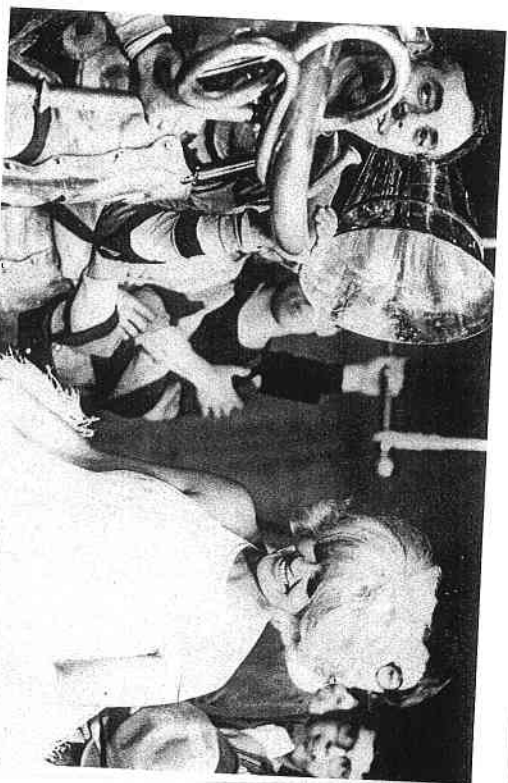


Prove di La colpa è sempre del diavolo (1965).



Settimo: ruba un po' meno (1964).

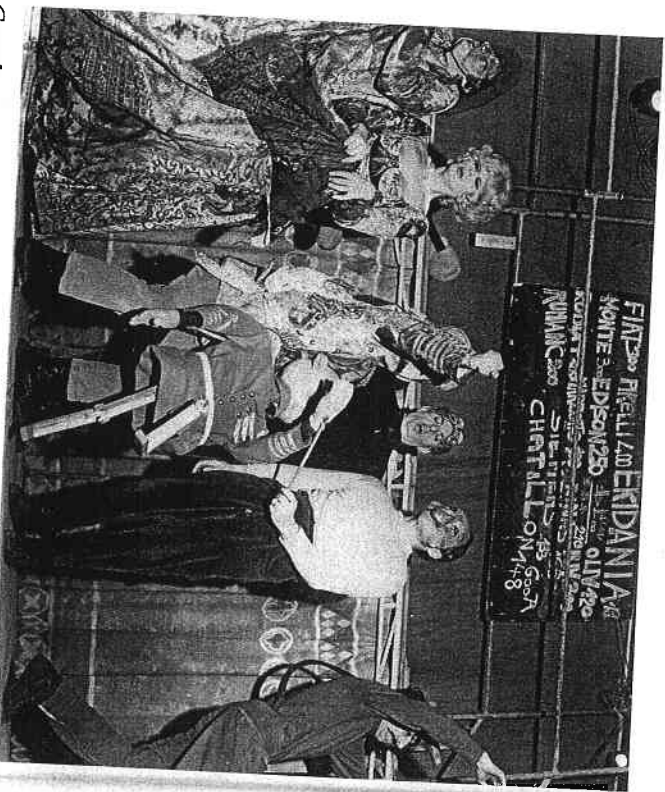




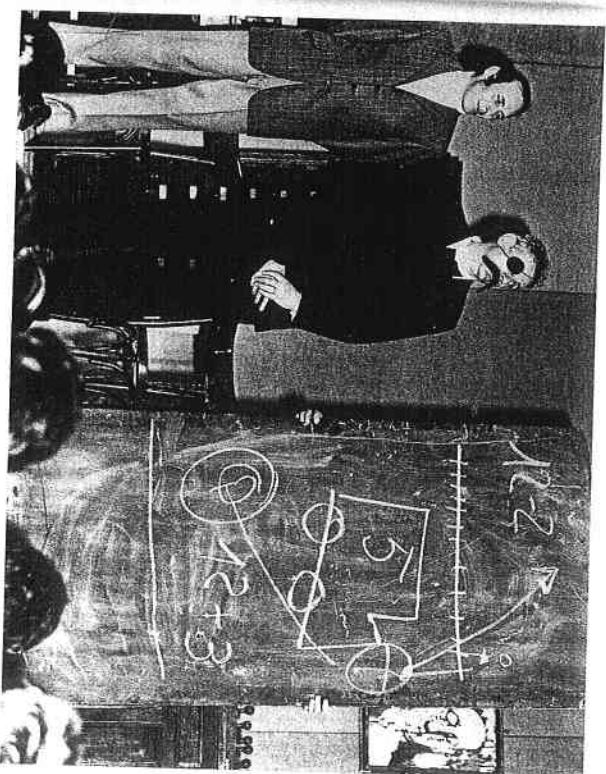
La signora è da buttare (1967).



Il funerale del padrone (1969).



Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi (1968).



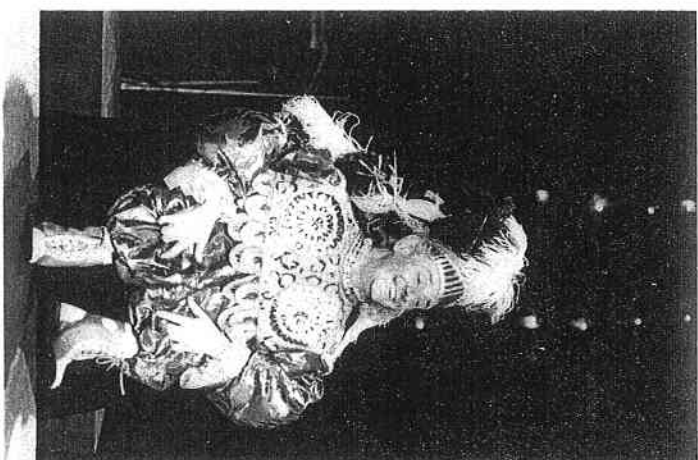
Morte accidentale di un anarchico (1970).



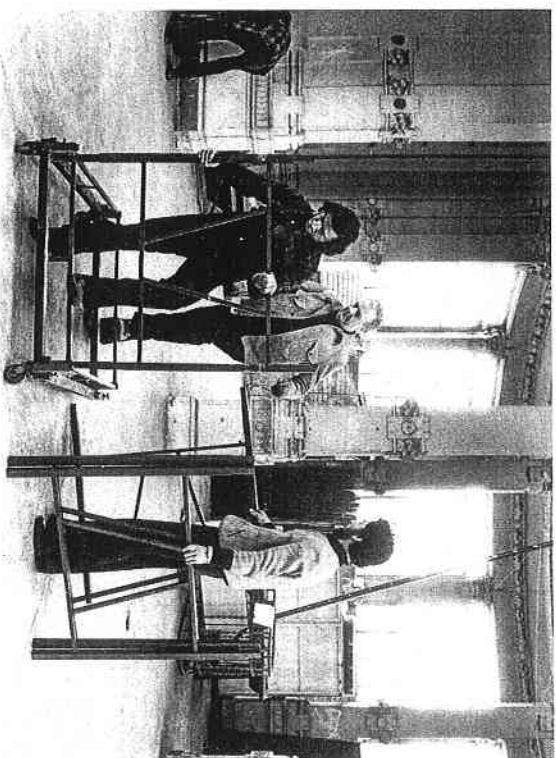
Non si paga, non si paga! (1974).

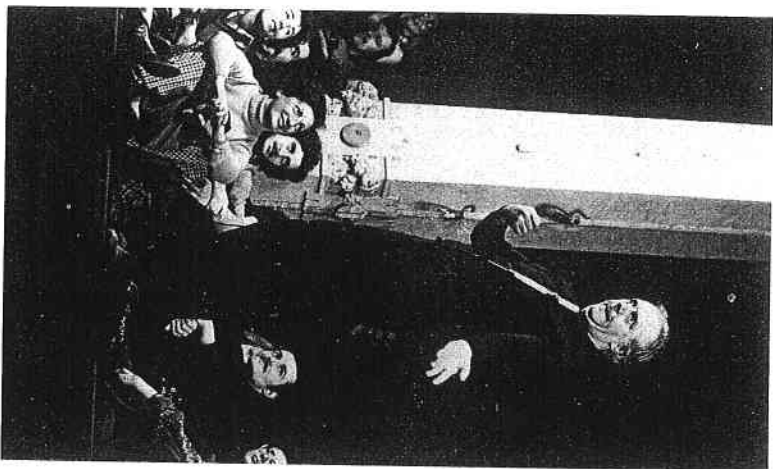
Dario Fo ne *La signora è da buttare*, nello spettacolo televisivo del novembre 1977.

Fo con alcuni compagni durante i lavori di restauro della Palazzina Liberty a Milano nel 1974.



Dario Fo nel *Fantani rapito* (1975).

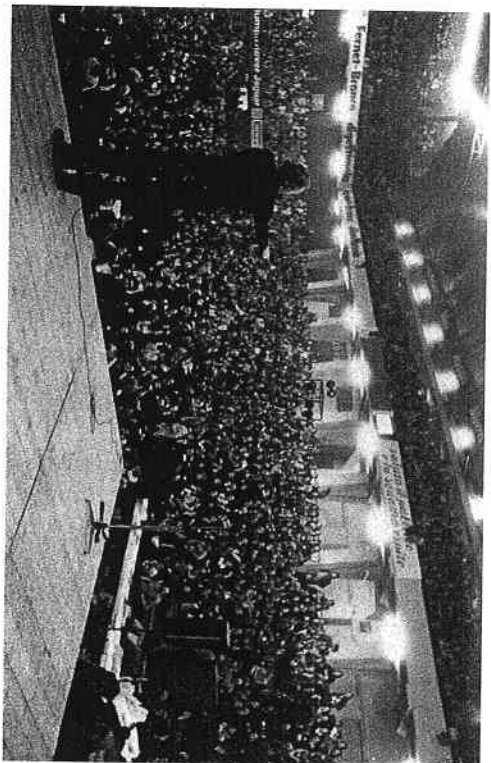




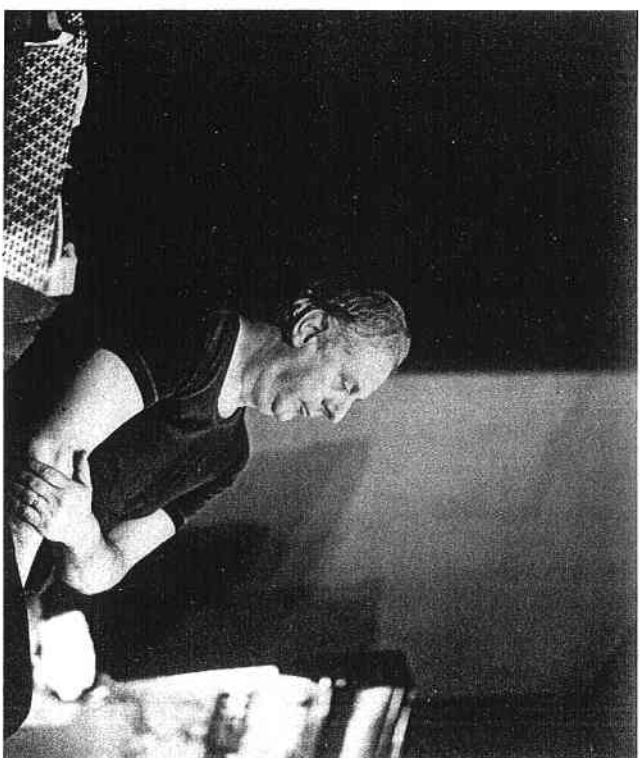
*Il mistero buffo alla
Palazzina (1975).*



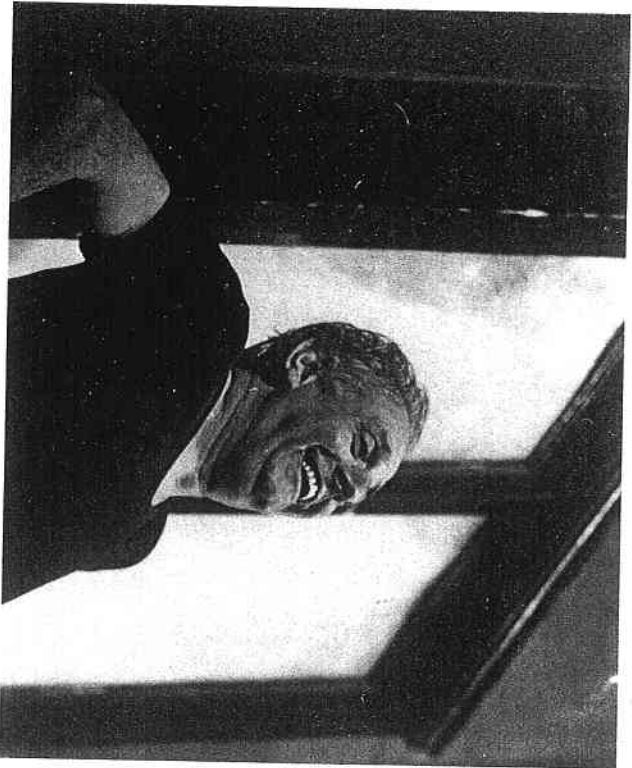
Momenti di Fo ne Il mistero buffo.



*Il mistero buffo al
Palalido (1975).*



Gli anni di Nuova Scena



Momenti di Fo ne Il mistero buffo.



Cosa vuol dire far teatro politico? Come si costruisce uno spettacolo che non sia calato dall'alto ma funzionale agli spettatori che si sono scelti? Come funziona, nella pratica di una messinscena, il rapporto fra cultura e politica? A queste e ad altre domande tutt'altro che facili Dario Fo e Franca Rame, insieme al loro collettivo di compagni-attori, cercano di dare risposte concrete, scontrandosi spesso dolorosamente con le contraddizioni della realtà, fin dai primi mesi della costituzione di Nuova Scena. Da qui comincia una nuova fase della loro vita, quella dell'impegno militante, che li porterà a risultati teatrali alterni, a qualche momento di caduta retorica, a scissioni in cui peraltro si rispecchiano molte delle laccerazioni vissute dalla sinistra italiana a partire dal '68. Ma in questa loro esperienza, con tutti i limiti e le ingenuità di chi costruisce giorno per giorno qualcosa di nuovo e di originale, io credo che si possa vedere l'unico grosso tentativo italiano di teatro popolare-politico, l'unico esperimento di questo genere che sia stato capace di toccare un grande pubblico, di far discutere anche ferocemente all'interno della sinistra, di porsi come stimolo ed esempio a quell'esplosione di teatro di base che dilagherà nell'Italia dei dieci anni successivi.

La prima difficoltà che Fo e Franca Rame, scelta la loro compagnia capocomicale, si trovano ad affrontare è quella dei rapporti all'interno di Nuova Scena. Nel collettivo, assolutamente paritario come stabiliva lo statuto, erano confluiti personaggi eterogenei: c'erano giovani registi legati al teatro politico come Nuccio Ambrosino, o con esperienze di cabaret politico come Vittorio Franceschi e Massimo De Vita. C'erano musicisti usciti dal Nuovo Canzoniere per seguire l'esperienza di Fo come Paolo

Ciarchi, organizzatori culturali come Nanni Ricordi, militante del PCI, responsabile dell'ARCI milanese, che aveva lasciato anche lui il Nuovo Canzoniere, con cui aveva collaborato per due anni, e che in pratica aveva steso lo statuto di Nuova Scena (per qualche anno, fino alla sua uscita, il ruolo di Ricordi sarà un po' quello di organizzatore-ideologo della situazione). C'era soprattutto Dario Fo, con il suo scetticismo di fondo verso i grandi partiti organizzati e con la sua ansia di fare un lavoro che comunque lasciasse il segno. E Franca Rame, che alle ultime repliche di *La signora è da buttare* si era iscritta al Partito comunista. Franca aveva avuto una grossa parte nella decisione di sciogliere la compagnia Fo-Rame e di abbandonare il teatro borghese e da allora non sarà più, in nessun senso, solo la spalla del marito, ma svolgerà un proprio ruolo autonomo, dedicando tutto il suo tempo al lavoro teatrale e politico con una trasformazione abbastanza sbalorditiva rispetto al personaggio di bella svampita, di attrice frivola anche se di idee di sinistra, che da anni le era appiccicato addosso.

Il punto di partenza all'interno di Nuova Scena, come si è detto, era stato quello di abolire i ruoli tradizionali del teatro (capocomico, primo attore, macchinista, facchino che trasporta i bauli...) e di caricare tutti di uguali fatiche e responsabilità, non solo per le scelte generali ma anche in palcoscenico.

Dice Dario Fo: "Avevamo peccato di utopismo, perché quando si abolisce una cosa bisogna pur sostituirla con qualcos'altro. In verità non eravamo alla pari. Soprattutto in scena potevamo solo fingere di essere uguali. C'era chi come me, Franca e altri erano attori professionisti, chi invece era solo un dilettante. E allora in nome dell'egualitarismo, della distruzione totale del ruolo, cercavamo di caricarci di grossi pesi, di handicap, di rallentare la nostra corsa per non dar ombra a questi compagni. Nel *Pupazzo* per esempio io e Franca avevamo scelto ruoli molto piccoli, secondari. Solo che poi, montando lo spettacolo, tutti si accorgevano che dove non c'eravamo noi in scena l'azione ristagnava. E allora eravamo stati costretti a cambiare i ritmi, a reintervenire con delle gag. Quando lo spettacolo fu finito i ruoli più importanti li avevano di nuovo noi. Qualcuno protestava, ci accusava di prevaricare."

Ricorda Vittorio Franceschi: "Nel primo momento dell'entusiasmo sembrava che tutti potessero fare tutto. E

invece poi si scopriva che anche recitare era un fatto tecnico, che se non sapevi muoverti, parlare, la gente non ti seguiva, che se non avevi la voce impostata non ti sentivano oltre la terza fila di sedie."

Ma l'argomento di maggior frizione era stato, fin dall'inizio, quello del rapporto fra arte e politica. Nelle interminabili discussioni collettive, caratterizzate dal "dovere d'intervento" tipico di quegli anni (ognuno in pratica sentiva il dovere di parlare anche se non aveva niente di nuovo da aggiungere), si scontravano le posizioni fra cui ha sempre oscillato il teatro politico: è possibile usare forme avanzate per esprimere contenuti rivoluzionari? O non è più coerente enunciare senza tanti orpelli le verità che si vogliono trasmettere? Ma in questo secondo caso non si rischia di fare pura e semplice propaganda?

Dice Dario Fo: "Mi ricordo di un compagno che alla fine di ogni intervento ripeteva sempre: la cultura è un fatto sovrastrutturale, secondario, il teatro deve essere al servizio di un discorso politico corretto. Per lui e per altri il rigore, l'invenzione, la professionalità, erano inutili, anzi dannosi. E io allora ogni volta facevo l'esempio di cosa sono struttura e sovrastruttura in architettura. Dove le fondamenta, i piloni, i muri sono la struttura, ma dove anche elementi ugualmente indispensabili come il tetto, le finestre, vengono chiamati sovrastruttura. Cercavo di descrivere quanti spettacoli inutili, barbosì sono stati fatti per questo equivoco, citavo Mao quando dice: 'Se non sei in grado di esprimere un discorso politico in modo immaginativo finisce che fai solo un comizio. Per cui rendi un cattivo servizio sia alla politica che alla cultura.' Spesso, soprattutto nella pratica, riuscivo a convincerli." Ogni tanto invece Fo, esasperato dalle interminabili discussioni, si ritirava in un angolo a riempire fogli su fogli con i suoi disegni cubisti. O si allontanava preso da violenti mali di testa.

La prima stagione comunque, nell'entusiasmo di un'esperienza che tutti vivevano con grande autenticità, mentre nel paese dilagava la contestazione studentesca e si preparava l'autunno caldo, era trascorsa girando freneticamente nelle case del popolo, nei capannoni, nelle balere e nelle camere del lavoro. La *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* di Fo si alternava

sui palcoscenici improvvisati con il *Dato che* di Nuccio Ambrosino e del suo Teatro d'Ottobre e, dal febbraio 1969, con il *Ci ragiono e canto* n. 2, dove accanto alle canzoni popolari autentiche Paolo Ciarchi, Caterina Bueno, i Galletti di Gallura cantavano "canzoni di lotta" scritte in gran parte da Dario Fo, da *Povera gente a Avola a Non aspettar S. Giorgio*.

Ad attenuare i primi dissidi latenti nel collettivo contribuiva anche l'incontro abbastanza straordinario con il pubblico del circuito ARCI, e l'esperienza di quello che veniva chiamato il terzo atto, il dibattito alla fine dello spettacolo.

"Già l'arrivo della compagnia in paese viene inteso come una festa a cui nessuno vuol sottrarsi," raccontava un critico, Roberto Mazzucco, dopo aver assistito a varie rappresentazioni.¹ "Infatti le famiglie con vecchi e bambini si presentano in 'teatro' anche un'ora prima dello spettacolo. La folla segue con intensità la recitazione. Alla domanda che precede il dibattito, protratto a volte fino alle tre del mattino, 'Quanti di voi sono già stati a teatro?' alzano la mano poche decine di spettatori. La discussione è sempre molto vivace, apertamente critica e tutto sommato centra i punti deboli dello spettacolo, anche se tende a politicizzarsi."

Nei dibattiti del primo anno di Nuova Scena, di cui non vi sono trascrizioni al contrario di quel che succederà nelle stagioni successive,² prendono per la prima volta la parola operai, contadini, donne di casa che fino allora nei locali spesso costosi e moderni delle case del popolo della Romagna o della Toscana erano andati solo per giocare a briscola, per bersi una bottiglia di vino o per ballare i tanghi e le mazurke dell'orchestra Casadei. Il passaggio della compagnia, il vedere sulla scena, in un linguaggio popolare e attraente, la Resistenza, i padroni, i socialisti che si spartiscono le poltrone del potere con la DC, scioglie la lingua a molti, ridà la voglia di discutere delle questioni generali e non solo della routine amministrativa.

Dice Dario Fo: "Creavano un gran casino e per questo i quadri intermedi, i burocrati, cominciarono quasi subito a considerarci con diffidenza. Ricordo un dirigente

che, il secondo anno, mi diceva senza un filo d'ironia: 'Fino all'anno scorso alle riunioni venivano dieci persone al massimo, adesso ogni volta sono almeno cinquanta. E poi ognuno ha la sua da dire.' Il fatto è che con noi la gente prendeva coraggio, spesso il segretario della casa del popolo veniva contestato, i ragazzi della FGCI si accorgevano dell'errore che era stato cancellare dalla facciata delle case del popolo quel che vi avevano scritto, alla fine dell'Ottocento, i socialisti che le avevano costruite: 'Se vuoi fare la carità a un povero dagli cinque soldi, due soldi per il pane, tre soldi per la cultura.'"

Ha scritto la cantante Giovanna Marini,³ che spesso era passata nelle stesse piazze del circuito ARCI a pochi mesi di distanza: "A Cesena mi raccontano la confusione e lo shock che hanno portato qui Dario Fo e il collettivo di Nuova Scena, ricordano tutti, il Ciarchi, la Norma, ne parlano con un'animazione nuova, sono stati giorni indimenticabili per loro, certi che non si conoscevano, sempre lì di Cesena, si sono improvvisamente rivelati, hanno scoperto l'impegno politico, hanno passato serate in discussioni, ora continuano a incontrarsi."

Se vari dirigenti locali erano irritati, almeno nel primo anno i responsabili nazionali dell'ARCI sono in sostanza contenti. Nuova Scena, grazie anche alla grande polarità di Dario Fo, è riuscita a creare il primo embrione di un circuito teatrale, a far aumentare le iscrizioni, a creare addirittura nuovi circoli. E anche alla direzione del PCI, negli uffici della sezione cultura non si sono ancora manifestate preoccupazioni per l'attività di Nuova Scena. Siamo a cavallo del XII congresso del Partito comunista, in cui al centro della discussione vi fu il rapporto fra il partito e i movimenti di massa, operai e studenti. La parola d'ordine, lanciata nel luglio del '68 dal segretario del partito Luigi Longo, è ancora quella della disponibilità verso questi movimenti. A creare un clima nuovo nel PCI contribuisce anche la vicenda della Cecoslovacchia, la denuncia contro l'intervento sovietico che ha rovesciato Dubcek e che il partito esprime senza mezzi termini sulle colonne dell'"Unità" e negli applausi prolungatissimi con cui il congresso accoglie il delegato

¹ A colloquio con Dario Fo, "Il Ponte," luglio 1969.

² Un'ampia rassegna di dibattiti è pubblicata nei due volumi *Com-pagni senza censura*, Mazzotta, Milano 1970.

³ L'episodio fa parte del libro *Italia quanto sei lunga* di Giovanna Marini, Mazzotta-Istituto Ernesto De Martino, Milano 1977.

cecoslovacco, filo dubcekiano, che parla dalla tribuna con la voce rotta dai singhiozzi. (In compenso il francese Duclos, che aveva lanciato duri giudizi sul Maggio, si prende sonori fischi.)

E anche il periodo in cui si sta coagulando all'interno del PCI il gruppo del Manifesto. Il primo numero della rivista, che si chiama con lo stesso nome, esce il 23 giugno 1969. I suoi promotori lo definiscono "strumento teorico per dibattere autonomamente le grandi questioni del socialismo che stanno tornando attuali: come quella della rivoluzione in Occidente."

Alla fine del giugno 1969 i componenti di Nuova Scena si salutano per un mese di vacanza. L'appuntamento è per agosto, che dovrà essere dedicato alle discussioni sull'esperienza fatta e alle proposte per la stagione successiva. Subito cominciano i primi dissensi. Fo vorrebbe sciogliere i gruppi che agiscono con una loro sigla come il Teatro d'Ottobre e che Nuova Scena diventasse un collettivo unico. Ambrosino e altri attori si oppongono, temono che così Nuova Scena sia soltanto "la compagnia di Fo," e spingono al contrario per far entrare altre compagnie organizzate autonomamente. Lo scontro finisce con le dimissioni di Ambrosino, che con alcuni altri attori se ne va portandosi via la sigla del Teatro d'Ottobre, anche se Franceschi, De Vita e altri decidono di restare. Nuova Scena si suddivide in tre sottogruppi anche per rispondere alla richiesta dell'ARCI che per la nuova stagione vuole tre spettacoli. Il primo, che fa capo a Franca Rame, mette in scena due testi scritti da Fo, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* e *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone*. Un altro, coordinato da Vittorio Franceschi, prepara un testo scritto da Franceschi stesso, *Un sogno di sinistra*, parabola di un borghese che sceglie la rivoluzione per poi tornare di corsa, alle prime difficoltà, fra le braccia della sua classe, e *MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica*, dedicato alle nuove tecniche studiate dall'industria per aumentare la produttività operaia, viene realizzato interamente con un lavoro collettivo, su documenti originali che gli attori portano in scena con un largo uso di mimo e pantomima. Il terzo contingente è com-

posto in pratica dal solo Dario Fo, che con alcuni tecnici realizza il *Mistero buffo*.

Quando si mette a scrivere i due testi politici per la nuova stagione, Dario Fo, l'ex irregolare del teatro borghese, ha in mente una frase di Brecht: "Il popolo sa dire cose profonde e complesse con grande semplicità; i populistici che si calano dall'alto a scrivere per il popolo dicono, con grande semplicità, cose vuote e banali." La sua ambizione infatti è di riuscire, nei due spettacoli, a "far parlare il popolo," a mettere in scena problemi di cui è venuto a conoscenza nel suo primo anno di teatro politico, fatti che ha sentito raccontare durante i dibattiti. L'incontro con tutto un mondo di militanti, di operai, di sindacalisti lo ha colpito nel profondo, lo ha caricato d'entusiasmo, di voglia di esprimersi in modo nuovo. "Ero convinto che non fosse sufficiente portare in scena la critica alla realtà così com'era, come avevo fatto negli anni del teatro borghese," dice Dario Fo, "Che fosse necessario superare la chiave pessimistica tipica degli intellettuali, secondo cui l'arte deve solo denunciare, ma mai proporre. In quegli spettacoli, che nascevano direttamente da problemi vivi, concreti, cercavo anche di dare delle soluzioni."

Nei due atti unici di cui era composto *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, cioè *Il telaio* e *Il funerale del padrone*, Fo affrontava il problema dello sfruttamento degli operai. Scendendo, nel *Telaio*, nel concreto di realtà come quella emiliana e toscana, di paesi dove dilaga la piaga del lavoro a domicilio, dove i telai ronzano per dodici-sedici ore al giorno, distruggendo la vita delle famiglie, in particolare delle donne addette a questo lavoro. E criticando anche, attraverso la figura di un capofamiglia convinto di essere un vero comunista solo perché ha in tasca la tessera del partito e ha partecipato alla Resistenza, il conformismo e la subalternità ai valori borghesi di molti militanti di sinistra. *Il funerale del padrone* invece prendeva spunto da una lotta realmente condotta dagli operai di una piccola fabbrica, per poi denunciare la tragica realtà degli incidenti sul lavoro, con la trovata di voler ammazzare in scena un operaio (e poi al suo posto un rituale capretto) per rispettare le statistiche sulla mortalità in fabbrica.

In *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per*

questo lui è il padrone, un titolo che atteggiava il don Milani di *Lettera a una professoressa*, invece Fo presentava di petto vari temi scottanti per le sinistre e in particolare per il PCI, dai ritmi delle catene di montaggio (alla FIAT come a Togliattigrad, in URSS) ai processi staliniani e alla guerra di Spagna, dall'eredità di Gramsci alla politica culturale del PCI, al dialogo con i cattolici ai rapporti fra base e dirigenti, all'assassinio dei sindacalisti siciliani. A tenere insieme questa congerie di argomenti abbastanza eterogenei provvedeva lo spunto iniziale. L'azione cominciava in una casa del popolo, dove alcuni attivisti smontavano la biblioteca per mettere al suo posto un biliardo. Ma nel riporre i libri dagli scaffali alle scatole, l'occhio degli operai che stavano lavorando coglieva qualche brano: a quel punto, com'era scritto nella presentazione, "rievocati dalla lettura alcuni personaggi della storia del socialismo prendono vita, discutono fra loro e con i compagni stessi, permettendo così di impostare un discorso critico e dialettico su situazioni e fatti."

In realtà l'impostazione non era così dialettica, ma si risolveva in momenti contrapposti in cui tutto il bene era da una parte, tutto il male dall'altra. Gramsci contro la realtà della cultura nelle fabbriche nel 1969; il comunista cecoslovacco Slansky contrapposto ai suoi accusatori stalinisti; Majakovskij e il commissario del popolo; il socialismo come è e come avrebbe dovuto essere...

Probabilmente Fo si era lasciato prendere dall'ansia di fare un lavoro di intervento politico, di portare il maggior numero di spunti possibili per le discussioni finali (che infatti furono vivacissime), e anche dalla preoccupazione sacrosanta di proporre contenuti critici a un pubblico già di sinistra, di non limitarsi a fargli vedere le magagne degli avversari ma di mettere il naso anche nelle proprie. Questa intenzione era espressa apertamente nella battuta finale del *Telaio*, quando l'operata che si sveglia da un sogno dice per bocca di Franca Rame: "Era così bello quel sogno: orco cane, era meglio se non mi svegliavo... se morivo addirittura... che bello. Fuori, fuori dai piedi i furbi, i politici e gli addormentati... questo non è un partito per tutti i gusti: per cani e porci... Non basta essere sfruttati... bisogna mettercela tutta, sempre... mica solo alla messa grande! E bisogna avere il coraggio di criticare e farsi criticare! La critica è la vera forza del partito... solo la chiesa non si critica... È un partito rivoluzionario questo, non è una chiesa!"

Ma a questi giusti propositi era mescolata anche una certa dose di inopportunità politica. Come quando, nelle *300 parole*, compariva in scena il commissario sovietico vestito con l'identica uniforme del poliziotto fascista di Francesco Franco. O come quando, in una critica del socialismo emiliano, si vedevano Guido Fanti e il cardinale di Bologna, Lercaro, ballare languidamente abbracciati. Anche da un punto di vista formale poi i due spettacoli non erano felicissimi. Le situazioni spesso più enunciate che risolte, la mancanza di Dario Fo in scena, l'uso di vari attori alle prime armi contribuivano a un risultato discontornuto.

Già alla prima di *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, all'inizio di novembre a Genova, molti comunisti, accorsi in gran quantità a vedere i "compagni di Nuova Scena" erano usciti perplessi. Una perplessità che, per i più ortodossi, si era trasformata in irritazione aperta alle *300 parole*. Il responsabile della sezione cultura di Genova aveva espresso il suo "drastico dissenso," il segretario della federazione, Piero Gambolato, aveva parlato con più prudenza di "spettacoli arretrati rispetto alla realtà." Erano corse frenetiche consultazioni telefoniche con i dirigenti romani: con il risultato che sull'"Unità," al posto della recensione abbastanza favorevole alle *300 parole* del critico genovese Giannino Galloni, era uscito un violento corsivo anonimo in cui si accusava Fo e Nuova Scena di propagare "un rozzo qualunquismo sentimentale, che offende l'oggettività dei fatti deformandoli." Da quel momento la polemica era esplosa. Il responsabile culturale dell'ARCI, il comunista Pagliarini, piombato in Liguria per constatare quel che stava succedendo, era intervenuto dopo la rappresentazione delle *300 parole* al cinema Ariston di Sestri Levante, rimproverando agli attori di andare in giro con uno spettacolo non per far vedere le condizioni degli sfruttati ma per far cambiare il PCI. Al che Franca Rame, dopo aver preso in mano il microfono aveva detto con voce rotta: "Siete stati i protagonisti e gli spettatori di come si situa un circuito teatrale," per poi scoppiare in singhiozzi mentre la platea si divideva fra chi la sosteneva con gli applausi e chi gridava "Qui si getta fango sul partito" o "Vergogna."

La polemica era poi continuata, in toni un po' meno drammatici, sulle colonne dell'"Unità," con vari interventi

di spettatori a favore e contro, e con una lettera di Nuova Scena in cui si affermava che "una vera alternativa allo stato borghese... la si può costruire solo in rapporto dialettico con il pubblico di classe." Alla lettera seguiva una risposta, questa volta firmata dal direttore Maurizio Ferrara, che attenuava parecchio la condanna del corsivo. "La prima etichetta che noi diamo a Dario Fo e ai suoi amici è quella di compagni," diceva Ferrara. "E se per Nuova Scena non esistono tabù, ciò vale anche per noi. Come a un nostro corsivista politico può capitare, nella passione della polemica, di preferire un termine a un altro, ai compagni di Nuova Scena può capitare, come a noi sembra sia capitato, di inserire nella loro stinabilissima storia di uomini d'arte, un capitolo infelice."

Ma il "capitolo infelice" non era affatto chiuso. Poche settimane dopo infatti Fo si vede fare un sacco di difficoltà dalla Camera del lavoro di Milano per avere il salone degli spettacoli, con la giustificazione che "anche altri gruppi teatrali avevano il diritto di lavorarci." La tournée, soprattutto in Emilia, cominciò a diventare difficile, varie case del popolo accamparono pretesti per negare i locali. Ormai Dario Fo cominciava ad essere circondato dalla scomunica con cui in quegli anni si bollavano i dissenzienti, quella di "chinese." (E il critico comunista Bruno Schacherl⁴ aveva scritto apertamente: "Dario Fo va a fare il cinese per provocare le case del popolo comunista.")

Anche Fo d'altra parte reagiva con sempre maggiore irritazione alle accuse di parte comunista di essere una specie di moralista che si era messo in mente di dover ripulire il partito e il movimento. Probabilmente per la sua stessa personalità, per la sua formazione, per la sua vocazione di sempre a porsi come "eretico," come "antipapa" gli era estremamente difficile lavorare all'interno di un grande movimento organizzato, accettarne la dura dialettica e anche i ritardi, le chiusure assolutiste, la difficoltà del PCI a fare i conti, fuori dalle rimmiscele zdanoviane come dal troppo facile eclettismo, con la nozione stessa di cultura di classe.

Eppure la seconda stagione aveva avuto risultati molto positivi; Nuova Scena aveva presentato ben quattro-

⁴ Lo spazio politico del teatro nell'Italia degli anni '70, in "I problemi di Ulisse," luglio 1969.

centoundici repliche dei suoi spettacoli, toccando molte zone della Liguria, del Veneto, del Friuli, e spingendosi anche al Sud, in Campania, in Basilicata, nelle Puglie e soprattutto in Sicilia. Erano cominciati anche i primi guai legali. Questura e polizia, preoccupate dall'affluenza crescente di pubblico che aveva gonfiato a dismisura l'ARCI (per assistere agli spettacoli si acquistava una tessera che faceva diventare automaticamente soci), pretendeva di far entrare alle rappresentazioni i poliziotti per verificare che "non succedesse qualche reato." Fo e Nuova Scena, che avevano scelto la formula dell'associazione privata proprio per evitare ogni censura e controllo, si opponevano duramente, arrivando spesso anche a far saltare gli spettacoli per protestare contro la presenza degli agenti in sala.

Nel 1970 la situazione politica all'interno della sinistra era cambiata rispetto a due anni prima, a quell'estate del '68 in cui era nata Nuova Scena. Soprattutto dopo le bombe di piazza Fontana aveva prevalso nel PCI la corrente più dura, quella che sosteneva la necessità di serrare le fila, di farla finita con il folklore rivoluzionario della nuova sinistra e di far quadrato attorno al partito. Uno dei primi sintomi lo si era visto nella radiazione del gruppo del Manifesto, che per un primo periodo era stato in qualche misura avallato dallo stesso Enrico Berlinguer, allora vicesegretario del partito. D'altra parte cominciava a montare nei gruppi extraparlamentari l'ubriacatura anticomunista, la convinzione che si stavano ripetendo le condizioni del 1921, della scissione di Livorno, che a far piazza pulita del revisionismo era imminente la nascita del Grande Partito Rivoluzionario.

Questo clima di contrapposizione, di scelte frontali, si rifletté anche all'interno di un microcosmo della sinistra come era Nuova Scena. Dario Fo, Franca Rame, Nanni Ricordi e alcuni altri erano convinti che bisognasse politicizzare al massimo il collettivo, mettersi apertamente con il movimento, costasse quel che costasse. Era stato proprio Nanni Ricordi (nel frattempo uscito dal PCI e poi dall'ARCI), sostenendo che "Nuova Scena aveva bisogno di un'iniezione di coscienza politica," a far entrare come soci alla fine della seconda stagione, vari personaggi (qualche studente, qualche operaio, un architetto, una parrucchiiera, tutti militanti dell'ultrasinistra), che non svolgevano un lavoro teatrale ma partecipavano alle assemblee per portare la voce della "realtà esterna."

Sostiene Vittorio Franceschi, il leader della tendenza opposta: "Fu una decisione che contribuì a far precipitare la spaccatura già latente. I nuovi arrivati sparavano continuamente a zero sull'ARCI, sul PCI, creavano un clima di terrorismo per cui non si aveva più nemmeno il coraggio di parlar di teatro ma solo di Marx, di Lenin, e con qualche prudenza di Gramsci."

Dice Dario Fo: "Il nostro era un dissenso ben più profondo. Noi volevamo mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe. Ma per noi 'al servizio' non voleva dire inflarsi in un piatto già confezionato, essere insomma degli 'artisti di sinistra' che lasciano al partito il compito di elaborare la linea, che accettano direttive e compromessi. Noi eravamo decisi a contribuire al movimento, a essere presenti, a collaborare alle lotte in prima persona. A essere insomma dei militanti rivoluzionari."

La situazione, già molto tesa nel giugno 1970, si stemperò durante l'estate, implegata a preparare le ipotesi di nuovi spettacoli, in una specie di compromesso: Nuova Scena funzionerà come una struttura parlamentare, sarà possibile "l'unità nella diversità." Ma appena il collettivo si ritrovò tutto insieme a settembre gli scontri ricominciarono. Il copione che ha preparato Franceschi, *Diario di classe*, sull'esperienza della media dell'obbligo, viene giudicato da Fo e da Ricordi "acclassista." Contemporaneamente diventano sempre più critici i rapporti con l'ARCI, che vorrebbe affiancare a Nuova Scena, per la stagione che sta iniziando, altri gruppi teatrali. Il primo dissenso su questo tema si era avuto in luglio al convegno ARCI del Teso. Scriverà qualche mese dopo, nel novembre 1970, il gruppo di Fo, in un documento lungo quasi trenta pagine in cui si cercava di dare una valutazione generale della vicenda: "Questa scelta della 'pluralità di voci' appariva dettata da una semplice considerazione: Dario Fo serve al circuito dell'ARCI per prestigio, per fare soci, per far venire la gente a teatro. Ma Dario Fo fa un discorso politico scomodo, che si richiama troppo al marxismo-leninismo e che risulta troppo provocatorio ma di cui non si può fare a meno: allora emarginiamolo, mettamogli attorno altre quattro o cinque compagne (buone, discrete, purché ci siano), così lo inglobiamo in un cartellone e annacquiamo il suo discorso."

In un crescendo di lettere e di telefonate sempre più aspre fra Fo, Ricordi e i dirigenti romani si arrivò al punto cruciale. La parte del collettivo che faceva capo a

Fo prospetta la tesi di allontanarsi dall'ARCI nazionale, di rallentare la presenza nelle case del popolo e di radicarsi a Milano, in un capannone che era stato affittato dopo il rifiuto della Camera del lavoro, per mettere in piedi un nuovo lavoro politico-teatrale a fianco delle avanguardie. L'ipotesi viene discussa in riunioni fiume che vanno avanti anche per dodici, tredici ore filate, in interventi spesso violenti, anche se in un clima generale di correttezza e di rispetto per le opinioni altrui. Alla fine si arriva a *clou* con una votazione: Dario Fo, Franca Rame, Nanni Ricordi, Paolo Ciarchi e i "politici" vengono messi in minoranza. La soluzione possibile è una sola: le dimissioni.

La sigla di Nuova Scena resta a Franceschi e agli altri, che continueranno ancora per tre anni a lavorare nell'ARCI, i materiali di scena vengono spartiti correttamente a metà, Fo e i suoi assumono un nuovo nome, "la Comune." È una scissione dolorosa, vissuta da tutti come un trauma, come la fine del bel "sogno di sinistra" di poter lavorare tutti assieme, contro il nemico comune, alla costruzione dell'uomo nuovo e della società nuova. È la scoperta che le "contraddizioni in seno al popolo," per usare il linguaggio di allora, sono più profonde e lacceranti di quanto non si fosse creduto. Ed è un momento amaro soprattutto per Dario Fo, che dopo la rottura con il teatro borghese si trova a rompere per la seconda volta: con i compagni di strada con cui per due anni ha condiviso tensioni ma anche scoperte entusiasmanti, con il Partito comunista e con le organizzazioni storiche del movimento operaio, che fin dagli anni dell'università erano state bene o male il suo punto di riferimento.

Scriverà vari anni dopo Franca Rame, nell'introduzione alle commedie politiche di Dario Fo⁵: "Agli articoli polemici sull'Unità e sulle riviste culturali del partito noi si reagiva, alle volte con poco senso dialettico, anche in modo sgangherato e velleitario. Si aveva davvero poca pratica della politica sottile e del saper essere contenuti e accomodanti. Ma, oggi come oggi, guardando la realtà e pur ammettendo di aver compiuto errori di ingenuità e perfino di settarismo dobbiamo dire che non c'era altro da fare: restando in quelle strutture non si poteva andare avanti di un passo, si sarebbe rimasti invischiati in mille compromessi." Probabilmente, date le idee che Fo e Fran-

⁵ Le commedie di Dario Fo, Einaudi, Torino 1975.

ca Rame avevano maturato nei due anni di Nuova Scena, era una scelta inevitabile, che d'altra parte, in quel momento, nel pieno della contestazione, avevano fatto anche parecchi altri intellettuali e militanti del PSI e del PCI, rinforzando quei gruppi extraparlamentari che ancor oggi, comunque, rappresentano, nonostante le loro divisioni, uno dei poli della sinistra italiana.

Da parte di Fo e della Rame la scelta non era stata solo quella di poter esprimere nel loro teatro idee e contenuti eterodossi. La molla maggiore, io credo, era stata quella del pubblico con cui confrontarsi: non più gli spettatori a cui si poteva arrivare attraverso i canali della sinistra storica e delle sue organizzazioni, l'ARCI e le case del popolo. Ma un pubblico nuovo, da costruirsi da soli, ponendosi così come strumento culturale della nuova sinistra e della sua utopia rivoluzionaria.

Capitolo decimo

Mistero buffo, lo spettacolo totale

La prima volta che Dario Fo aveva avuto l'intuizione teatrale che sarà alla base di *Mistero buffo* (un solo attore che recita tutte le parti entra ed esce dai personaggi per spiegare quel che sta facendo e interviene criticamente anche su fatti d'attualità), era stato durante la tournée di *La signora è da buttare* in Svezia e in Danimarca. "Per far capire il testo, che recitavamo in italiano, io uscivo all'inizio dello spettacolo e facevo una specie di prologo, raccontando la trama. Dopo qualche sera mi ero accorto che la gente si divertiva moltissimo e così avevo cominciato a sceneggiare questo racconto, a parlare con le battute dei vari personaggi, ad aggiungere sempre nuove gag," ricorda Fo.

Questa esperienza gli torna in mente qualche tempo dopo, mentre sta provando al Manzoni di Milano un canavaccio che ha scritto basandosi su vari testi medioevali e su versioni popolari dei Vangeli. Le parti sono affidate a più attori, che recitano in un curioso dialetto "padano," un impasto di antico lombardo, di veneto, di piemontese che in parte si rifà a fonti storiche ma che in buona misura è stato rielaborato da Fo. Lo spettacolo non funziona, l'azione ristagna. Lazzaro, Cristo, la Madonna, Giuda, non riescono ad assumere una propria dimensione teatrale, restano personaggi letterari. E allora Fo decide di tentare un esperimento: di trattare questo materiale che viene da lontano, dai secoli passati, da una diversa cultura, come se fosse un'opera in lingua straniera, da spiegare e illustrare da un unico attore proprio mentre la sta recitando. Le prime prove sono fatte all'università statale di Milano, di fronte a qualche centinaio di studenti che subito si appassionano e si entusiasmano. Fo capisce che quella è la chiave giusta. Sta nascendo *Mistero buffo*.

L'affermazione successiva che quel tipo di recitazione

è stata scelta perché era quella che usavano i giullari medioevali per trasmettere le loro irridenti clowneries è una delle tipiche giustificazioni a posteriori che Fo ha usato in una fase della sua vita, quella dei primi anni Settanta, in cui tendeva ad ammantare di dotte giustificazioni culturali ogni sua azione. In realtà era stato soprattutto l'istinto teatrale di Fo, l'enorme esperienza che aveva accumulato in vent'anni di teatro, passando dalle passerelle della rivista alle ribalte borghesi ai capannoni di lamiera della periferia a fargli intravedere questa straordinaria soluzione. Dove lo straripamento brechtiano viene liberamente reinterpretato e saldato al recupero della cultura popolare, e la vocazione monologante del Fo del *Poor nano*, dei grandi comici della rivista italiana, si incontra con la passione civile e l'impegno politico.

Anche sull'origine dei testi di *Mistero buffo* Fo aveva qualche volta tentato il bluff di farli passare quasi tutti per materiali autentici, solo in piccola parte rimaneggiati. E invece la sua operazione, come ha ammesso più tardi, è stata molto più profonda. In certi casi, come nel *Bonifacio VIII*, si è limitato a trarre lo spunto da alcune cronache venete, dove si accenna alla vestizione del pontefice, al suo incontro con il Cristo che si indigna e lo prende a pedate, per poi scrivere il testo di sana pianta. Un'operazione simile l'ha fatta per la *Nascita del giullare*, dove su uno spunto medioevale Fo racconta con termini che sembrano presi pari pari da quelli dei fabulatori-contadini della sua infanzia, come è nato il giullare: dalla rabbia di un "villano," che dopo aver dissodato con le sue mani una montagna di pietra si trova davanti un "padrone" che vuol portargliela via, e ai suoi rifiuti risponde violentandogli la moglie sotto gli occhi dei bambini. Allora il "villano" si dispera, arriva quasi a impiccarsi per la vergogna, finché compare un viandante che poi è il Cristo, che baciandolo sulla bocca fa un miracolo. Gli dà una nuova lingua "che bucherà come una lama" e saprà "dar conto i padroni e schiacciarli." Io trasformo appunto in un giullare.

In altri casi invece Fo ha lavorato su canovacci originali, arricchendoli però di contrapposizioni e di trovate, ripulendoli, sostiene Fo, delle falsificazioni, delle aggiunte, dei goffi tentativi di abbellimento letterario ai quali erano stati sottoposti nei secoli successivi, durante le trascrizioni dai codici. Come nella *Moralità del cieco e dello storico* di Andrea della Vigna del XV secolo, storia di due

disgraziati, un cieco e uno zoppo appunto, che incontrano Cristo sotto la croce che sta andando al Calvario e si mettono a fuggire tenendo di essere miracolati, che infatti perderebbero la loro arma di ricatto, quella della pietà che consente loro di vivere di elemosine, senza dover dipendere dai padroni. Però scappando il cieco incampa e tutti e due rotolano proprio ai piedi di Cristo, che zaff fa il miracolo, lasciando i due poveretti scornati. O come nella *Nascita del villano*, attribuita proprio a un giullare del medioevo, Matzone da Calignano, che racconta in una lunga poesia come il contadino sia nato "dalla scorreggia di un asino" per fare i lavori più duri e umili, e sia quindi un essere volgare, ripugnante, senza anima. E si tratta appunto dell'ironica descrizione della visione delle classi subalterne che avevano i nobili, i padroni.

Le fonti di Fo non sono solo in questo genere di materiali. Un'altra componente di *Mistero buffo*, quasi sempre sottovalutata nelle sue bibliografie, probabilmente per puntare sui legami con la nostra cultura, con la nostra tradizione, è quella delle Sacre Rappresentazioni medioevali cecoslovacche e soprattutto polacche, ancora rappresentate nei teatri di quei paesi e da cui era rimasto molto colpito. In esse si assiste alle vicende di un Cristo che scende all'inferno e prende a calci i pontefici, in esse le pie donne sotto la croce sono rappresentate come comari al mercato, e le figure di Cristo, della Madonna sono prive di ogni ieraticità, vivono spesso la dimensione del grottesco.

Non è un caso infatti che il titolo di *Mistero buffo* sia lo stesso di un'opera di Majakovskij che riprende un dramma sacro di buffoni: dove il poeta sovietico aveva voluto rappresentare in forma "buffa," cioè di tradizione farsesca e popolare, la parabola del proletariato in lotta.

Le ambizioni di Fo invece sono diverse e più complesse. C'è prima di tutto il richiamo a Gramsci, alla sua idea di cultura popolare. (E l'introduzione al primo *Mistero buffo*, quello dell'autunno 1969, termina proprio con una citazione di Gramsci: "Conoscere se stessi vuol dire essere se stessi, vuol dire essere padroni di se stessi, distinguersi, uscir fuori dal caos, essere un elemento di ordine, ma del proprio ordine e della propria disciplina a un ideale. E non si può ottenere ciò se non si conoscono anche gli altri, la loro storia, il susseguirsi degli sforzi che essi hanno fatto per essere ciò che sono, per creare la civiltà

che hanno creato e alla quale vogliamo sostituire la nostra...") In questa ricerca del "da dove veniamo" Fo risale alle origini della cultura popolare, su su fino a quello straordinario strumento di comunicazione che furono i Vangeli e la loro drammatizzazione, le Sacre Rappresentazioni. Ma non nella loro versione imbalsamata e ufficializzata dalla chiesa, bensì nelle letture che ne aveva dato il popolo, nella visione di classe del "suo" Cristo, sempre dalla parte degli sfruttati, contro il blocco di potere dei padroni e della chiesa di Roma.²

Nel compiere questa operazione Fo arriva anche a riconoscere i primi germi di "comunismo" nei movimenti ereticali, come quello dei Catari, dei Patari, che oltre alla riforma morale avevano quasi sempre un programma di riforma della produzione agricola e spesso tentavano di attuare una specie di comunismo dei beni. E che proprio per questa loro carica rivoluzionaria furono perseguitati e sterminati, sottoposti ai più atroci supplizi. (Un'esemplare ricostruzione di tutto questo è nell'episodio della repubblica di fra Dolcino, introdotto da Fo nella seconda versione di *Mistero buffo*.) Questa ricerca su episodi e organizzazioni quasi sempre trascurate o sottovalutate dalla storiografia ufficiale Fo la compie con grande libertà, spesso procedendo più sulle intuizioni e sulle analogie che sui documenti. Ma essa coincide in modo singolare con le recenti acquisizioni di tutto un filone di storici "totali" che hanno individuato proprio nel me-

dioevo, nello sterminato serbatoio di fatti e di comportamenti che sono rimasti "non storia" le radici più vere del mondo di oggi. Al punto che uno dei più brillanti storici francesi, Jean Chesneaux, ha definito Dario Fo uno storiografo selvaggio "che invece che accumulare informazioni specialistiche intende pensare politicamente il passato e storicamente il presente."

Questo aspetto risalta con più chiarezza nelle versioni successive di *Mistero buffo*. Nella prima Fo punta soprattutto a far rivivere la cultura delle classi subalterne, da sempre messa fra parentesi e cancellata dalle classi dominanti. E proprio su questo concetto che nel 1969 incominciava *Mistero buffo*, con la presentazione di un testo che si ritrova anche nei libri di scuola, *Rosa fresca aulentissima* di Giulio d'Alcamo, un dialogo fra un ga-belliere che vorrebbe far l'amore e una ragazza che si rifiuta. Un'opera che dal Trecento in poi ("Il primo truffatore è stato addirittura Dante, nel *De vulgari eloquentia*", dice Fo) si è sempre sostenuto fosse stata scritta da un aristocratico, da un autore erudito, capace proprio per la sua raffinatezza di far giungere un tema triviale come un "dialogo di amor carnale" a veri livelli di poesia, e che invece, come Fo sostiene alternando citazioni dotte a battute, documenti a riferimenti attuali, è un pezzo di origine popolare, una specie di ballata che veniva recitata nelle piazze. *Rosa fresca aulentissima* è, trasposta in chiave teatrale, l'illustrazione di una delle tesi più radicate di Fo, quella appunto dell'esistenza fin dal medioevo di quell'"altra" cultura di cui da Croce giù giù fino a Pasolini si è quasi sempre negata la vita autonoma.

¹ "Il grido del popolo" 29 gennaio 1916.

² Ha detto Fo in un'intervista: "Quando io racconto in che modo il giullare medioevale insegnava a interpretare la Bibbia e il Vangelo, ripeto l'operazione dell'antico giullare che trovava in certi episodi della Bibbia e del Vangelo le chiavi per le sue parabole dei comportamenti eterni del potere e di chi è soggetto al potere. Per esempio quando mostro un'illustrazione dove un giullare interpreta la famosa sbronza di Davide, quella che racconta la Bibbia, e ripeto il modo in cui il giullare riferiva gli sfoghi di Davide: 'Popolo beccato, disgraziato e un po' coglione, perché credi a tutte le storie che ti raccontano? Credi che il padretterno sia sceso in terra con tutte le sue carabattole e abbia detto: adesso basta con tutte queste discussioni sulla divisione dei beni e dei terreni, faccio io, e tu con la faccia da delinquente fai l'imperatore, tu che hai la faccia da furbo fai il vescovo, e tu tutta quella bella terra tienila stretta e falla lavorare bene da quelli che ti sono soggetti...'. Quando ripeto il modo in cui il giullare faceva leggere la Bibbia e il Vangelo, io indirizzo al popolo di oggi qual era il suo modo di scoprire nella cultura di allora, la Bibbia e il Vangelo appunto, la sorte che gli spettava. Qual era il suo modo di esprimersi per bocca dei giullari e lo invito a riappropriarsi della sua cultura per saper affrontare oggi di nuovo la cultura dotta e liberata."

³ JEAN CHESNEAUX, *La censura fallita in Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano 1977. Anche nel suo libro *Che cos'è la storia?* (Mazzotta, Milano 1977), Chesneaux aveva espresso concetti simili: "Il comediografo militante Dario Fo ha scelto anche lui un approccio politico che l'ha condotto al Medio Evo, ma non è quello degli eruditi. Fo si è tuffato nello studio del teatro popolare medioevale urbano della Lombardia, anche per mezzo di tecniche molto specializzate (taleografia) poiché queste opere teatrali erano quasi sempre inaccessibili in versione moderna. Si tratta però di un approccio di lotta. Facendo rivivere l'irriverenza originaria di queste *pièces*, presentando la ricchezza del repertorio dei giullari e dei battellieri davanti a pubblici popolari Dario Fo afferma inquivocabilmente la capacità politica e culturale del popolo, ieri e dunque oggi, lo aiuta a lottare contro l'ordine capitalistico...".

⁴ L'idea che la cultura popolare non è capace di creare le strutture in cui esprimersi era stata sostenuta in particolare da Pier Paolo

"Nel medioevo esistevano due culture ben distinte," ha sostenuto Fo.⁵ "Quella dell'aristocrazia, che non si interessava all'esistenza del popolo, veniva elaborata nelle abbazie, era legata alla tradizione bizantina. A fianco le collettività popolari hanno potuto elaborare da sole la loro cultura, legata concretamente al lavoro e che si esprime nei canti, nelle danze, nella medicina, nei riti. E una cultura dove si ritrovano i riti dionisiaci, i draghi, i fuochi fatui e i diavoli (visti in una chiave positiva), e gli animali che parlano. In questa cultura medioevale ritrovono tutti i ritmi del lavoro manuale: dagli strambotti, ai cordari, alle pavana, risalgono tutti ai gesti richiesti da un certo lavoro, del gondoliere o del pescatore che tira la rete, e che poi sono diventati ritmi di canto. Anche nella liturgia l'introduzione della 'terza voce,' quella del popolo, dei 'canti del lavoro' all'interno della cultura musicale sacra è stato un avvenimento importantissimo."

A unificare tutti questi spunti e queste intuizioni, Fo fa ruotare *Mistero buffo* attorno alla figura del giullare, in cui si saldano l'espressione teatrale del popolo, la sua rivolta, la sua cultura e di cui lo stesso Fo diventa necessariamente il moderno erede. "Fin dal Mille," ha sostenuto più volte Fo, "il giullare andava in giro per i paesi, per le piazze a recitare le sue clowneries, che erano delle vere e proprie tirate grottesche contro i potenti. Perfino uno storico reazionario come Ludovico Antonio Muratori riconosce che il giullare era una figura che nasceva dal popolo, che dal popolo prendeva la rabbia per ritrasmettergliela, mediata dal grottesco. Per il popolo il teatro è sempre stato il mezzo principale di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato del popolo." Ed è per questo, sostiene Fo, che i giullari furono duramente perseguitati, che nel medioevo venivano scuoiati, che si tagliava loro la lingua. E che, con un'operazione più sottile e non meno violenta, questo loro modo di esprimersi venne a un certo punto assorbito e snaturato dalle classi dominanti. Il giullare di piazza diventa così giul-

Pasolini nel suo saggio del 1954 sulla poesia dialettale, *La poesia popolare italiana*, Guanda, Parma.

⁵ *Le théâtre militant de Dario Fo*, intervista di Jacques Joly pubblicata sul n. 14, inverno 1974, della rivista francese "Travail théâtral," che a Fo aveva dedicato anche la copertina. In questa intervista, come sottolinea lo stesso Fo, vengono riprese alcune delle idee che erano alla base delle ricerche di Gianni Bosio e del Nuovo Canzoniere.

lare di corte, e le sue clowneries non sono più uno strumento di comunicazione con il popolo ma servono a intrattenere i cortigiani, a blandire il sovrano.

Fo va alla ricerca di queste clowneries soffocate, perseguitate e poi tradite, ed esprime attraverso la chiave scenica della giullarata tutto il complesso materiale che ha elaborato in anni di riflessioni, e che trova un riscontro concreto nelle sue stesse esperienze infantili. Elaborando anche un linguaggio abbastanza straordinario, una "lingua padana" che, come ha scritto il critico Renzo Tian, "fa pensare a Ruzante ma non è la lingua di Ruzante e vuol dare l'esempio di un immaginario speranto dei po- veri e dei diseredati."

Alla prima rappresentazione, nel settembre 1969 nella casa del popolo di Cusano Milanino e poi nelle repliche alla Camera del lavoro di Milano e nelle altre piazze dell'ARCI, Fo conduceva il suo spettacolo con l'aiuto di diapositive, in cui si vedevano illustrazioni di codici e incisioni antiche, a spiegazione di quel che raccontava e recitava. Al punto che vari critici avanzarono qualche riserva su *Mistero buffo*, giudicato un po' troppo dritto e didascalico, una via di mezzo fra il teatro e la lezione universitaria.⁶

"E poi," racconta Fo, "recitavo i vari brani praticamente filati, perché avevo la convinzione, sbagliata e aristocratica, che bisognasse interferire il meno possibile nella comprensione del pubblico." Ma già dopo le prime repliche Fo comincia ad aggiustare il tiro, a dar più spazio a quel "secondo registro" che diventerà la cifra più inimitabile dello spettacolo: il continuo entrare e uscire dal medioevo, dal mondo degli apostoli, degli eretici, dei papi per far allusioni all'attualità, ai fatti del giorno, in un rapporto strettissimo con il pubblico, con i suoi umori e le sue emozioni. A spiegare e ad attualizzare misteri e parabole per far prendere coscienza agli spettatori delle contraddi-

⁶ Aveva scritto Arturo Lazzari sull'"Unità" (4 ottobre 1969): "Questo didascalismo realizzato con la proiezione di diapositive riproducenti illustrazioni di codici e incisioni antiche non riesce a togliersi di dosso un certo paternalismo, anche se Fo comunica col pubblico con una cartella enorme di simpatia. Di qui certe sequenze di proiezioni un po' troppo lunghe, in cui il discorso si fa un po' particolare, un po' colto, un po' raffinato; di qui anche una certa monotonia nella successione dei brani..." E Italo Moscati su "Sipario" (dicembre 1969): "Il *Mistero buffo* che Dario Fo presenta nel cosiddetto circuito alternativo non riesce a corrispondere — forse — alle intenzioni di chi lo propone, lo recita, lo commenta, lo offre alla discussione. O meglio, non corrisponde che in parte..."

zioni e delle repressioni del sistema capitalista attuale. *Mistero buffo* è un lavoro che si è rodato e affinato in anni di attività, e che Fo ha sempre portato avanti, parallelamente agli altri suoi spettacoli più strettamente politici, mantenendo, a me sembra, un'autonomia totale in questa sua ricerca rispetto alle polemiche e alle scissioni che intanto viveva e che si sono invece riflesse nettamente nel resto della sua produzione. E arrivando, lasciati da parte filmi e diapositive, alla vera essenzialità dello spettacolo totale, alla comunicazione diretta e senza mediazioni che è all'origine del teatro. Una ribalta, un attore vestito come uno qualsiasi, un microfono e qualche riflettore, necessari per il puro fatto tecnico di far sentire e vedere a un pubblico che è stato in certe occasioni enormi, di varie migliaia di persone stipate in ambienti sempre meno agibili secondo i canoni del teatro tradizionale: palazzetti dello sport, chiese sconsacrate, piazze e arene, o anche grandi spazi all'aria aperta.

In questo progredire dello spettacolo ha acquistato un'importanza sempre maggiore la pantomima, la pausa, l'improvvisazione che, sostiene Fo, "erano alla base di tutto il teatro popolare, erano lo strumento per far capire agli spettatori i passaggi, le emozioni, le sottigliezze." Fino all'introduzione sempre più frequente di pezzi di gramelot il linguaggio onomatopico inventato dai comici del Quattrocento, del Cinquecento che censurati o perseguitati per i loro spettacoli irraguardosi verso il potere si esprimevano in una lingua che riproduceva vagamente i ritmi e le cadenze della parlata ufficiale, ma dove tutte le capacità espressive dell'attore puntavano a coordinare il gesto al tono vocale. Fo aveva cominciato a usare l'espedito del gramelot per la sua fortunatissima tournée in Francia del 1973, proprio per superare le difficoltà della lingua. E aveva creato il gramelot in cui Scapino, la maschera della Commedia dell'Arte ripresa da Molière, insegna al giovane signore come deve comportarsi un potente, come deve vestirsi, camminare, gestire, come non deve mai alzare la voce, mai dare in escandescenze e però colpire violentemente. E poi magari piangere, con abilità. Ha poi continuato con altri gramelot, dopo aver verificato come questa tecnica, dove ormai anche l'ultima risorsa convenzionale, la parola, è abolita, gli permetteva di portare fino all'estremo limite le sue capacità espressive, di ottenere effetti comici esilaranti. E quel che succede nella *Difesa dello stupratore*, dove un celebre avvocato inglese riesce

a far condannare dai giudici, invece che il ricco violentatore, la bella contadina violentata. E anche nel *Sogno dello Zanni*, con cui ha aperto il suo *Mistero buffo* televisivo nella primavera del 1977, dove Zanni, il prototipo di tutte le maschere della Commedia dell'Arte, il contadino eternamente affamato e ridotto in miseria dalle prime speculazioni internazionali si immagina di mangiare la gente che è lì intorno che lo ascolta, e poi di mangiare le montagne, di mangiare anche Dio, di mangiare se stesso.

Con questi e con altri brani Fo ha anche ampliato l'arco storico del suo *Mistero buffo*, ha verificato come la tecnica teatrale della giullarata sia passata dalle fasce medioevali a tutto un filone successivo, di comici-saltimbanchi non ufficializzati dalla corporazione dell'arte, non accolti nelle corti, a far ridere duchi e re, ma girovaghi, perseguitati, irridenti verso il potere.⁷

Un'altra operazione, iniziata nell'estate del 1977, è stata quella di andare a pescare il materiale per le giullarate nel serbatoio dei Vangeli apocrifi. Sono così nati i brani di Gesù bambino che punisce il figlio del ricco, facendo miracoli clamorosi di fronte a una Madonna costernata. E quello della strage degli innocenti, con Erode che inventa una specie di concorso di bellezza per bambini, facendosi portare tutti dalle madri ignare e poi sterminandoli. (In questa versione Gesù si salva perché Giuseppe, sospettoso, vuol tenerlo a casa e per vincere le smanie della Madonna e di sant'Elisabetta lo sfigura facendolo pungero da un'ape.)

Nel riproporre nel corso degli anni il suo spettacolo (che ha superato da parecchio le mille repliche), Fo ha sempre più affinato i due registri, quello del racconto-

⁷ "Commedia dell'arte vuol dire commedia recitata da quelli che sono del mestiere, che sono riconosciuti come artisti. Solo gli attori che erano stati riconosciuti dal potere si sono chiamati comici dell'arte. Arte infatti era la corporazione delle arti drammatiche, raccoglieva quelli che potevano andare a recitare dai conti, dai duchi... Anche Ruzante all'inizio era legato alla commedia dell'Arte: poi aveva avuto una crisi, al momento del movimento degli Anabattisti, che avevano tentato di liberare dallo sfruttamento i contadini; e soprattutto i minatori. Ci fu quella grande guerra di cui parlano anche Marx ed Engels. Ruzante ebbe una crisi politica e decise di andare a recitare nelle piazze. Finché una sera un titolo mascherato, coperto da un mantello, l'ha quasi ucciso a randellate. E infatti è morto di emorragia polmonare..." (Intervista a Dario Fo in *Culture populaire et travail militant: Dario Fo e le collectifs "La Comune"*, in "Cahiers du cinéma," n. 250, 1974.)

recitazione storico e quello dell'attualità, che nei brani più conosciuti e in un certo senso acquisiti dal pubblico, come *Bonifacio VIII* o *Le nozze di Cana*, egli usa a piene mani, saltando quasi l'introduzione storica e producendosi in spunti presi dall'attualità politica, nell'imitazione di ministri, di ricchi, di potenti di oggi. E ha anche dato uno spazio sempre maggiore al dialogo diretto con il pubblico, allo sfruttamento dei piccoli incidenti per abbattere la "quarta parete" del teatro borghese. "L'uso teatrale dell'incidente d'altra parte non l'ho inventato io," sostiene Fo. "Un attore dei tempi di Ruzante, Cherea, li provocava addirittura. A volte mentre recitava faceva credere che una vespa gli stesse dando fastidio, era diventato abilissimo a imitarne il ronzio. Pian piano questa vespa volava dappertutto, usciva dal palcoscenico, andava sugli spettatori... E lui la inseguiva, coinvolgeva la gente in questa situazione grottesca. E anche Ruzante usava il dialogo diretto con il pubblico. Ma non per un discorso di rottura estetico. Per far sì che il pubblico partecipasse al gioco scenico con la coscienza della finzione costante, come appunto succedeva nel teatro prima del Cinquecento, delle riforme colte. Quando l'1^a parte, il parlare direttamente con il pubblico della piazza, uscendo dal proprio personaggio, era una cosa usatissima." Ed è anche in questa tecnica dell'1^a parte, in questo rapporto straniato, mediato dell'attore-giullare con il personaggio che Fo vede la gran forza del teatro popolare, la sua capacità didattica di convincere divertendo.

Oggi *Mistero buffo*, rispetto alle tre ore iniziali, è diventato un lungo repertorio di pezzi che, recitati tutti in fila, potrebbero occupare una giornata intera. Dopo le prime perplessità iniziali, la critica praticamente di ogni tendenza lo ha lodato e ha parlato con entusiasmo dell'abilità straordinaria del Fo attore, della sua capacità quasi incredibile di tenere la scena da solo per ore e ore, di riprodurre decine di personaggi, di dar vita in certi casi, come nella *Resurrezione di Lazzaro*, a un'intera folla. In Francia i giornali hanno parlato di Fo come di un "fenomeno" che "ha ritrovato la formula magica del teatro popolare," l'hanno definito "meraviglioso narratore," "inventore d'un teatro senza scene e senza miracoli."⁸

⁸ Dalla prefazione di Bernard Dort a *Allons-y on commence*, un libro-raccolta su Fo e il suo teatro, pubblicato in Francia da Maspéro, 1977.

Le ricerche e le affermazioni di Fo che stanno dietro lo spettacolo hanno suscitato discussioni interminabili. In Italia si è spesso avuto la tendenza a sottovalutarne i contenuti di ricerca storica e teatrale a vantaggio dell'abilità dell'attore e dell'autore. In Francia, in Germania, nei paesi del nord al contrario si è dato molto credito anche a questi aspetti, e Fo è stato spesso chiamato a tenere corsi e lezioni universitarie che sono stati seguiti con grande interesse. Anche la carica irriverente, la visione di classe che sta dietro allo spettacolo e alla sua comicità ha fatto nascere più di una polemica. Come per esempio la rabbiosa reazione vaticana al *Mistero buffo* televisivo. (E Ugo Dotti su "Belfagor" ha dato la spiegazione più realistica di questa rabbia, sostenendo di capirla benissimo. Perché nel *Bonifacio VIII* "non è in gioco la 'dissacrazione' di un pontefice ma la dissociazione, lo smembramento, lo svuotamento di un universo e di un metodo, di una tradizione e di un'etica.") Ma i litri d'inchostro versati e le centinaia di pagine stampate riescono molto difficilmente a rendere nella sua interezza la realtà di questa saga-spettacolo, dove l'improvvisazione sempre diversa e la dimensione di grande festa popolare hanno un ruolo irripetibile, dove ogni sera gli incidenti, le diverse situazioni esterne, l'umore stesso del pubblico modificano e rimodellano la comunicazione teatrale.

Solo qualche esempio, sui mille possibili. Un *Mistero buffo* al Quiriciolo, all'estrema periferia di Roma, la sera dopo il rogo di Primavera, con gli spettatori che all'ingresso vengono perquisiti dalla testa ai piedi, con un clima teso per il timore di una spedizione punitiva dei fascisti e ben poca disponibilità psicologica a uno spettacolo teatrale sul medioevo. E Fo che, mentre la gente sta entrando a gruppetti, comincia a raccontare come se stesse chiacchierando, di minacce e attentati di cui è stato fatto

⁹ Un copricapo più leggero per *Bonifacio VIII*, lug. 1977. Dotti, che parte addirittura da un confronto fra Petrarca e Fo, sostiene che nel *Bonifacio VIII* "dall'operazione comica di smembramento che ha strappato all'oggetto [cioè al pontefice, N.d.R.] ogni addobbo gerarchico, che l'ha spezzato e denudato, scaturisce l'impressione... che il pontefice sia soltanto un uomo (con le sue caratteristiche plebee), e che sia un uomo collettivo e tirannico; un oppressore crudele e ingiusto che si avvale della 'stregoneria religiosa per difendere i privilegi propri e di casta. E ancora: che i valori che la società ha posto a difesa e a conservazione di sé e che ha come antropomorfizzato nella religione e nei suoi sacerdoti, siano valori falsi e di classe (di casta), ai quali è giusto ribellarsi e contro i quali è giusto combattere."

Il momento dell'ideologia

oggetto. "Qualche sera fa un nostro compagno arriva sorridente alla cassa con una specie di tubo in mano dicendoci: 'L'ho trovato dietro il palcoscenico. Secondo te Dario che cos'è?' Per poco non svenivo, era un candelotto di dinamite." E poi quando la gente è seduta passa a parlare di Primavalle, la cosa che tutti hanno in testa, dà la sua versione dei fatti, mima gli avvenimenti, li collega ad altri esempi, a precedenti storici. In mezz'ora siamo arrivati dal medioevo, ai papi, agli eretici, con il pubblico che lo segue con un'attenzione totale.

Un *Mistero buffo* sui prati della Palazzina Liberty di Milano, lo spazio che Fo ha occupato nel 1974 nonostante i divieti del Comune, una domenica pomeriggio. C'è il sole, i bambini scappano sotto il palco improvvisato, e Fo li apostrofa, dialoga con le madri e intanto trova anche il modo di spiegare che cos'è secondo lui il teatro epico, di prendere in giro Paolo VI, di parlare degli asili che non ci sono e della cattiva coscienza degli assessori comunali che vogliono scacciarlo dalla Palazzina. E intanto si trasforma nell'anonimo contadino della *Resurrezione di Lazzaro*, che assiste al miracolo come oggi un tifoso alla partita di calcio, e in Bonifacio carico di paramenti sacri e di gioielli, e dà vita alla grande sbronza irridente delle *Nozze di Cana*.

Un *Mistero buffo* in una chiesa (non sconsacrata) a Vispa, nell'entroterra ligure, piena fino all'inverosimile di ragazze, di studenti con la barba, ma anche di contadini anziani e di donne del paese. Fo recita sull'altare, è stato tolto solo l'ostensorio con il Santissimo, il resto è tutto identico al solito, a quando il parroco, un giovane prete operato, don Angelo Billa, sale a dir messa. E uno spettacolo apparentemente più contenuto. Ma la carica che esce da questo Cristo povero e scalzo, dalle citazioni bibliche come quella del ricco e della cruna dell'ago ("L'hai capita la fregatura? Per forza devo farmelo qui, un piccolo paradiso. Ed è per questo che mi d'ò da fare a tenerli sotto, a schiacciarti, a derubarli," dice il padrone al contadino), è più violenta di molte invettive.

Un *Mistero buffo* recitato da Fo a Vicenza, e improvvisamente interrotto da un rumoroso temporale. Con Fo che coglie a volo l'incidente, e si mette a parlare con il tuono, con il cielo, con il padreterno. Aspetta di vedere un lampo e fa una domanda provocatoria a Dio, che subito risponde con l'immane boato, in un crescendo esilarante.

"E il più bel teatro di Milano. Ottocento posti, un palcoscenico di diciotto metri, completamente smontabile, come non ce l'ha neanche la Scala." Con questa battuta, nel novembre del 1970, Dario Fo, tutto fiero ed entusiasta, accoglieva chi andava a trovarlo nella sua nuova sede: un capannone abbandonato dove fino a poco tempo prima lavorava un'officina meccanica, in via Colletta 24, nel cuore della vecchia periferia operaia milanese. Il trauma della scissione era stato superato in un frenetico lavoro per rendere agibile il capannone, per riempirlo di sedie di legno comprate d'occasione a seicento lire l'una, per costruire un palcoscenico rudimentale senza quinte né sipario. ("Ci siamo fatti i calli alle mani lavorando per un mese con seghe e martelli," diceva Franca Rame.) In uno sforzo per aggregare nuovi attori alla Comune, per preparare i testi, per andare in scena al più presto. I due progetti su cui Fo aveva lavorato durante l'estate, uno sulle lotte operaie a Torino dal 1911 al 1922, l'altro sull'anarchico Pinelli, erano stati temporaneamente accantonati. Era esploso in Giordania il dramma del Settembre nero, il massacro perpetrato da re Hussein contro i profughi palestinesi. E Fo aveva deciso con i compagni della Comune di buttarsi su questo argomento, di dar vita a uno spettacolo di "appoggio militante" alla resistenza palestinese. I testi vengono messi insieme in quindici giorni, con l'aiuto del Comitato Vietnam, e accompagnati da un ciociolario di venticinque pagine di analisi storica e politica, secondo la prassi di studiare e documentare i contenuti di quel che si afferma che sarà tipica del gruppo e di una buona fetta della sinistra extraparlamentare di quegli anni, a cominciare, proprio a Milano, dal Movimento Studentesco di Mario Capanna.

Fo scrive, discute, riscrive, ridiscute, e il 27 ottobre, dopo un solo giorno di prove in palcoscenico, pre-

senta *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente.* (Il titolo è tratto da una poesia, *Siamo operai di un grande mestiere*, composta nel pieno della Resistenza italiana da Renata Viganò.) La chiave dello spettacolo stava infatti nel mettere a confronto la guerra partigiana in Italia, la volontà e il desiderio che animavano i partigiani di poter cambiare le strutture del paese e poi la loro delusione, con la speranza rivoluzionaria della guerra di popolo dei fedayn. Sul piano teatrale lo spettacolo era di una semplicità scarsa. Gli attori si alternavano in scena davanti ai microfoni, quasi sempre leggendo i testi, per raggrupparsi tutti assieme nei cori delle varie canzoni. Ma c'era la presenza in scena di Fo, i suoi lunghissimi monologhi dialettali in cui faceva rivivere alcune straordinarie figure di partigiani, fuori da ogni retorica, nella chiave sperimentata per gli eretici e i contadini di *Mistero buffo*. C'era il legame immediato con un fatto di cronaca che aveva riempito di indignazione come il massacro di Amman. E c'era anche l'impatto passionale, che dagli attori si trasmetteva al pubblico, di una Resistenza senza celebrazioni, dove Dante Di Nanni, la Risola, Giovanni Pesce e i suoi mitici gappisti erano persone in carne e ossa, con le loro paure, contraddizioni e speranze (e per molti giovani spettatori del capannone *Vorrei morire* fu veramente il primo incontro con la faccia più vera della lotta partigiana). Tutto questo spiega come fin dalla prima sera le tessere alla Comune fossero andate a ruba. In pochi giorni se ne erano vendute seimila, nel giro di un mese si arrivò alle diciottomila.

Da quel momento il capannone di via Colletta diventa un punto di riferimento per i gruppi della sinistra extraparlamentare, a cominciare dai marxisti-leninisti del PCd'I linea rossa a cui è vicino in quel momento Nanni Ricordi. E inizia anche un lavoro a tappeto nelle maggiori città italiane per dar vita ad altri circoli la Comune, per creare un nuovo circuito teatrale, alternativo sia a quello ufficiale sia a quello dell'ARCI. I vari leader dell'estrema sinistra, che hanno visto con molto favore la rottura di Fo con il PCI, impegnano i loro militanti a mettere

in piedi questi circoli, che in una prima fase funzioneranno come veri e propri intergruppi.

Anche questa volta Dario Fo e Franca Rame ce l'hanno fatta, con la loro scelta di rompere sono riusciti ad aggregare un nuovo pubblico. I due attori sembrano anche decisi a non ripetere alcuni errori e ingenuità che stavano dietro Nuova Scena e il suo statuto troppo egualitario. Così la Comune non nasce come puro e semplice collettivo, ma si dà una presidenza, una segreteria per discutere non solo le questioni organizzative ma la linea e il ruolo politico, che fin dal primo documento preparatorio viene indicato senza mezzi termini: "Il teatro ha per noi una funzione solo se si lega da una parte alle masse e alle loro giuste esigenze, e dall'altra all'avanguardia organizzata per diventare uno dei mille veicoli, una delle mille armi del processo rivoluzionario socialista."

Rispetto allo statuto di Nuova Scena, dove si parlava di teatro al servizio della rivoluzione individuando come alleato solo un generico "movimento," qui la scelta politica si è fatta più precisa. Il discorso andrà condotto assieme alle forze della nuova sinistra, di cui Fo e la Rame si considerano militanti. Ma su un punto Fo ha le idee ben chiare fin dall'inizio: la Comune non si dovrà legare a nessun gruppo né diventare il braccio artistico di nessuna specifica organizzazione politica. (Tutto questo sarà in seguito affermato in un documento, sottoscritto all'unanimità, ma non riuscirà a un certo punto a evitare che dissensi sempre più profondi sul ruolo del gruppo portino a una seconda scissione.)

"Capivamo bene fin da allora," dice Dario Fo, "che se fossimo diventati il teatro di Lotta Continua o del Manifesto il nostro ruolo sarebbe stato solo disgregante. E oltretutto il nostro lavoro culturale avrebbe rischiato di essere inutile, di diventare solo uno strumento di propaganda meccanica." In realtà, io credo, Fo avvertiva anche la necessità di conservarsi un suo margine di autonomia in cui sperimentare la sua ricerca teatrale, di tenersi un po' al di fuori delle polemiche e delle ritorsioni che soprattutto negli anni seguenti divideranno i gruppi. E questo anche se la sua adesione alla nuova sinistra e ai suoi modelli di vita era stata assolutamente sincera e senza riserve, capace di produrre anche nel Fo personaggio, nel suo comportamento quotidiano, cambiamenti ancora più radicali che nel periodo di Nuova Scena.

"Fra noi in quegli anni si era diffuso una specie di

¹ Questa è la strofa completa da cui Fo ha tratto il titolo: "Ma io vorrei morire anche stasera / e che voi tutti moriste / col viso nella paglia marcia / se dovessi un giorno pensare / che tutto questo fu fatto per niente."

moralismo per cui bisognava dedicare ogni minuto del nostro tempo al movimento, all'organizzazione," dice un attore del collettivo. "Andare a un cinema, comprarsi un golf, dormire dieci ore filate sembravano debolezze di cui vergognarsi. E anche Dario era entrato in questo stato d'animo. La domenica mattina, per esempio, quando avrebbe avuto un po' di tempo libero, se ne stava piegato anche per più di un'ora, a raccogliere dal pavimento del campanone le cicche di sigaretta rimaste dalla sera prima."

Anche le vacanze erano state sostituite dai seminari collettivi per documentarsi sui temi dei nuovi spettacoli, per studiare la storia del movimento operaio italiano e quella del maoismo, della rivoluzione culturale cinese.² E anche per discutere sulle prospettive del lavoro teatrale, sul "da dove veniamo e dove andiamo," come racconta con un'ombra di ironia retrospettiva il cantante Paolo Ciarchi.

Questo lavoro di documentazione collettiva sta dietro a *Morte accidentale di un anarchico* e soprattutto a *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?*, i due spettacoli della stagione 1970-1971. Ma in tutti e due i lavori (anche se molto diversi fra loro come tecnica di scrittura e come risultato) a tirar le somme finali, a dar vita teatrale e carica satirica al materiale inerte dei libri di storia, dei documenti e degli articoli di giornale è sempre Dario Fo: che anche nella fase più ideologizzata della sua carriera, quella che ha appena cominciato a vivere, rinuncerà raramente alla sua funzione di mediazione artistica, alla ricerca di un nuovo linguaggio e di nuove strutture drammatiche capaci di saldarsi efficacemente ai contenuti politici.

L'operazione più riuscita è senz'altro quella di *Morte accidentale di un anarchico*, la storia di Pinelli e della strategia della tensione. Nel dicembre 1970, quando Fo e il suo gruppo presentano lo spettacolo dopo averne letto e provato intere parti di fronte a un pubblico di militanti della nuova sinistra, le bombe di piazza Fontana e la morte del ferroviere anarchico sono argomenti

esplosivi. Pochi mesi prima, all'inizio di luglio, durante uno sciopero dei quotidiani, il giudice Amati ha archiviato come suicidio il volo di Pinelli dalla finestra dell'ufficio politico della questura milanese. Valpreda, "ricognosciuto" dal tassista Rolandi, è in carcere incriminato per strage. La prima organica ricostruzione dell'"altra verità", contenuta nel volumetto *La strage di Stato* edito da Savelli, è bersagliata dalle querele e circondata dallo scetticismo ironico della stampa più conservatrice. Ma è anche un momento-chiave in cui oltre alle sinistre, anche una fetta della borghesia radicale comincia a perdere la sua fiducia in meccanismi e istituzioni al di sopra di ogni sospetto. In cui giornalisti e avvocati si accorgono che anche la magistratura può mentre preordinatamente, che i funzionari ministeriali possono sottrarre prove determinanti, che una parte dell'apparato statale è inquinato a fondo dai fascisti.

Al capillare lavoro di informazione condotto da molti democratici sulla strategia della tensione, sul disegno autoritario nascosto dietro le bombe del 12 dicembre, Fo dà un grosso apporto con il suo *Anarchico*, che centrandosi sulla vicenda di Pino Pinelli, il clamoroso "incidente sul lavoro" dove fin dal primo momento le verità ufficiali avevano mostrato la faccia più ambigua, infondata, documentata e carica di rabbia un pubblico enorme. È stato calcolato che in quattro anni, comprendendo anche le due versioni successive, *Morte accidentale di un anarchico* e di alcuni altri sovversivi e *Pumi! Pumi! chi è? La polizia!*, lo spettacolo è stato visto da un milione di persone, seguito da dibattiti accesi, da interventi documentatissimi, come da prese di coscienza dirette: "Se non riusciamo a organizzarci contro questo potere ognuno di noi, ogni giorno, si sentirà buttato dalla finestra come l'anarchico," aveva detto per esempio un ragazzo di Jesi.

Eppure *Morte accidentale di un anarchico* non racconta in modo immediato la vicenda di Pinelli, ma si serve di un artificio: quello di mettere in scena un anarchico americano, Salsedo, volato anche lui dalla finestra in circostanze oscure, trasportando però la vicenda nella Milano del 1969. "Nell'*Anarchico*," spiega Fo, "ho usato la chiave che ho sempre preferito da quando scrivo per il teatro, cioè la farsa. Ma l'ho caricata di significati satirici espliciti, l'ho costruita in modo che 'si dica tutto' sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli ma allo stesso tempo, attraverso la convenzione della vicenda ana-

² Il maoismo sarà un punto di riferimento costante nei primi due anni di lavoro della Comune, che fra l'altro aveva stampato e diffondeva durante gli spettacoli gli articoli del Partito comunista cinese contro Togliatti, raccolti sotto il titolo di *Ancora sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi*.

loga, si ammicchi, si alluda, si stabilisca un rapporto diretto con l'intelligenza del pubblico."

Nell'*Anarchico* Fo riesce a dar vita per la prima volta fino in fondo alla "sua" versione di teatro didattico. "Che non deve essere solo teatro documento, didascalico, freddo. Un teatro che, con tutto il rispetto che ho per Piscator, non arriva in profondità. Deve essere anche una grossa macchina per far ridere la gente sulle cose drammatiche. Evitando così la catarsi liberatoria che nasce dal vedere il dramma rappresentato in scena. Mentre uno spettacolo ridanciano, satirico, grottesco, non ti permette di liberarti. Nella risata ti rimane dentro il sedimento della rabbia, nella risata non riesci a scaricarti."

Se da Piscator Fo prende esplicitamente le distanze, un discorso un po' diverso va fatto per Brecht, a cui invece Fo si è spesso richiamato.³ Ma paradossalmente si può dire che Brecht e il suo teatro epico hanno maggiormente influenzato il Fo del teatro borghese (la visione della storia del *Dito nell'occhio*, certi richiami di *Aveva due pistole* e di *Isabella*), fanno insomma parte del suo sedimentamento teatrale, di quanto non siano stati una lezione diretta per il Fo del teatro politico. Che arriva a risultati notevoli di critica, e nei momenti migliori anche al "tener sveglio lo spettatore senza suggestionarlo," per strade assolutamente autonome, mediando la denuncia politica con la comunità popolare dei giullari e delle maschere dell'Arte, l'im-

³ Sul riso e i suoi meccanismi, sul suo essere "gesto sociale", si era pronunciato molto tempo prima Bergson nel suo saggio *Il riso*. E Michael Bachtin: "Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto, di fronte al mondo, fa di questo l'oggetto di un contatto familiare e così ne prepara l'analisi assolutamente libera. Il riso è un fattore essentialissimo nella creazione di quel presupposto di impavida senza il quale è impossibile una cognizione realistica del mondo."

⁴ Nell'intervista cit. a "Cahiers du cinéma" invece Fo aveva spiegato senza mezzi termini la sua estraneità allo scrittore tedesco: "Quando si parla di teatro epico si pensa sempre a Brecht. Che spiega bene la sua teoria, ma che non è molto facile da capire. Dice che bisogna recitare in terza persona, uscire da se stessi, dall'egoismo, dall'individualismo, essere una specie di buttatuori, uno che è all'esterno e che presenta i personaggi in una 'coralità', bisogna che l'attore distrugga il personaggio, e poi lo rimetta insieme, per mostrarlo agli spettatori. E un po' difficile da capire, soprattutto per gli attori, perché l'essere dentro senza essere dentro, 'essere uno specchio',... il povero attore diventa pazzo e cambia mestiere... Mentre per capire veramente il teatro epico basta guardare il popolo. Che rappresenta sempre un'ideologia diversa da quella della borghesia. Che ha in sé una dimensione collettiva... E allora il teatro epico non è mai qualcosa di fisso, di bloccato, di arido... Si è costretti a recitare sul pubblico, ad ascoltare i tempi, il ritmo del pubblico, ad ascoltare quello che succede, ad andare a soggetto..."

provvisazione di Petrolini con il veleno radicale dell'uomo di teatro che Fo ha sempre amato, studiato e citato più di ogni altro, Molière.

Con l'*Anarchico* come già con *Mistero buffo*, di cui rappresenta la versione di intervento politico diretto, Fo dimostra pienamente come fuori dalle sale e dai circuiti tradizionali può nascere un teatro diverso, non borghese, popolare. Dove la committenza fra un pubblico impegnato, alternativo, rivoluzionario, non resta come molto spesso succede una sigla priva di significato o un'operazione intellettualistica e calata dall'alto. L'*Anarchico* è opera di informazione, di propaganda e allo stesso tempo è la risposta più efficace a un pubblico che chiede argomenti attuali, legati alla cronaca e alla politica. L'accusa rivolta da molti al teatro di Fo sia da destra che da sinistra di essere un puro strumento di propaganda o di ripetere a un pubblico già convinto verità risapute è pienamente smentita dall'*Anarchico*.

Nello spettacolo oltretutto Fo e gli attori della Comune sperimentano anche nuovi modi di recitare, inizialmente imposti da circostanze esterne, e che si risolvono invece in un passo avanti sulla strada del teatro di intervento politico.

Racconta Fo: "Già da quando avevamo lasciato le sale del teatro borghese, con la loro buona acustica, avevamo dovuto abolire dalla recitazione i mezzi toni, spingere la voce a fondo, evitando così ogni tentazione di naturalismo. Quando poi ci siamo trovati a recitare in capannoni di fabbriche occupate, in spazi enormi come quello, a Lodi, di una chiesa sconsacrata del Seicento abbiamo cominciato a piazzare tre, quattro microfoni in fila davanti alla ribalta, a usare i primi microfoni panoramici, costringendoci così a usare al massimo lo spazio della ribalta, a muoverci orizzontalmente. Quando con l'*Anarchico* siamo entrati nei palazzetti dello sport e ci siamo trovati di fronte un pubblico anche di sei, settemila persone, siamo dovuti andare ancora più in là: e così ci siamo messi a copiare gli strumenti elettronici dei complessi pop, gli unici che fino allora si esibivano in quegli spazi. Questo ci ha costretto a modificare la regia, a inventare nuove soluzioni sceniche, a lasciar da parte cose ripetute tante volte."

È anche per questo che l'*Anarchico* resta lo spettacolo più vivo e felice della Comune, animato anche dalla trovata teatrale di far ruotare l'azione attorno alla figura em-

blematica di un pazzo buffone (interpretato in maniera irrispettabile da Fo), che entra nell'ufficio Affari riservati del Ministero dell'Interno e incontra tutti i personaggi reali della strategia della tensione. Come *Mistero buffo* anche l'*Anarchico* è cresciuto per anni su se stesso, arricchito di sempre nuove situazioni e personaggi, presi in questo caso non dai testi medoevali ma dalla cronaca della strategia della tensione che l'Italia viveva giorno dopo giorno. Come aveva affermato ironicamente uno spettatore durante il dibattito, dopo una recita a Forlìmpopoli, "anche questa volta quel che ci ha fatto vedere Fo è un mistero buffo, solo che qui il mistero lo si capisce benissimo."

Anche *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma senza, quello non è il padrone?* nasce con l'ambizione di essere uno spettacolo didattico: ma in senso molto diverso, più scolastico, più legato alle idee e alle aspirazioni con cui una parte ben precisa e in fondo limitata del "movimento," cioè il filone marxista-leninista, in quel momento stava facendo i conti: la creazione, per opera di "avanguardie del proletariato" del Partito Rivoluzionario, di una nuova scissione di Livorno attorno a cui coagulare la lotta di classe.

Lo spettacolo nasceva da un vero e proprio seminario che Fo e i suoi compagni avevano tenuto nell'agosto del 1970, svolgendo anche relazioni, portando documenti pescati negli archivi e ricerche sul campo condotte dai vecchi compagni del Nuovo Canzoniere, Gianni Bosio e Cesare Bernani. L'argomento erano le lotte operate attraverso cui, dal 1911 fino al 1922, la parte più avanzata del movimento operaio era riuscita a coagularsi e alla fine a rompere con il riformismo del PSI per dar vita al rivoluzionario PCd'I di Gramsci, di Togliatti e di Bordiga.⁵ *Tutti uniti* aveva il compito di "spiegarne i meccanismi, di confrontarsi con il passato per poter agire sul presente."

A queste grosse ambizioni Fo cerca di far fronte con una scrittura teatrale per lui abbastanza nuova. Il testo è tutto diviso a quadri, illustrati spesso da cartelli espli-

⁵ Una fonte fondamentale dello spettacolo erano anche i due volumi di *Proletari senza rivoluzione*, una storia d'Italia vista nell'ottica delle rivolte proletarie da uno studioso marxista-leninista, Renzo del Carria: una specie di Bibbia, in quegli anni, per la sinistra extraparlamentare (Edizioni Oriente, Milano 1971).

cattivi e ricordati da una serie di canzoni politiche musicate da Paolo Ciarchi. Ma i vari episodi, anche se percorsi da trovate comiche e da gag spassose, compongono una vera e propria storia drammatico-esempiare: quella di una sartina torinese, Antonia, che si innamora di un attivista dell'ala rivoluzionaria del PSI e che da sottoproletaria sprovveduta si trasforma in compagna di lotta, al punto che quando il sindacalista sarà assassinato dalle squadacce fasciste riuscirà a giustiziare l'assassino durante una riunione al vertice della prefettura, per poi morire, già incinta, mentre viene portata al confino.

Anche se la chiave dello spettacolo non è decisamente grottesca, gran parte dell'azione di cui è protagonista la sartina è poi costituita da gag da farsa. Il linguaggio di Antonia è pieno di espressioni proverbiali e gergali di radice popolare. Il personaggio stesso è ritagliato sulle dimensioni di una maschera dell'Arte: una maschera di *étourdie*, una svampita che via via acquista coscienza politica e diventa *étourdie* per calcolo e astuzia, aveva prudentemente precisato Fo in una lunga intervista a "Sipario" del marzo 1971, il mese in cui lo spettacolo aveva esordito. Era probabilmente una specie di autodifesa preventiva dalle critiche che molti giornali, specie quelli dell'area comunista e socialista, gli rivolsero puntualmente: di "infantilismo politico" (secondo l'"Avanti!"), di "prolissità priva di dialettica" ("L'Unità"), di radicale lontananza dal teatro didattico ("Rinascita"), che però poi per altri aspetti parlava in modo positivo dello spettacolo. A cominciare dall'interpretazione di Franca Rame, la protagonista assoluta nel ruolo della sartina Antonia, che reggeva sulle sue spalle gran parte dell'azione (Fo non partecipava a *Tutti uniti*), e che veniva definita "splendida attrice comica e drammatica." Un giudizio che in gran parte era stato condiviso anche dalle altre critiche, e che registrava una reale crescita e un nuovo spessore della Rame attrice, cui la passione e l'impegno politico avevano conferito anche in palcoscenico una nuova forza e complessità.

Lo spettacolo comunque, presentato in decine di città italiane, era stato seguito con grande interesse e aveva provocato dibattiti violenti, non ristretti solo al pubblico extraparlamentare. A Trieste per esempio *Tutti uniti* (che girava appaiato all'*Anarchico*) era stato addirittura recitato nei locali della federazione del PCI. "La rappresentazione era andata anche bene," ricorda il musi-

cista Paolo Ciarchi. "Ma durante il dibattito avevano cominciato a volare gli insulti fra noi e alcuni compagni del PCI, si era praticamente arrivati a fare a seggiolate. Io allora ero saltato su un tavolo e mi ero messo a fare una specie di gag provocatoria, a gridare tenendo un estintore in pugno: viva Marx, viva Lenin, viva Mao Tse-tung. Ai che alcuni portuali, inferociti, avevano tentato di buttarmi dalle scale." La gigantesca rissa si era poi inaspettatamente ricomposta la sera seguente, quando l'altro gruppo della Comune aveva presentato *Morte occidentale di un anarchico* e i contendenti del giorno prima si erano trovati tutti d'accordo, nel dibattito, sulla necessità di far fronte comune contro la strategia della tensione.

Un episodio, quello di Trieste, che rende perfettamente il rapporto politico ambivalente, quasi di amore-odio, che ancora in quel periodo la Comune riusciva a instaurare con il pubblico del PCI e che invece si incrinerà a fondo qualche mese dopo, nel dicembre 1971, con il nuovo spettacolo di Fo, *Morte e resurrezione di un pupazzo*. Un rifacimento del *Pupazzo* in cui però questa volta gli attacchi più violenti erano riservati al sindacato, al Partito comunista e soprattutto a uno dei suoi leader storici, Palmiro Togliatti, rappresentato come una specie di pompieri di ogni lotta e di ogni spinta rivoluzionaria. E lo stesso Fo, avvolto in una tonaca nera da prete, ne faceva la parodia, leggendo con tono grottescamente deformato alcuni brani di discorsi del leader comunista. Ma la trovata più nuova, da un punto di vista teatrale, era in una specie di spettacolo di burattini che si svolgeva all'interno dello spettacolo principale. Dietro il classico paravento Fo e i suoi compagni si trasformavano in burattinai, muovendo e dando la voce a Mao Gioppino (Mao Tse-tung) e a Bafo Giuseppe (Stalin), sempre occupati a sgridare e mettere in ridicolo Togliatti. E c'erano anche Chiang Kai-shek, Marcos, i Vietnamiti, il Drago Vincente del popolo e la Morte che saltava su come spinta da una molla, tutta snodata e allegra, per gridare continuamente al pupazzo americano: "La bomba, giù! Butta la bomba!"

Se teatralmente lo spettacolo funzionava, da un punto di vista politico *Morte e resurrezione di un pupazzo* fu forse l'operazione di Fo che divise maggiormente il pubblico. E infatti vedere su un palcoscenico un capo storico del comunismo come Togliatti vestito da prete face-

va sbellicar dalle risa i ragazzi dell'ultrasinistra ma, diversamente, un po' meno molti operai e contadini, compresi quelli critici sulla linea assunta in quegli anni dal partito ma per cui Togliatti restava comunque un simbolo di lotte e di speranze. Definì forse con risentimento eccessivo dall'"Unità" "miserabile e livido pamphlet contro il PCI realizzato da un puparo impazzito." Lo spettacolo non ebbe vita facile. In molte città amministrare dalle sinistre come Pisa, Reggio Emilia, Imola, Bologna i teatri comunali e i palazzetti dello sport erano stati negati. L'"Unità" aveva rifiutato perfino la pubblicità a pagamento di *Morte e resurrezione di un pupazzo* e anche il "Manifesto" si era deciso a parlarne dopo qualche perplessità.

Praticamente lo spettacolo aveva girato nel circuito dei circoli della Comune, che intanto crescevano tumultuosamente, egemonizzati però spesso da questo o quel gruppo extraparlamentare, scarsamente collegati fra di loro e spesso incapaci di tenere in piedi un lavoro culturale autonomo al di là della pura e semplice vendita delle tessere per gli spettacoli di Fo. Ed era soprattutto per una serie di dissensi sulla funzione dei circoli, di cui si era occupato più di ogni altro, che nell'agosto del 1971 Nanni Ricordi, assieme a vari altri "politici", si era dimesso dalla Comune.⁶

Con *Morte e resurrezione di un pupazzo* Dario Fo dà inizio al suo periodo di attività più ideologizzato e frenetico, la stagione 1971-1972. È un anno in cui la ricerca di nuovi modelli teatrali, di un teatro didattico all'italiana tentato nel primo periodo della Comune, subisce una battuta d'arresto nell'ansia di produrre e mettere in circolazione sempre nuovi testi, di affrontare sempre nuovi argomenti, di portare nuove pietre per realizzare "l'obiettivo tattico della costruzione del partito marxista-leninista e quello strategico della distruzione dello stato

⁶ Lo spettacolo, come ricorda Lanfranco Binni nel volume *Attorno te...* (Bertani, Verona 1975), era stato poi oggetto di una parziale autocritica all'interno della Comune. L'attacco esplicito a Togliatti era stato ritenuto "tatticamente sbagliato," perché così si sarebbe attaccato "il livello di coscienza delle masse."

⁷ In particolare si era delineato un grosso dissenso sul circolo forse più forte e organizzato, la Comune di Milano. Fo fra l'altro non approvava il fatto che vari membri del direttivo, a cominciare da Ricordi, fossero tutti confluiti in un nuovo collettivo, nato da una scissione del MS della Statale, il gruppo Gramsci.

borghese e dell'edificazione del socialismo," come scrive un po' pomposamente il collettivo in un documento. In realtà i gruppi della sinistra extraparlamentare stanno attraversando un momento non facile, di riflusso delle lotte del '68 e del '69. Comincia a manifestarsi la tendenza a un dottrinarismo eccessivo, si inaspriscono dissensi e rivalità interne. Come sempre questo si riflette anche nella Comune, dove oltretutto l'uscita del drappello dei "politici" tende a trasformare sempre di più il gruppo in una specie di grossa famiglia in cui nevrosi e tensioni personali si mescolano e si incrociano con i dissensi ideologici. E in questo clima non particolarmente felice che nascono uno dopo l'altro *Fedayn*, sulla resistenza palestinese (in scena nel gennaio 1972), e poi di seguito *Morte accidentale di un anarchico* e di alcuni altri sovversivi, *Ordine! Per Dio, 000.000.000!* (una riscrittura del *Telato*) e *Traliccio di Stato*, sulla drammatica morte di Giangiacomo Feltrinelli. A eccezione dell'*Anarchico*, dove Fo continua con grande efficacia la sua opera di denuncia sui nuovi sviluppi delle trame nere, si tratta di lavori non perfettamente riusciti.

In *Fedayn*, che voleva essere una continuazione ideale di *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, veniva realizzato il grosso esperimento teatrale-politico di mettere in scena un gruppo di autentici guerriglieri palestinesi, a cantare e raccontare le storie della loro terra: unico raccordo con il pubblico italiano la presenza in scena di Franca Rame, che raccontava come era riuscita a convincere i fedayn a lasciare per qualche mese la loro lotta per venire a illustrarla ai compagni italiani. Ma dietro i canti e le azioni teatrali, trasposte e rese comprensibili con un'abile regia da Dario Fo, si muoveva una critica di fondo, "da sinistra," alla più solida e anziana organizzazione guerrigliera palestinese, Al Fatah, condotta con gli argomenti del più estremista FDPLP, il Fronte democratico popolare per la liberazione della Palestina (i fedayn arrivati in Italia appartenevano a questo gruppo). Un'operazione che aveva buona parte della sinistra, anche extraparlamentare, aveva giudicato arrischiata (il "Manifesto" per esempio era uscito con un articolo violentemente critico), e che soprattutto aveva sollevato le ire di molti studenti palestinesi residenti in Italia. Più volte, all'ingresso dei teatri e del cinema in cui si dava lo spettacolo venivano distribuiti volantini in cui si accusava la Comune di essere "pagata dai sionisti per divi-

dere il movimento di resistenza." "Qui si tenta di distinguere fra fedayn onesti e disonesti. È un discorso non politico e inaccettabile: non si può dividere un movimento di resistenza, che deve restare unito, in onesti e disonesti, in destra e sinistra, come fate voi," aveva sostenuto in un intervento un rappresentante dell'Unione studenti in un intervento un rappresentante dell'Unione studenti palestinesi. Alla fine la Comune, in una parziale autocritica, aveva dovuto ammettere di "aver affrontato in modo troppo diretto i problemi interni al Movimento di resistenza palestinese, in una situazione di generale disinformazione."

In *Ordine! Per Dio, 000.000.000!* invece si tentava di rimediare alla perplessità che una parte del pubblico aveva manifestato per l'attacco frontale al PCI in *Morte e resurrezione di un pupazzo* "criticando il revisionismo all'interno di una famiglia di comunisti, anziché attaccando globalmente il partito." Ma nella storia di una famiglia di lavoratori a domicilio, iscritti di base del PCI, umiliati e angariati da tutti, che a un certo punto esplodono in un sogno liberatorio di ribellione armata, erano i risultati teatrali a essere abbastanza modesti. L'azione risultava spesso statica e ripetitiva, le situazioni più enunciate che risolte scenicamente.

Grossi limiti sul rigore e la documentazione inficiavano invece *Traliccio di Stato*, messo in piedi da alcuni membri della Comune con il mimo Albert Vidal e rappresentato solo a Milano, nel capannone di via Colletta.

In compenso aveva di nuovo preso fiato l'attività politica, soprattutto attorno a Soccorso rosso, che nato inizialmente all'interno della Comune come organizzazione di appoggio ai militanti in difficoltà si era trasformata, nel giugno 1972, in Soccorso rosso militante, per i detentuti politici. Animato soprattutto da Franca Rame, Soccorso rosso era riuscito in poco tempo a organizzare circa tremila spettatori, che ogni mese mandavano ai detenuti politici piccoli vaglia, lettere, libri, che tenevano i contatti con le famiglie, con gli avvocati. Sempre più spesso, all'inizio e alla fine degli spettacoli, Fo e la Rame, infagottati in vestiti sempre più dimessi, prendevano in mano il microfono per lanciare appelli per i carcerati, per raccogliere sottoscrizioni per le fabbriche occupate, per denunciare soprusi ed episodi di repressione.

È un periodo, come si è detto, in cui l'ideologia prende qualche volta la mano alle capacità teatrali di Fo, ormai ben lontano dall'atteggiamento di critica lu-

cida rispetto alle situazioni in cui sta agendo, come era stato invece negli anni di Nuova Scena. E anche il capannone di via Colletta più che a uno spazio teatrale assomiglia sempre di più alla sede di un gruppo politico, dove si susseguono riunioni e dibattiti, da cui partono iniziative. Ma quasi tutte le sere, al momento in cui lo spettacolo va in scena, il clima cambia di colpo: basta un'introduzione azzeccata, un motto di spirito, una gag inaspettata a ridar vita a un testo debole o sbagliato, a restituire la comunicazione teatrale in tutta la sua immediatezza.

Dall'estate del 1972 Fo e Franca Rame cominciano a essere bersaglio di una serie di fatti repressivi, troppo concatenati per essere solo casuali. E infatti Fo ha sempre sostenuto che era una specie di vendetta del potere, accusato e messo in ridicolo anche nelle province più periferiche negli spettacoli su Pinelli e la strategia della tensione. Il primo episodio: il perentorio sfratto dal capannone di via Colletta, causato da pressioni della questura sui proprietari. È un atto che avrà conseguenze molto gravi per Fo e il suo gruppo che per due anni, fino all'occupazione della palazzina Liberty, resterà praticamente senza sede. (In seguito arriverà anche lo sfratto da casa, un modesto appartamento di due stanze in via Ansperto, nella vecchia Milano: il padrone di casa, ebreo, non vuole più concedere i suoi locali a un amico dei fedayn.) Poco dopo, in ottobre, piove su Dario Fo e Franca Rame un curioso avviso di reato del giudice genovese Sossi. L'accusa è di attività criminal-politiche, per aver fomentato rivolte nelle carceri in collegamento con Irene Invernizzi: una giovane militante di Lotta Continua autrice di una voluminosa tesi di laurea sulla condizione dei detenuti italiani poi pubblicata da Einaudi, e a sua volta sospettata di collegamenti con la banda XXII ottobre. L'accusa si rivelerà una montatura, ma contribuisce ad accrescere il clima di sospetto attorno a Fo, a rendergli sempre più difficile, durante i giri per le varie città, l'affitto di locali in cui recitare.

Anche all'interno della Comune comincia a delinearsi lo scontro che l'anno dopo condurrà alla scissione. Durante l'estate Lotta Continua ha abbandonato il circuito per fondare in proprio i circoli Ottobre. Avanguardia Operaia, per cui simpatizzano alcuni attori della Comune, ten-

de a prendere sempre più piede. I dissidi, prima di esplodere, si compongono per un po' con un meccanismo che ricorda quello della scissione di Nuova Scena.

C'è, in agosto, un seminario della compagnia sul significato del lavoro svolto, a cui Fo partecipa con una lunga relazione¹ e dove si parla soprattutto di politica culturale, dei rapporti che devono intercorrere fra il collettivo teatrale e il circuito, fra la Comune e il suo pubblico. Ne risulta un documento, piuttosto autocritico, (*I nostri compiti sul fronte culturale* ne è il titolo), che viene presentato a un convegno generale dei circoli a settembre, ma che in sostanza non serve a chiarire la situazione né a rilanciare il gruppo. Basti pensare che quello che è probabilmente il peggior testo di Fo, *Ordine! Per Dio, 000.000.000!*, viene presentato come l'esempio da seguire nella costruzione di un teatro di classe.

Un'indicazione che Fo, saggiamente, si guarda bene dall'applicare. E infatti gli ultimi spettacoli che realizza prima della scissione sono la terza edizione di *Ci ragiono e canto*, sul filone delle altre due fortunate esperienze, che segna l'ingresso nel gruppo del cantastorie siciliano Ciccio Busacca, e *Pumi Pumi Chi è? La polizia!*, un testo violento dove le metafore usate nell'*Anarchico* sono ormai cadute. Qui Fo impersona, nel primo tempo, addirittura il capo degli Affari riservati del Ministero dell'Interno e, nel secondo, un poliziotto dai metodi sbrigativi, che quando la trama comincia a venir fuori e l'opinione pubblica a intravedere i fascisti si mette a sbraitare: "Ma che razza di polizia è questa? Polizia inglese? Studiate il metodo borbonico, ignoranti!" "Si tratta di uno spettacolo didattico, di uno sforzo per sintetizzare un pro-

¹ Scriveva fra l'altro Fo: "Quante volte noi intellettuali che ci diciamo marxisti ci preoccupiamo di andare a cercare la storia del nostro popolo lontano e non ci curiamo di abbassarci sulle pietre della nostra strada, perché fa tanto 'interesse provinciale'? Forse è inutile ricordare gli studi che Marx ed Engels hanno portato avanti con rigore, proprio da tedeschi, sulla storia del loro popolo, di tutte le sue lotte, delle conquiste subite ed ottenute per poter arrivare a formulare una filosofia approfondita, scientifica della prassi e della rivoluzione del proletariato... Tutte le volte che si fa una seria proposta di studio del nostro popolo, una storia che ribalti davvero la falsa cultura che la scuola borghese ci ha per secoli ammantato, ecco che vedi un sacco di 'rivoluzionari' che storcono il naso. 'Essi si sono costruiti da sé soli la loro profonda ignoranza', come dice Engels. 'La cultura si fa lottando in fabbrica, giorno per giorno, si fa lottando nei cantieri', ti rispondono. E se ne vanno a testa alta e petto in fuori, convinti d'averti sotterrato, te e tutta la tua caterva di libri e sofismi da piccolo-borghese."

cesso storico mentre ancora sta succedendo," aveva detto Fo in un'intervista subito dopo la prima, nel dicembre 1972, in un cinema del Quarticciolo, una borgata alla periferia di Roma, l'unico posto che era riuscito ad affittare per preparare lo spettacolo. E infatti *Pum! Pum!*, come aveva scritto il critico Roberto De Monticelli, "è una calvacata su tutti i grandi fatti che hanno turbato la vita italiana negli ultimi quattro anni: dalla strage di piazza Fontana alla misteriosa morte di Pinelli, dalla scoperta delle piste nere alla scomparsa non ancora chiarita dell'editore Feltrinelli all'assassinio del commissario Calabresi." Messo in scena con la continua preoccupazione di venir denunciati dalla polizia, *Pum! Pum!* era approdato a stento a Milano alla fine di gennaio, in uno squallido cinema di Quarto Oggiaro, il Rossini, che la Comune aveva dovuto occupare quasi subito per evitare di venir cacciata. Con un meccanismo che ormai stava diventando abituale il proprietario, messo alle strette dalla questura che minacciava di toglierli l'agibilità, se avesse ospitato il "sovversivo" Fo, voleva rompere il contratto d'affitto. In compenso a Dario Fo era arrivata una nuova denuncia, questa volta dal giudice Viola di Milano, per il disegno della locandina di *Pum! Pum!*

In marzo succede l'episodio più grave e vergognoso. Mentre usciva dalla sua casa di Milano in pieno giorno Franca Rame viene trascinata in un camioncino da un manipolo di picchiatori fascisti, picchiata, insultata e abbandonata pesta e coperta di tagli di lanette da barba su una strada: le minacce delle lettere firmate da varie organizzazioni neofasciste da cui i due attori erano bersagliati da anni erano state messe in atto. È un episodio, quello del sequestro, che Franca Rame affronta con grande dignità, senza dare in escandescenze né atteggiarsi a martire, dando una prova di equilibrio umano e politico, nella miglior tradizione dei militanti della sinistra. La sua unica azione dimostrativa sarà, poco dopo, di mettere assieme un audiovisivo dal titolo esplicito, *Basta con i fascisti!*

Intanto, all'inizio dell'estate 1973, la situazione della Comune precipita. Dice Dario Fo: "Quel che succedeva era molto semplice. C'era il tentativo di un preciso gruppo politico, Avanguardia Operata, di metter le mani sulla nostra organizzazione. Di conquistarsi l'uso di un circuito

nazionale che contava ormai ottanta circoli, di una struttura teatrale che aveva un suo assetto tecnico, una sua credibilità politica. Nel loro disegno io e Franca Rame dovevamo pensare a far gli spettacoli, insomma a essere ancora una volta gli 'artisti di sinistra,' mentre le redini politiche e organizzative le avrebbero tenute loro, con un vero comportamento da paguri. A quel punto non restava che rompere."

Le accuse che al contrario vari membri della Comune, nell'arido linguaggio dei gruppi, rivolgevano a Fo e alla Rame erano di "burocraticismo" (in sostanza di prevaricare nelle decisioni approfittandosi del loro prestigio) e di "avventurismo," per le loro simpatie per le lotte di base come quelle dell'Assemblea autonoma dell'Alta Romeo. Ma c'era anche un altro settore della Comune che, usando un linguaggio più poetico, preso oltretutto da una canzone di Fo, sosteneva che "non si può vivere sempre all'ombra di una grande quercia, anche gli alberi più piccoli devono respirare."

Anche questa volta, come ai tempi di Nuova Scena, la rottura è sancita da una tempestosa riunione da cui Fo e Franca Rame escono in posizioni di netta minoranza: quattro persone in tutto, contro una ventina che restano gli unici titolari della Comune, delle sue attrezzature tecniche, dei suoi materiali e dei molti libri e dischi che il gruppo faceva stampare e vendeva durante gli spettacoli. In più, questa volta, la scissione è caricata di rancori e di sensi di colpa. E anche l'esperienza della Comune senza Dario Fo non avrà un seguito come era stato per Franceschi e i suoi compagni. In meno di un anno il gruppo si scinde di nuovo, si scontra fino a sfasciarsi. E anche la struttura nazionale dei circoli si sfalda: molti aderiscono ad Avanguardia Operata, qualcuno cerca di reggersi da solo, altri scompaiono. L'avventura dell'ARCI della Nuova Sinistra ha fatto naufragio.

Avanti, da soli

A Cernobbio, nella casa sul lago, Fo passa settimane filate a pensare, a discutere con Franca Rame di quel che è successo, alle prospettive future che sembrano estremamente vaghe: senza attori, senza attrezzature, con una organizzazione costruita in anni di lavoro e che si è sgagliata di colpo fra le mani. E un po' invecchiato dalla vita frenetica che ha condotto, ha le borse sotto agli occhi, un po' di pancetta si intravede sotto la camicia. La "grande quercia" ha perso per un momento la passione di fare e di costruire, la sicurezza del rapporto con il "suo" pubblico.

Ai pochi giornalisti che come me vanno a trovarlo per farsi raccontare la scissione parla con ironia e distacco, senza aggressività e soprattutto senza attaccare nessuno (la spiegazione del ruolo avuto da Avanguardia Operaia la darà solo anni dopo). Fa vedere le statue medioevali che si è restaurato da solo, i preziosi burlattini di legno, la grossa biblioteca di codici e libri antichi raccolti pazientemente in mezza Europa. Come sempre nella vita privata si esprime con grande gentilezza, senza la tensione e la grinta dei suoi interventi pubblici. "Questa volta il nome della compagnia non lo cambiamo di certo, vuol dire che d'ora in poi di Comuni ce ne saranno due," fa sapere. Ma è chiaro che non ha ancora deciso cosa sarà questa nuova Comune, con chi potrà ritenere l'avventura del teatro politico, e soprattutto come risolverà le contraddizioni contro cui per due volte si è trovato a sbattere la testa.

Nel mondo degli attori, nei grandi giornali e anche negli ambienti della sinistra extraparlamentare molti lo danno per spacciato. Qualcuno prevede un suo ritorno al teatro ufficiale, altri pronosticano un inevitabile declino. E invece, nel giro di qualche settimana, Fo è di nuovo sulla breccia, anche se al momento non sono molti ad accorgersene.

La prima uscita è a Casteggio, un paese della Lombardia, all'inizio di agosto. Dario Fo si stabilisce per qualche giorno in paese assieme a Franca Rame e ad alcuni dei vecchi protagonisti dei suoi *Ci ragiono e canto*. Si fa raccontare storie vere successe lì durante la Resistenza, come quella di mamma Togni, un donnone di più di novanta chili che aveva avuto il marito e un figlio fucilati dai tedeschi durante la guerra e che l'anno prima aveva impedito al federale missino di Milano, Franco Maria Servello, di fare un comizio, prendendogli a bastonate l'asta del microfono. Dopo un breve lavoro di elaborazione Fo e la Rame si presentano al pubblico, alle otto di sera, e recitano a soggetto il processo dei tedeschi ai partigiani del paese, e poi il processo ai fascisti, dopo la liberazione, sotto gli occhi dei vecchi protagonisti seduti in platea. Le improvvisazioni sono interrotte e collegate da allusioni al presente, da canzoni popolari. I duemila spettatori applaudono freneticamente. In Italia non si era mai visto niente di simile. Questi interventi teatrali, che si rifanno in parte al Teatro Campesino, il gruppo che girava la California in camion per rappresentare ai contadini la loro condizione, vengono portati avanti da Dario Fo per tutta l'estate, dovunque ci siano situazioni di lotta: durante la marcia antimilitarista in Veneto; al processo di Porto Marghera, dove sono sul banco degli imputati alcuni operai accusati di essersi scontrati nel '69 con la polizia; a Pescara, dove cinquanta detenuti comuni vengono processati per una rivolta nelle carceri. Al mattino Fo è in aula, al pomeriggio, davanti a duemila persone, ripete l'udienza in forma critica, grottesca, spiega alla gente la sua versione dei fatti.

Sono spettacoli poveri, improvvisati, che Fo definirà "messe da campo," ma che rappresentano per l'attore un modo per uscire dall'impasse in cui era finito, per ritrovare un rapporto diretto, questa volta non più mediato nemmeno dai gruppi extraparlamentari, con l'enorme serbatoio del "non pubblico." E rappresentano tutto sommato anche un momento di ricerca, ben più delle sterili discussioni ideologiche dell'ultimo anno, sulla strada del teatro di intervento politico. "I risultati sono a volte modesti, ma questa è un'esperienza nuova, un'esperienza che ha determinato sì uno scaldamento sul piano della produzione, cioè su quello che è il prodotto finito... Ma sul piano politico, sul piano soprattutto di cambiare dimensione ideologica e culturale io credo che questo sia stato un

passo avanti. Poi faremo anche dell'arte," dirà l'anno dopo Fo a un convegno sulla cultura.¹ E infatti da quel momento le "messe da campo" restano una costante nella sua attività, un filone che continua a fianco degli spettacoli più costruiti. In esse a volte prevale la dimensione della festa, della grande sagra popolare, come nelle commemorazioni di fra Dolcino, tenute da Fo nelle valli in cui l'eretico fu trucidato con i suoi compagni comunitari. A volte invece sono comizi, cortei in forma teatrale, interventi di cui ben pochi, fuori dai diretti interessati, hanno mai saputo niente. Come quando a Borgomanero erano stati arrestati cinque operai, rappresentanti sindacali di una fabbrica occupata, e Fo era subito corso a dirigere un corteo di protesta che, in piena notte, era arrivato sotto la questura per chiedere di liberarli. "Dario era entrato a parlamentare," ricorda Cesare Bernani, che era con lui quella sera, "e subito aveva cominciato a far teatro. Ai carabinieri che gli dicevano 'Ma questi che voi volete liberare hanno collezionato centodieci reati,' lui rispondeva pronto, elencando una in fila all'altra centodieci violazioni alle norme di sicurezza sul lavoro che vi sarebbero state nella fabbrica." Quando poi in questura, preoccupati dalla folla che rumoreggiava, era stato fatto arrivare di gran corsa il giudice istruttore per interrogare gli operai, Fo si era affacciato al balcone, declamando come in un mistero buffo: "Passi il giudice, si apra il corteo." E quando, dopo una mezz'ora, i cinque erano stati rimessi in libertà aveva dato vita a una grande festa-happening, durata, fra canti e rievocazioni, fino al mattino dopo.

La tecnica dell'intervento diretto viene in parte ripresa nello spettacolo che Fo, Franca Rame, Cicciu Busacca e pochi altri attori mettono in piedi in autunno.² Nella notte dell'11 settembre 1973, fra le macerie del palazzo della Moneda di Santiago del Cile, era stato assassinato Salvador Allende. Il governo di Unidad Popular era stato spazzato via dalla dittatura del colonnello Pinochet, tutta la

¹ L'intervista è riportata in *Attenio te...* di Lanfranco Binni, Bertani, Verona 1975.

² Viene così lasciato da parte e mai più ripreso il copione *E il settimo giorno Dio creò le carceri...* sulle prigioni italiane, che Fo aveva preparato fin dall'autunno 1972 e col quale pensava in un primo tempo di riprendere l'attività della nuova Comune.

sinistra europea si interrogava con angoscia su questa storica sconfitta. Come ai tempi del massacro di Amman, Fo sente l'esigenza di intervenire anche lui con lo strumento in cui sa esprimersi, il teatro. E infatti, inizialmente, *Guerra di popolo in Cile* viene costruito in modo molto simile a *Vorrei morire anche stasera se dovessi parlare che non è servito a niente*: testimonianze autentiche recitate in prima persona, improvvisazioni grottesche, canzoni. Ma dopo le prime repliche viene introdotto un grosso stragemma teatrale che cambia completamente la faccia e il senso dello spettacolo: quello di far credere agli spettatori che il colpo di Stato sia scoppiato davvero, in quel momento, in Italia.

Il primo esperimento viene fatto al Palalido di Milano, davanti a un pubblico di cinquemila spettatori. A metà del primo tempo, nel bel mezzo di un monologo che sta facendo su Augusto Pinochet, Fo si interrompe di colpo, strabuzzando gli occhi. Dal microfono a pile che porta appeso al collo è uscita una voce dall'accento meridionale: "Pronto, pronto, qui Drago, Drago ordina alla pattuglia di spostarsi a Nord." L'attore tenta una battuta di spiegazione ("Sempre vicino a noi, questi poliziotti. Riescono perfino ad arrivare nei nostri microfoni con le loro radio") e continua a recitare come se niente fosse successo. Ma di lì a poco le interferenze riprendono. Si sentono ordini concitati, frasi in codice. "I telefoni non funzionano," grida improvvisamente un ragazzo dentro un megafono. "Anche la radio non parla più," afferma una voce dalla platea. "Su, su compagni, non è niente, manteniamo la calma," esorta dal palcoscenico Fo, che però recita le sue battute con voce sempre più stentata. Uno spettatore a cui sembra siano saltati i nervi comincia un lungo monologo: "Ma qui siamo in Italia, non siamo mica in Grecia o in Cile. Qui c'è il Partito comunista, ci sono i sindacati, il colpo di Stato è impossibile." Il nervosismo comincia a correre fra il pubblico. Da fuori si sente un cigolio di camionette, qualche sparo. Entra improvvisamente un commissario, salta sul palco: "Lo spettacolo è interrotto, le persone che adesso chiamerò dovranno seguirmi in questura," e comincia a scandire i nomi dei rappresentanti più noti dell'ultrasinistra presenti in sala. La tensione è al massimo, molti cominciano a mormorare: "Colpo di Stato, colpo di Stato." Qualcuno intona l'Internazionale e subito tutti sono in piedi, a pugno chiuso, a cantare a squar-

ciagola quella che credono sia la loro ultima espressione di libertà.³

L'espédiente aveva funzionato perfettamente sia a Milano sia, nelle settimane successive, a Torino, a Mestre, a Nuoro e in una decina di altre città, come dimostravano le reazioni degli spettatori: a Torino un ragazzo si era mangiato dieci pagine della sua agenda, fitta di indirizzi che giudicava compromettenti, a Merano uno studente aveva tentato di buttarla da una finestra, rompendo anche un vetro. A Nuoro, dove erano arrivati due pullman di pastori da Orgosolo, all'apparizione del finto commissario si era vista lampeggiare qualche lama di coltello.

Una trovata, quella di *Guerra di popolo in Cile*, che qualcuno, anche a sinistra, aveva criticato come troppo spettacolare e provocatoria, ma che invece, come sosteneva Fo quando spiegava il trucco agli spettatori ancora sconvolti e quasi delusi, serviva a ricordare come anche in Italia certe ipotesi di golpe non fossero del tutto improbabili.

"*Guerra di popolo* ci aveva permesso un'azione di coraggio," dice Dario Fo. "Ribaltare le regole di un teatro che viene visto sempre come il Partenone. Chi ci ha accusato di provocazione non ha tenuto conto che le chiavi come gli incidenti, le beffe, fanno parte della tradizione del teatro popolare, dai giullari giù fino al Teatro Campesino, alle azioni teatrali inscenate in Francia dai compagni della LIP, la fabbrica autogestita, che portavano in giro come standardi i maiati squartati, issavano le teste di porco vere su pertiche rivestite di abiti signorili e di divise militari."

In ogni caso *Guerra di popolo in Cile* aveva fatto ritrovare in pieno a Fo il grosso pubblico, anche senza le strutture organizzative della Comune. E oltretutto gli aveva fatto sperimentare, come forse mai fino a quel momento, la sua enorme presa emozionale sugli spettatori, la sua capacità di suggestione.

E forse anche per questo che, durante la tournée in Sardegna dello spettacolo, Fo viene colpito dalla repressione più grave della sua carriera: la sera del 9 novembre a Sassari, viene arrestato per "resistenza con vio-

lenza verbale a pubblico ufficiale," ammanettato e portato in galera con una scorta armata ancor prima di aver cominciato a recitare. Il provvedimento, unico nella storia del teatro, era stato preso perché l'attore si era opposto all'ingresso degli agenti in sala durante le prove (la sera prima, per lo stesso motivo, aveva trasformato lo spettacolo in una specie di lettura-dibattito). "Quando, alla fine dell'interrogatorio da parte del questore di Sassari Renato Voria, ho sentito le manette che mi scattavano ai polsi sono rimasto come istupidito dall'assurdità di quel che stava succedendo. 'Qui il colpo di Stato è successo davvero,' mi è balenato in mente," mi aveva detto Dario Fo all'uscita del carcere di Sassari, stretto in un giaccone blu da marinaio da cui erano saltati tutti i bottoni per gli stratonni dei poliziotti. In tutto ci aveva trascorso diciannove ore, passate senza mangiare e senza chiuder occhio, mitragliato dai messaggi di solidarietà degli altri detenuti che alla fine gli avevano mandato una lettera con tutte le loro firme e l'appello: Aiutaci a lottare.

Mentre era rinchiuso nelle carceri di Sassari la città era stata percorsa da cortei, di cui uno durato varie ore e culminato in un lungo spettacolo-happening tenuto in piedi per ore intere da Franca Rame, sotto le mura della prigione: i detenuti, accalcati dietro le sbarre, avevano cantato a squarciagola *Bandiera rossa*, la gente aveva scandito slogan e gridato "Non ce ne andiamo finché Dario non viene liberato," proprio come in una delle tante manifestazioni politiche animate da Fo negli ultimi mesi. Ed erano anche arrivate telefonate e telegrammi di solidarietà da tutta Italia, e gli inviati dei grandi giornali a descrivere la scarcerazione e, per la maggior parte, a condannare duramente l'arresto.

L'episodio di Sassari rappresenta indubbiamente il più duro scontro dell'attore con un potere sempre più insoddisfatto delle sue critiche, con una polizia, come sosteneva Fo dopo aver raccolto da Nuova Scena in poi decine di denunce, "che non può sopportare i circoli privati come quelli della Comune, dove non può far irruzione, spiare, schedare la gente che discute." Ma soprattutto l'arresto

³ La descrizione fa parte dell'articolo *Pumi! Pumi! Il questore di Chiara Valentini*, in "Panorama," 22 novembre 1973, riportato anche in appendice al libro *Guerra di popolo in Cile* di Dario Fo, Bertani, Verona 1973, e in varie altre pubblicazioni.

⁴ La polizia aveva spesso negato questo diritto, sancito dall'art. 17 della Costituzione, secondo cui le riunioni private non sono soggette ad autorizzazione di polizia opponendo il testo unico di P.S. del 1951 secondo cui la forza pubblica può entrare "in qualunque ora" in cinema e teatri, chiunque vi sia all'interno, per controllarne l'agibilità. Sul problema uno

Occupazione di Stabile con bandiere rosse

di Sassari serve a sottolineare e a rendere evidente a chi ancora non se ne era reso conto la metamorfosi di Fo. Come aveva sostenuto nella foga delle prime ore Sandro Canestrini, ex partigiano, uno dei più noti avvocati dell'estrema sinistra, da tempo difensore legale della Comune, "Dario Fo ormai da anni non è più solo un attore. È un politico, un uomo impegnato in una battaglia durissima contro il potere. Ed è logico che il potere usi tutte le armi, anche le più insensate, le più apertamente illegali, per tappargli la bocca."

Sassari rappresenta anche un grande rilancio per Fo che si trova di nuovo al centro dell'attenzione generale. Come al tempo degli spettacoli su Pinelli, diventa chiaro che il discorso teatrale di Fo riguarda e coinvolge senza distinzioni tutta la sinistra. Può suscitare dissensi anche profondi ma è comunque, senza ombra di dubbio, un "teatro del movimento."

"Abbiamo scoperto l'uovo di Colombo. Che le città sono piene di edifici pubblici abbandonati e che i gruppi, le compagnie, i produttori di cultura possono anche prenderseli," proclamava Dario Fo, all'inizio dell'aprile 1974, in piena occupazione della palazzina Liberty.

In realtà l'avventura teatrale-organizzativa che da quella settimana Fo aveva cominciato a vivere era partita in modo molto più legalitario. Per la precisione, con la presentazione all'assessore socialista al demanio, Carlo Tognoli (che diventerà poi sindaco di Milano al posto di Aldo Aniasi), di una lista di una ventina di edifici abbandonati, tutti di proprietà del Comune, e la richiesta di poterli visitare, per poi prenderne uno in affitto e metterlo a posto a proprie spese. Alla fine la scelta di Fo e di Franca Rame era caduta su una palazzina tutta fregi e stucchi al centro di un piccolo giardino pubblico, nel cuore del popolare quartiere di Porta Vittoria, che da tempo era lasciata nel più assoluto abbandono, semidiroccata e invasa dai topi.

Entrato nella palazzina dopo una formale consegna di chiavi da parte dell'assessore, Fo aveva subito cominciato a restaurarla, a ripulirla, a cercar di piazzare uno scheletro palcoscenico fra due arcate, a disinfestarla dai topi. Ma non era un'operazione di restauro che poteva passare sotto silenzio. E infatti, pochi giorni dopo, nel consiglio comunale di Milano era successo il finimondo. L'attacco era stato condotto da alcuni uomini della destra DC, da Massimo De Carolis, l'ex esponente della Maggioranza Silenziosa sempre alla ricerca di occasioni per mettersi in mostra, e da più oscuri assessori Bossi e Crespi, che rilasciavano interviste a destra e a sinistra, dichiarando indignati: "Fo è un nemico del regime e un rivoluzionario da operetta, che prima sputa in faccia a tutti e poi vuole che gli facciamo il suo teatro stabile."

dei vari magistrati chiamati a giudicare Fo, quello di Reggio Emilia, aveva sollevato la questione di costituzionalità.

Era così partito, a suon di denunce, carte bollate, volantini e assemblee di quartiere, un braccio di ferro fra Fo e il Comune di Milano che, come sempre nella vita dell'attore, aveva preso ben presto un andamento teatrale. Con gag esilaranti come quando due squadre di operai, quella di volontari e amici di Fo che restaurava e quella mandata dal Comune per alzare una palizzata attorno alla palazzina, erano rimaste a fronteggiarsi per qualche giorno con grande imbarazzo reciproco. Con "a parte" da commedia di Goldoni, come quello dei socialisti, che spedivano sfratti a Fo per salvar la faccia di fronte agli alleati DC e poi gli facevano sapere in privato che poteva benissimo restare alla palazzina. Con grandi interventi corali, come la rappresentazione di *Mistero buffo* il 7 aprile, di fronte a un pubblico di quindicimila persone, che era stato un po' il plebiscito della città all'occupazione della palazzina.

In meno di un mese lo "stabile di Fo" aveva completamente cambiato faccia, ridipinto e reso agibile, illuminato da un generatore di luce autonomo (il Comune non forniva l'energia elettrica), con una gran bandiera rossa sventolante sul tetto. Cruccio di tutti i conservatori e richiamo irresistibile per giovani extraparlamentari, femministe, radicali, cani sciolti, oltre che per il pubblico popolare e operato del quartiere che fin dall'inizio si era in gran parte mobilitato a favore di Fo e ne era diventato assiduo spettatore.

In un periodo in cui erano in piena espansione le occupazioni delle case da parte di sfrattati e di senzatetto, l'occupazione di uno spazio culturale in cui agire da parte di un grande attore e del suo gruppo aveva assunto un vero valore emblematico. (E infatti verrà imitata dai centri sociali di quartiere, da gruppi di animazione spontanea, in una certa misura dagli stessi circoli del proletariato giovanile.) Dopo i primi tentativi di sgombero il Comune farà buon viso a cattivo gioco e preferirà tenersi la spina nel fianco della palazzina Liberty piuttosto che affrontare uno scontro aperto che si preannunciava disastroso.¹

¹ Anche la magistratura d'altra parte aveva assunto un atteggiamento interloquente. L'intimazione di sgombero emessa il 26 giugno dal pretore Leuci viene sospesa dal presidente dell'VIII sezione del tribunale civile Vincenzo Salafia, che l'anno dopo, nel 1975, emette una sentenza in cui riconosce a Fo il diritto di restare nella Palazzina: una specie di riconoscimento indiretto che l'attore non si era impossessato arbitrariamente dell'edificio.

La palazzina Liberty segna una grossa svolta di Fo nel campo della politica culturale, dell'organizzazione della cultura. Infatti anche se in un primo momento la parola d'ordine è quella di ricreare un circuito nazionale, di dar vita nella stessa Milano a tanti altri spazi simili alla Palazzina, collegati organicamente, si vede in breve tempo che si tratta di parole, che questo tipo di lavoro è per Fo ormai concluso. L'esperienza logorante della mediazione con le varie forze politiche, con gli stessi gruppi extraparlamentari, con gli attori-militanti e con i loro scontri ideologici hanno lasciato il segno. Dall'occupazione della Palazzina in poi Fo e la Rame assumono saldamente la direzione del loro gruppo (che infatti si chiamerà Collettivo la Comune diretta da Dario Fo), rinunciano a creare grosse strutture esterne, si conserverà una totale autonomia di lavoro e di iniziativa, che permetterà a Fo di recitare sempre più spesso all'estero, in Francia, in Germania e Nancy, alternando le sue lezioni sulla commedia dell'arte o sui meccanismi del riso a rappresentazioni nelle fabbriche occupate, a interventi politici, a "messe da campo". Ormai Fo si è trasformato definitivamente in grande giullare moderno sempre disponibile a denunciare, a buttarsi nello scontro, a divertire e provocare il suo pubblico. L'ultimo sforzo organizzativo (pienamente riuscito) è concentrato sulla Palazzina, che in pochi mesi arriva a raccogliere trentamila abbonamenti, a trasformarsi nella stabile rossa temuta da De Carolis, ospitando, tra l'altro, vari gruppi teatrali, dai burattini della compagnia Ferrari, che inaugurano la sala, fino al "teatro di stalla" di Giuliano Scabia.

Questo cambiamento di ottica, anche se probabilmente non deciso a tavolino ma che prende corpo concretamente nei fatti² si riflette anche in un nuovo modo

² Mentre con un convegno sulla cultura, organizzato alla Palazzina nel giugno 1974 e sostanzialmente fallito, si puntava ancora a costruire un "fronte culturale delle forze alternative alla borghesia e al revisionismo", qualche tempo dopo le idee espresse da Fo sono per una maggiore autonomia, indicano solo l'efficacia esemplare che può avere l'esempio della Palazzina. Sostiene Fo nell'intervento *Per una nuova gestione degli spazi e degli spettacoli*, contribuito a *Il teatro di regime di Franco Quadri*, Mazzotta, Milano 1976: "Il nostro esempio della palazzina Liberty si è ripetuto in forma geometrica in moltissimi casi in tutta Italia, a Napoli, a Roma, con gente che come noi ha cercato ed è riuscita a trovarsi gli spazi. A Roma un gruppo ha trovato un grande locale abbandonato".

di Fo di fare teatro. Dopo un primo, infelice esperimento in maggio, costituito dal réclat di poesie *Porta e Belli contro il potere*, che viene sospeso dopo una settimana, Fo scrive, durante la pausa estiva, un nuovo testo. Per la prima volta da quando ha lasciato il teatro borghese, ricompare nel sottotitolo di uno spettacolo di Fo la definizione di farsa. E infatti *Non si paga, non si paga!*, sul tema delle autorizzazioni proletarie, ripropone specie nel primo tempo le gag e le trovate delle vecchie commedie finali: donne che a turno si fingono incinte, finiti cadaveri che finiscono negli armadi per caderne rumorosamente fuori nel momento meno opportuno, "tornamenti" come quello della cassa da morto portata avanti e indietro per il palcoscenico in sequenze di comicità irresistibile.

Il tema, il filo centrale del discorso, resta però quello politico. Come aveva scritto sulla "Stampa" Alberto Blandi, "*Non si paga, non si paga!* tratta il problema attualissimo e scottante della disubbidienza civile, cioè della lotta contro gli aumenti di prezzi di merci e servizi di cui le cronache continuamente riportano nuovi episodi. Il bello è che Fo, con la sensibilità e il fiuto che fanno di lui uno dei più straordinari uomini del nostro teatro, questi episodi se li è immaginati prima che avvenissero. Poi la realtà ha imitato l'arte." La storia è quella della moglie di un operaio, militante esemplare del PCI, che durante una manifestazione di protesta davanti a un supermercato fa una gran razzia di scatolette, e di tutti gli equivoci e le avventure per nascondere la merce prima al marito poi alla polizia, in cui si inseriscono anche le vicende di un'altra giovane coppia proletaria. Finché anche il marito legaiario, andando contro la posizione del suo partito e mentre sotto le finestre di casa sua la polizia sgombra brutalmente dei senzatetto, si schiera dalla parte della disubbidienza e intona con gli altri personaggi una canzone finale di riscossa. Attraverso i ritmi meccanici e stupefatti della farsa, in *Non si paga*,

nato vicino ai Macelli, avviando un'operazione molto simile alla nostra. A Milano sono esplose situazioni di appropriazione degli spazi come quella di via Olmetto o di via De Amicis. Un altro caso è quello della Metropolitana, all'Isola, dove siamo andati a fare degli spettacoli per sostenere la loro conquista e aiutare quei compagni a difenderla. Insomma il fenomeno è cominciato a crescere..."

³ La "disubbidienza" di Fo e Franca Rame, in "La Stampa," 3 ottobre 1974.

non si paga! Fo affrontava temi legati come sempre alla attualità e che oltretutto sarebbero rimasti centrali per anni, come quello della crisi economica, della sua stretta insopportabile sulle classi popolari. Criticato da una parte dell'estrema sinistra per aver ripescato nel bagaglio della sua vecchia comicità, Fo si era difeso con convinzione: "La risata, la farsa io non le avevo mai abbandonate. Con *Non si paga, non si paga!* oltretutto abbiamo seguito il metodo della verifica del testo con un pubblico di operai, con la gente del quartiere. Lo abbiamo rappresentato davanti a loro e così ci è toccato 'correggere' certi personaggi, perché ci hanno fatto delle osservazioni, e anche modificare tutto il finale. È quello che fin dal primo momento avevamo sempre fatto con il nostro teatro politico."

In questa nuova fase della sua vita Fo, perseguitato per anni da polizia e tribunali, messo al bando dai mass media, dalla cultura ufficiale, comincia a prendersi alcune grosse rivincite. La più inaspettata è una querela per diffamazione contro Mario Sossi, il magistrato rapito dalle Brigate rosse, che dal 1972 aveva tentato di coinvolgere Fo e Franca Rame, soprattutto per l'attività di Soccorso Rosso, nelle imputazioni dei brigatisti. (Sossi in quel periodo sosteneva che, mentre era prigioniero delle BR, aveva ricevuto pressioni per ritirare una vecchia querela contro Fo, mentre subito dopo la sua liberazione aveva detto in un'intervista che i guerriglieri "dileggiavano aspramente personaggi di sinistra come Dario Fo e Franca Rame.")

Qualche mese dopo, nel febbraio 1975, compare sui giornali la clamorosa notizia che Fo è stato addirittura candidato al premio Nobel da un gruppo di scrittori e giornalisti svedesi, tutti membri del Pen Club, assieme a Simone de Beauvoir e ad Alberto Moravia. "Mi immagino la faccia di certi prefetti, magistrati, questori e uomini politici di mia conoscenza, che si danno un gran da fare per tapparmi la bocca e mettermi le manette ai polsi. E gli svedesi gli vanno a combinare uno scherzo simile," era stato il commento dell'attore.⁴ Ma la maggior rinvinca di Fo è il ritorno alla televisione, dopo tredici anni di esilio, nel pieno della campagna elettorale per le

⁴ Da un'intervista di Paolo Calcagno sul "Corriere dell'informazione," 6 febbraio 1975.

amministrative, durante la trasmissione di propaganda del PdUP, fianco a fianco con Rossana Rossanda e Silvano Minnati. Nel suo intervento, quasi sempre in chiave grottesca, Fo parla dell'ordine pubblico, della nuova legge Reale, delle perquisizioni e arresti da cui è colpita l'estrema sinistra. Fa ridere ed è seguito da un pubblico enorme, curiosissimo di rivedere "Fo in TV", anche se l'insieme della trasmissione risulta non ben coordinato ed efficace.

Il titolo, insolitamente secco e lapidario, della "rap-presentazione grottesca (ma non troppo)" che Fo mette in piedi in otto giorni filati, senza un attimo di pausa, poco prima delle elezioni del 15 giugno, è *Il Fanfani rapito*. Il protagonista assoluto, in scena dal primo all'ultimo momento dello spettacolo, è il segretario della DC Amintore Fanfani, ridotto alla statura di nano con il vecchio trucco teatrale già usato ne *La colpa è sempre del diavolo*: Fo, l'interprete, ha le gambe nascoste in una specie di trincea ricavata nel palcoscenico e le braccia inflatte dentro due piccoli pantaloni che rappresentano le gambe, mentre le braccia del nano sono fornite da un mimo nascosto dietro l'attore principale. Questa volta il mimo è Arturo Corso, la vecchia spalla delle *Com-medie*, tornato per l'occasione con l'ex capocomico. Non si tratta di un'occasione da poco e lo si capisce ancor prima che lo spettacolo vada in scena: dai battage dei giornali, dalle foto di Fo nano, mascherato in una vecchia giacca da tight, che compaiono a colori sui maggiori rotocalchi italiani.

Il *Fanfani rapito*, nella produzione di Fo, occupa un posto a parte: è nella sostanza uno spettacolo-intervento, risolto nel tema di stretta attualità su cui punta (la satira feroce di un personaggio che risulterà poi destinato a restare ancora per poco al centro della scena politica).⁵ Ma alla sua presa da pamphlet è unita anche la grossa trovata teatral-pubblicitaria di ridurre un famoso uomo di governo alle dimensioni di una maschera dell'Arte, ritagliata sulle caratteristiche e i difetti dell'uomo Fanfani

⁵ Lo spettacolo verrà ripreso l'anno dopo, subito prima delle elezioni politiche del 20 giugno 1976, "con scopo di propaganda elettorale," come aveva affermato Fo, durante una fortissima permanenza della Comune, anche con altri spettacoli, al Teatro Tenda di Roma.

proprio come nella miglior tradizione. E di averci costruito attorno una storia abbastanza funzionante, anche se "in forma volutamente sgangherata, becera, violenta, con molto sarcasmo e molta cattiveria."

"È uno spettacolo di situazione, secondo la grande tradizione del teatro popolare," aveva detto Fo in una intervista. "Sono partito da un fatto di cronaca, da un avvenimento politico, da una situazione che esisteva, che la gente conosceva benissimo, e l'ho trasformata in teatro spingendo verso i temi della farsa con una forzatura paradosale ma restando comunque all'interno della realtà." Qui ormai ogni nozione di teatro epico è lontanissima, come lo è il didascalismo contenuto di *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* Fo punta sempre di più a sottolineare i suoi legami con il teatro dei giullari con i filoni popolari, a costruirsi una sua epicità. "Che è fatta soprattutto di ricerca artigianale, che è basata su un mestiere antico," sostiene il critico teatrale Elio Pagliarani, uno di quelli che hanno seguito con maggior attenzione il Fo del dopo '68. "Quel che dà forza a Fo, che gli impedisce di evolversi nel senso dell'autonegazione, in maniera magari teoricamente rigorosa ma astratta come è successo a tanti protagonisti del teatro di ricerca in questi anni, è anche la sua coscienza del lavoro teatrale come scambio. In cui lui dà il suo prodotto, per riceverne in cambio una parte del lavoro altrui, delle emozioni, dei suggerimenti, delle spinte del pubblico con cui non perde mai neanche per un attimo il contatto."

La sera in cui il *Fanfani rapito* esordisce alla palazzina Liberty, è anche la sera della prima del *Campielo* di Goldoni, regia di Giorgio Strehler, al Piccolo Teatro di Milano. Le due stabili della città esibiscono, in un quadro persino un po' retorico tanto ne sono netti i contrasti, la loro faccia e la loro poetica. Sul palcoscenico del Piccolo, in una costosa e curatissima piazzetta veneziana dai toni grigio-rosato, in un uso inimitabile di luci e di movimenti, i merciai, le comari e i cavalieri di Goldoni si scambiano i loro bisticci di una giornata di carnevale senza tempo e senza storia. Alla palazzina Liberty Fo-Fanfani, fatto rapire dai sicari di Andreotti che spera con

⁶ "La Repubblica," 18 maggio 1976.

questo trucco di far guadagnare un po' di voti alla DC, si sbraccia nelle sue becere invettive, partorisce un mostriattolo in fez e camicia nera, sogna di trovarsi in paradiso, processato da una madonna-guerrigliera, Franca Rame, da un Cristo rivoluzionario e da un padreterno set-tico e conservatore che è Cicciu Busacca.

Le stesse differenze, con un po' di facile schematismo, si possono trovare nel pubblico. Al Piccolo c'è la borghesia, l'establishment culturale, i critici di prestigio, alla Palazzina tutta la Milano giovane e intellettuale, i ragazzi del referendum del divorzio e i sostenitori dello scontro frontale con la DC, a ridere e a batter le mani alla gangster-story sbrindellata e non ancora ben roduta, della Democrazia Cristiana e del suo segretario.

Un paio di mesi dopo la vittoria elettorale della sinistra alle elezioni del 15 giugno Dario Fo assieme a Franca Rame e ad altri amici fa un viaggio in Cina, il mitico paese del socialismo calato nella realtà di tutti i giorni, a cui si era riferito tante volte nei suoi spettacoli. Al ritorno, in seguito a un'intervista-dibattito che gli avevo fatto⁷ assieme a un altro dei partecipanti al viaggio, Mario Capanna, scoppia una polemica abbastanza dura tra Fo e alcuni intellettuali che in un modo o nell'altro si erano sentiti coinvolti: il giornalista Giorgio Bocca, Maria Antonietta Macciocchi, l'autrice di *Dalla Cina*, e Michelangelo Antonioni, reduce da una lunga diatriba coi dirigenti di Pechino per il suo documentario sulla realtà cinese. Come non era difficile prevedere, dalla Cina Fo era tornato entusiasta. Prima di tutto per gli aspetti legati alla vita concreta.

"La prima cosa che mi ha colpito è stato il fatto della merce," aveva detto. "Qui da noi l'uomo è un oggetto, una merce appunto, che tende a vendere se stesso al miglior prezzo possibile in qualunque momento: quando offre la sua forza lavoro, quando cerca moglie, perfino quando si veste. Da noi c'è una divisione netta fra concetti come bene, moralità e rapporti di produzione. In Cina invece il mangiare, il bere, il vestirsi, i principi morali sono tutto. C'è una concezione profonda della vita che determina tutto quanto. C'è l'uomo nuovo perché c'è una filosofia nuova." Nel campo culturale poi Fo aveva scoper-

to tutto un teatro di tradizioni popolari, che stava riprendendo la voce dopo essere stato messo a tacere, nei primi anni della Repubblica popolare, dai sovietici: che avevano riempito le città cinesi di scuole di balletto, di recitazione, di canto, imponendo un'idea di professionismo abbastanza paludata e ufficiale. In particolare Fo si era entusiasmato a scoprire i cantastorie, soprattutto nella zona di Shanghai, e aveva raccontato di un gullare, solo su un palco, che riproduceva, facendo lui tutte le parti, un suo giro in tram attorno alla circoscrizione di una città. "Un po' come me in *Mistero buffo* rifaceva quel che diceva la gente, i commenti a volte qualunque, gli spintoni, le discussioni sul lavoro, sul salario, sulla lotta a Lin Biao. Facendo vedere uno che credeva che Confucio fosse un dirigente del partito, un altro che non aveva capito niente delle ultime parole d'ordine. Tutto in chiave grottesca, accompagnato da rulli di tamburo che davano il ritmo della situazione, e con sottintesa l'indicazione di quella che in realtà era la linea giusta."

Queste e altre osservazioni abbastanza semplici e immediate, secondo il modo abituale di Fo, avevano suscitato la reazione violenta di vari intellettuali. "A Pechino come a Lourdes," aveva scritto per esempio Bocca. E la Macciocchi aveva definito Fo un "candido," capace al massimo "di cogliere nel vivo alcuni aspetti della realtà cinese." Al che Fo aveva reagito senza mezzi termini: "Gli intellettuali italiani sono capaci di trovar le rughe in un bambino di due anni, non riescono mai a vedere il lato positivo delle cose. Devono sempre trovarci la crepa nascosta, per dimostrare di essere più bravi degli altri, i primi della classe, di aver capito tutto. E così si sono irritati al mio entusiasmo, a cui ribattono con il loro scetticismo da vecchie volpi: 'Ma che cosa mi viene a raccontare quello lì? Io sì che sono bravo, io che non credo a niente, che ho una sfiducia profonda nell'umanità, nella politica...'"

Al di là dello spunto contingente, la polemica sulla Cina mostra ancora una volta la faccia più vera di Fo: il suo totale anti-intellettualismo, la sua grande disponibilità a lasciarsi coinvolgere fino in fondo dalle cose, magari in modo un po' utopistico (al ritorno dal viaggio era stato per settimane intiere chiuso in casa a leggere saggi e documenti sulla Cina, e dichiarava agli amici che dopo quell'esperienza era caduto in una specie di "sbalordimento," di incapacità a rimettersi a lavorare se prima non

⁷ *Nostra Cina quotidiana*, in "Panorama," 25 settembre 1975.

avesse digerito quel che aveva visto). E anche la sua vitalità, la sua capacità di trasformare ogni avvenimento della sua vita in un fatto pubblico e spettacolare.

E quel che succederà l'anno dopo, in settembre, anche se in un contesto completamente diverso, al convegno sul teatro organizzato dal PCI a Prato. Fo vi partecipa, invitato assieme a molti altri uomini di teatro, e anche citato in una delle tre relazioni ufficiali, quella di Bruno Greco, per i suoi meriti di rinnovamento della scena italiana. E la prima presa di contatto pubblica con il PCI dopo la rottura del 1970, ma neanche in questa occasione Fo rinuncia a polemizzare e a far teatro. In un lungo intervento, forse il più seguito di tutto il convegno, fa la satira dell'intellettuale di sinistra italiano e della sua abilità a costruirsi albi ipocriti per non rinunciare ai propri privilegi. Denuncia le lottizzazioni nel mondo del teatro, le corse di certi politici per balzare al momento opportuno sui carrozzoni culturali e magari scendere con un'agilità da saltimbanchi un momento prima che il carrozzone si fracassi. Cita Gramsci, Sartre e Mao, termina con un'invocazione finale a un teatro che sappia ripartire da zero, facendo a meno delle sovvenzioni.

Attaccato su "Rinascita" dal critico comunista Alberto Abruzzese che lo accusa di "utopia dell'alternativa" e anche di non essere mai riuscito a elaborare una sua drammaturgia, Fo risponde con lo stile di sempre. In un articolo che esce dopo qualche settimana sempre su "Rinascita," *Un teatro povero per i poveri*, esordisce con un buflo apologo teatrale.⁸ Ricorda che il pubblico è fatto "In gran

⁸ "Un giorno un leone dopo aver rincorso inutilmente la zebra per miglia e miglia ingoiando gran quantità di polvere che gli zoccoli forsemiati di quel quadrupede a strisce sollevavano nella fuga, e dopo essersi beccato pure una zoccolata sul muso che gli aveva scardinato una mascella, se ne tornò sfatato e dolente verso il suo cerchio tracciato col piscolo, dentro il quale se ne stavano moglie e figli in attesa del pranzo. Strada facendo incontrò la lince che, dall'alto di un ramo, aveva assistito divertita all'inutile corsa del leone. «Stupenda giornata di caccia, vero, maestà!» lo apostrofò con perfida ironia. «Perché, sei capace di fare meglio tu, bastardo incrociato di gatto puzzolente?» si arrabbiò il leone. «Oh, no maestà, io con la zebra non mi ci metto nemmeno... è troppo veloce per il mio carattere: ha zampe più svelte di quelle di un cavallo arabo... ha polmoni più capaci di ori di pelle di montone... e poi non sai mai come prenderla, scalcia come un mulo... scarta all'indietro... ed è capace di cartartarti, se si arrabbia... certe morsicate! E

parte da compagni del PCI," che ai suoi spettacoli senza drammaturgia "si divertono di cervello anche quando diciamo cose che non li trovano completamente d'accordo... Perché amano la fantasia, l'immaginazione che gli procuriamo." Rivendica la sua scelta di continuare a tirare "delle gran zoccolate sconnesse" e soprattutto di po-

un animale pazzo la zebra, maestà! Il leone assenti agitando la criniera impolverata e massaggiandosi la mascella scardinata, con il pennacchio della coda. «Ma voi, maestà, non potete lasciarvi unificare a 'sto modo... dovete castigarla, ne va della vostra dignità!» «Già, e come fare?» «Basterebbe organizzarle una trappola...» «Se non riesco manco a raggiungerla, 'sta zebra porca!» «Basterebbe organizzarle una trappola. Una trappola che, con certe bestie funziona quasi sempre», disse la lince socchiudendo malignamente gli occhi. «Che razza di trappola?» chiese interessato il leone dandosi una gran pacca sulla mascella nel tentativo di rimetterla in sesto. «Voi, maestà,» propose la lince, «pensate ad indire per stasera stessa il congresso di tutti gli animali anziani... e poi, se permettete, io farò un discorso a vostro nome, s'intende.» Così fu fatto: il congresso fu indetto d'urgenza e, davanti all'assemblea al gran completo di tutti gli animali rapaci, il leone diede la parola alla lince che così incominciò: «Signori animali feroci (c'era anche qualche neo-critico, un po' in disparte), propongo venga emanato un editto di spregio in forma grave e solenne nei confronti della zebra, animale indegno, scorretto e sleale, propongo altresì venga espulso dalla savana e dalla foresta. «Per quale ragione?» ruttò il cocodrillo lacrimando: «Forse perché voi felini non vi riesce mai di agguantarli?» «No, niente affatto», rimbeccò la lince, «noi abbiamo sempre sostenuto che ogni animale da preda ha il sacrosanto diritto di fare di tutto per non farsi prendere, da noi che lo inseguiamo; ma c'è modo e modo di svignarsela e il suo è un modo scorretto... goffo, e manca assolutamente di stile. Sì, certo, nessuno nega che la zebra sia animale dotato di gran velocità... ma notate che modo scondinato ha di sgambare, come caracolla senza alcuna eleganza... un po' va al trotto, un po' al galoppo, poi si allunga a muso basso... insomma non fa proprio un bel vedere! D'accordo che deve salvarsi la pelle, ma, andiamo, anche l'occhio vuole la sua parte! Insomma è un animale anomalo, senza disciplina deambulatoria, non è un animale nobile, come il cavallo, né elegante e distinto come la giraffa... è volgare come un mulo, peggio, è un asino a strisce.» Ci fu un grande applauso e un unico urlo terrificante: «Espulsione! Editto di spregio per l'asino a strisce!» «E così l'editto fu promulgato e su centinaia di alberi fu incisa a unghiate l'esecranda scondinata dell'ignobile animale inellegante e senza stile. La zebra lesse, anzi, non essendo letterata da quella zotica che era, si fece leggere l'editto da una scimmia dal sedere pelato, specie burocratica... in estinzione. Rimase talmente sconvolta da quelle critiche, povera zebra, che le andarono insieme tutte le strisce. «Gli faccio vedere io a quei signori!» ruggì invettiva, «se io non ho stile... e se non sono elegante e coordinata!» E così dicendo, inarcando il collo come uno stallone da circo equestre, cominciò a caracollare di qua e di là con stupenda andatura. «Guarda, guarda che falcata, e guarda un po'! faccio pure il pas de deux, e ditemi voi se non sono coordinata... date un'occhiata a 'sto galoppo: hop! hop!... un due, un due... cambio: al trotto!» «Bravo, formidabile», urlarono tutte le scimmie appollaiate sugli alberi al limitare della foresta. «Che campione di zebra!» «Sì, sì mi devo proprio ricredere!» ruggì il leone con voce davvero ammirata, «non ho

Il "gran ritorno" e le polemiche

efficaci e nessuno se la sente di attaccare a fondo lo spettacolo, anche se serpeggiano vari giudizi negativi. Qualche critico parla di "testo pieno di tirate didattiche che riflettono la preoccupazione di autoconvincersi," altri di "tono troppo scopertamente predicatorio," di "macroscopiche incoerenze." E c'è anche chi rimprovera a Fo di aver fatto uno spettacolo dove vengono ignorate le cose nuove elaborate dal movimento dei giovani, sulla felicità, sulla sessualità, sui bisogni. Insomma, di non aver saputo una volta tanto prevedere il futuro, anticipare i temi che stanno ribollendo e che si preparano a esplodere nel gran botto della contestazione del '77.

Al Dario Fo riscoperto dai rotocalchi, seguito sempre più da vicino dai critici che l'avevano ignorato o quasi dopo la rottura del '68, privo dell'ingombrante fardello di un collettivo teatral-politico che voglia imporre una sua linea, il gran ritorno in televisione si presenta quasi come una tappa obbligata.¹ Anche, ovviamente, per il cambiamento di clima politico seguito in Italia ai successi delle sinistre alle elezioni amministrative del '75 e politiche del '76. E alla riforma della RAI, alla sparizione di Barnabei e di una parte della vecchia guardia fanfaniana. Così per la seconda rete televisiva, quella laica e socialista, poter presentare dopo quattordici anni di esilio dai teleschermi una rassegna di Dario Fo, un personaggio che oltre ad essere forse l'attore più famoso e applaudito d'Italia è anche una specie di bandiera della nuova sinistra, non è solo un atto di coraggio, una doverosa ripara-zione. È anche un fiore all'occhiello, un modo per far concorrenza al canale dei cattolici. Per presentare fin dall'inizio una faccia progressista e di gran successo.

Fo oltretutto occupa ancora una volta uno spazio abbastanza anomalo, irregolare e tutto sommato unico nel panorama del teatro italiano, come si è modificato e riaggiustato negli anni Settanta, in seguito all'influenza di spinte diverse. Dopo il gran fermento dell'avanguardia formale, le scelte politiche del '68 e la nascita delle cooperative teatrali, la scoperta del decentramento da parte degli Stabili e dei gruppi di base da parte delle regioni,

¹ Nei quattordici anni in cui era stato esiliato dalla TV italiana Fo era comparso puntualmente in molte altre televisioni estere, durante le sue tournées: in Svezia, in Norvegia, in Finlandia, in Belgio, in Danimarca. In Francia poi la TV aveva ripreso *Mistero buffo* per sei giorni consecutivi e la televisione tedesca aveva seguito per due settimane Fo e il suo gruppo per fare una specie di spettacolo sulla sua vita, il suo modo di montare uno spettacolo, i suoi rapporti con il pubblico.

la geografia teatrale italiana si è come irrigidita. Al punto da dare quasi l'idea di una figura geometrica, "divisa in tanti circuiti o anelli che formano un cono, il cui vertice continua a godere, si fa per dire, del massimo prestigio."² Un vertice dove, oltre alle grosse compagnie di giro sostenute e sovvenzionate da un ETL, Ente teatrale italiano, rinnovato più nella forma che nella sostanza, stanno ben piazzati gli otto teatri stabili: organismi che, sia pure in misura diversa, si sono trasformati, secondo la definizione di Bernard Dort, da "teatri della contestazione in teatri della celebrazione." Al girone inferiore si piazzano le cooperative, nate sull'esempio della Comunità teatrale dell'Emilia-Romagna o della stessa Nuova Scena di Fo e di Ricordi, ma che in vari casi ne hanno assunto solo meccanicamente la formula per attingere alle sovvenzioni statali o per assicurarsi un pubblico alternativo. A un livello parallelo ma non comunicante vive l'avanguardia formale degli anni Sessanta, che dopo molte tribolazioni ed esperienze negative è riuscita ad assicurarsi un suo spazio e sue sovvenzioni, e che recentemente si è anche organizzata in un'associazione dei gruppi sperimentali professori. L'ultimo gradino, il più povero e disarticolato, è quello occupato dai nuovi gruppi teatrali di base, non del tutto omogenei fra di loro, "che fanno di tutto, dalla sceneggiata alle canzoni popolari, dai pupazzi e dalle marionette alla satira femminista, dal teatro-cronaca sui problemi urbanistici alla imitazione consapevole di Dario Fo e di Roberto Benigni," sempre però legati e inseriti in precise realtà di paese, di fabbrica, di quartiere. (Ne è una sottovarietà la post-avanguardia, i giovani gruppi che hanno raccolto l'esempio dell'avanguardia formale e che oggi puntano, in povertà e autonomia, a smontare i meccanismi del far teatro.)³

In questi gironi che tendono sempre di più a definirsi

² Dalla prefazione di Italo Moscati a *Gruteller-Teatro operaio*, Cosenza, 1977, sui lavoratori delle acciaierie di Terni, che dopo un seminario con Benno Besson, il direttore della Wolschlinne di Berlino, hanno dato vita a un'importante esperienza di teatro di base.

³ *Ibidem*.
⁴ Praticamente gli unici due casi atipici che non rientrano in questo schema sono da un lato l'ormai storico Eduardo De Filippo, dall'altro Luca Ronconi, il quale dopo un percorso teatrale senz'altro anomalo sta vivendo con il suo Teatro laboratorio di Prato l'esperienza di un lavoro teatrale di ricerca, radicato però in un territorio e finanziato dagli enti locali.

e a chiudersi in se stessi, Dario Fo e la sua stabile rossa occupano senz'altro un posto a parte, per il quale parlare di teatro di base è impossibile per la notorietà anche internazionale di Fo e della Rame, e per il quale l'assoluta estraneità, teorizzata e anche praticata, a tutte le sovvenzioni pubbliche, impedisce ogni definizione schematica.

Piuttosto la scelta di un grosso uomo di teatro di radicarsi in una realtà locale, pur tenendosi disponibile per molte altre esperienze, può ricordare alcuni esempi stranieri. Quello del polacco Jerzy Grotowski, per esempio, o quello di Eugenio Barba e del suo Odin Teatret a Holstebro, in Danimarca, che recentemente ha soggiornato a lungo nell'Italia del sud, lavorando in stretto contatto con la gente di piccoli centri, per "sollecitare il recupero dell'espressività popolare."

A questo Fo protagonista di un'esperienza unica e con una fama teatrale di livello europeo, la televisione chiede un lungo ciclo dei suoi lavori, escludendo con cura quelli più scottanti e politici come *Morte accidentale di un anarchico* o la stessa *Grande pantomima*, ma lasciando uno spazio molto ampio, addirittura quattro puntate, a quello che la critica ha sempre considerato il risultato massimo raggiunto da Fo, *Mistero buffo*.

Dario Fo, da parte sua, non ha un attimo di esitazione ad accettare. Conosce troppo bene la capacità di penetrazione di un mezzo come la TV, la sua diffusione fra i ceti popolari, è troppo convinto dell'efficacia politica del lavoro culturale. Oltretutto l'offerta gli arriva in un momento di risveglio della sua attività, dopo l'esperienza non del tutto felice della satira di costume della *Martiriana*, in una situazione intricata e contraddittoria della sinistra estrema che rende sempre più difficili le battaglie e le certezze.

Fare un ciclo retrospettivo del suo teatro vuol dire per Fo fermarsi per un po' a ripensare al lavoro svolto, valutarne i limiti e gli errori. E, anche, operare un recupero stilistico e professionale. "È verosimile che Fo senta la nostalgia di un teatro fatto in un certo modo rigoroso, con ritmi giusti, artigianale nella sua finezza tecnica... Un teatro che sia connotato dagli aggettivi 'semplice' e 'polare' piuttosto che 'povero', aveva scritto il critico Roberto De Monticelli dopo aver assistito alla regista-

zione, alla palazzina Liberty, di una delle commedie del ciclo, *Settimo: ruba un po' meno*.⁵

Anche in questo caso infatti Fo ha avuto la sua trovata teatrale: fare della registrazione televisiva uno spettacolo permanente per i soci della Palazzina, ottenendo così lo scopo di non troncargli per mesi i contatti con il suo pubblico milanese (il lavoro di registrazione dura dal dicembre 1976 al marzo 1977) e allo stesso tempo di far vedere in TV lo spettacolo nello spettacolo di come la gente di un quartiere popolare, i giovani, gli intellettuali guardano e applaudono Dario Fo.

Per il ritorno in televisione, quindici ore di trasmissione divise in due cicli, uno nella primavera l'altro nell'autunno del 1977, Fo sceglie sette testi già rappresentati: due versioni di *Mistero buffo*, due di *Ci ragiono e canto* e le tre commedie *Settimo: ruba un po' meno*, *Isabella*, *tre cavarelle* e un *cacciaballe*. *La signora è da buttare*, e ne scrive uno nuovo, *Parliamo di donne*, sulla condizione femminile. I patti con la TV e in particolare con chi l'ha chiamato, il direttore della seconda rete Massimo Fichera, sono chiariti fin dall'inizio: niente censure e interventi sui testi (e infatti negli spettacoli Fo farà all'ultimo momento varie modifiche e improvvisazioni), solo un accordo preventivo di massima. Le ore scelte per la trasmissione sono quelle di maggior ascolto, subito dopo cena, i costi ridotti al minimo: meno di trecento milioni, cioè venti milioni circa per ogni ora di trasmissione contro i quaranta, cinquanta milioni che richiede normalmente uno sceneggiato televisivo.

Eppure, nella palazzina Liberty occupata per un terzo da un nuovo palcoscenico-piattaforma di legno e sepolta da cavi e riflettori, le riprese si svolgono con il massimo dell'impegno e della professionalità. Fo richiama alcuni dei suoi vecchi attori, da Camillo Milli a Pia Rame, fa ripetere all'infinito, con la vecchia pignoleria, le scene che non lo convincono, passa settimane intere negli studi televisivi per seguire ogni fase del montaggio. "Il mio maggiore sforzo è stato quello di rispettare l'origine teatrale dei testi arrivando però alla sintesi che impone la televisione," spiega in un'intervista. "Da azioni orizzontali, come sono quelle del teatro, dove lo spettatore ha davanti

a sé gli otto, dieci metri di un palcoscenico, siamo dovuti passare alle azioni verticali che sono richieste dal mezzo televisivo. Dove è necessario giocare fra i primi piani e i piani di fondo, dove c'è tutta una diversa geometria in cui far muovere i personaggi. E questo cambia anche il modo di recitare, fa smorzare i toni, i gesti."

Dei vecchi testi, quasi tutti messi in scena senza grandi modifiche, l'unico a uscire radicalmente trasformato è *La signora è da buttare*. E infatti, come spiega Fo, si trattava di un lavoro troppo legato alla cronaca perché si potesse evitare di aggiornarlo. "Ci ho aggiunto molti personaggi di questi anni, da Johnson a Nixon a Ford. Ci ho messo l'esplosione della droga e anche un anarchico, Salsedo, che vola dalla finestra come un certo Pinelli. E ho aggiunto un personaggio fantastico, San Giorgio, che è nano perché si è rincalcagnato cadendo dal cielo, alle prese con un drago meccanico che rappresenta l'ecologia," mi aveva detto Fo durante una pausa della *Signora è da buttare*, avvolto nel suo costume da clown a righe e ghirgori, identico a quello dell'edizione di dieci anni prima, e ancora provato da una serie di incidenti, capitati durante la registrazione. (Nelle acrobazie da circo della *Signora* Fo si era rotto un ginocchio, era finito per sbaglio fra i denti del drago meccanico e rotolato da una piattaforma alta due metri, mentre Franca Rame si era presa una distorsione a una gamba e il regista televisivo Guido Tosi era scivolato rompendosi una costola.)

Un discorso tutto nuovo era stato invece quello tenuto con *Parliamo di donne*, diviso in due puntate, dove specie nella prima Fo restava ai margini per far posto alla Rame. "Il gran tormentone mio e di Dario è sempre stato quello della condizione femminile," ha scritto Franca Rame. "Ma per un teatro come il nostro, che a un tempo

⁵ *Da Isabella a Parliamo di donne*, conversazione con Franca Rame in *Il teatro politico* di Dario Fo, una rapida panoramica di testi teatrali e dibattiti pubblicata nel 1977 da Mazzotta, sull'onda del successo televisivo di Fo. Ha scritto anche Franca Rame sui ruoli femminili nel teatro di Fo: "Prima dell'uscita dal teatro ufficiale i miei personaggi, i personaggi femminili scritti da Dario erano tendenzialmente decorativi, d'appoggio, e però parlavano anche, ragionavano, se pur follemente... Poi, dal '68, abbiamo rotto con questi schemi. La madre di Michele Lanzetta è un'anziana, disperata e dolorosa come una madonna sotto la croce; la protagonista di *Legami pure* è una donna cinquantenne distribuita e grigia di capelli, con una gran rabbia addosso. Tutti personaggi che si sono staccati dalla chiave della 'bona' di un tempo."

incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante." In realtà, nelle due puntate, un insieme di sketch, di canzoni, di brani ripresi da spettacoli precedenti come il monologo della madre del sindacalista siciliano, i temi più propriamente elaborati dal movimento delle donne restano spesso in ombra (come faranno notare i vari movimenti femministi). Il "parlare di donne" consiste soprattutto nel mettere in scena personaggi femminili, senza però affrontare gli aspetti specifici del problema-donna. O tentando di farlo con chiavi abbastanza tradizionali, come la scenetta in cui sia una ragazza che un uomo si ritrovano tutti e due "incinti." E staccandose forse solo nel bellissimo sketch del *Risveglio*, nel quale un'operaia si alza al mattino rimbambita, stordita dalla fatica e dal sonno che non riesce mai a smaltire, per andare a lavorare in fabbrica. Come al solito in ritardo, poiché deve ancora andare a portare il bambino all'asilo nido. E quando finalmente è pronta per uscire non trova la chiave per aprire la porta. "E allora," racconta Franca Rame, "per cercar di ricordarsi dove ha cacciato 'sta benedetta chiave è costretta a recitarsi tutto l'itinerario dei gesti e degli atti che ha eseguito la sera prima, dal ritorno a casa fino al momento in cui è rientrato il marito... Il recita in fretta, avanti e indietro per la casa come in un film a pellicola accelerata: comprese le riflessioni, i dialoghi col marito fino alla lite esplosa per le solite contraddizioni e incomprensioni fra il maschio-borghese e la femmina-proletaria, e i rapporti con l'esterno, il lavoro, lo sfruttamento, le frustrazioni... la condizione di assoggettata, materasso delle alienazioni da sciogliere del marito, rificillatrice, madre santa, vestale, regina del focolare, imperatrice di frigorifero e lavastoviglie..."

Esattamente come ai tempi di *Canzonissima*, le proteste e le opposizioni per quel che Fo sta facendo sul video scoppiano quando ancora non è finita la prima puntata, un'ora abbondante di *Mistero buffo*, dove prima dei brani classici dello Zanni affamato e di Bonifacio VIII Fo inserisce battute e imitazioni a soggetto: come quelle del ministro della pubblica istruzione Franco Maria Malfatti e di Giulio Andreotti, il presidente del Consiglio in carica. Più che dai politici questa volta la gran bordata di pro-

teste arriva dal mondo cattolico, in particolare dal Vaticano, indignato da uno spettacolo che, come farà sapere attraverso la sua segreteria, giudica "il più dissacrante mai trasmesso al mondo da quando esiste la televisione." Quasi subito il cardinale vicario Ugo Poletti spedisce ad Andreotti un telegramma lapidario: "Interprete innumerevoli cittadini e organizzazioni romane, esprimo dolore e revoli cittadini e organizzazioni romane, esprimo dolore e protesta per dissacrante e anticulturale trasmissione televisiva *Mistero buffo* di Dario Fo, cui aggiungerò profonda umiliazione per incomprensibile volgarità in pubblica trasmissione che avvilisce nazione italiana davanti al mondo." Per un po' circola in Vaticano anche l'idea di aprire una vertenza diplomatica con l'Italia per chiedere il ritiro della trasmissione, poi si decide di rinunciare. In compenso l'"Osservatore romano" esce con una serie di articoli durissimi, in cui Fo viene accusato di "favorire la disgregazione di tutta la società italiana." Nel corso di una riunione straordinaria promossa dal segretario di Stato Jean Villot, si decide di scatenare contro l'attore le forze leghiste alla chiesa; i parroci vengono consigliati a indirizzare le prediche domenicali contro *Mistero buffo*, decine di cittadini zelanti e di leghe cattoliche presentano contro Fo denunce per vilipendio alla religione. (La prima, scattata subito dopo la prima puntata, viene archiviata dal pretore Rosario De Mauro con la motivazione che "da *Mistero buffo* si ricava una sensazione di rispetto del patrimonio spirituale della Chiesa cattolica.")

Intanto all'interno della TV la vecchia guardia fanfania degli orfani di Barnabei cerca sul "caso Fo" una rivincita. Ma questa volta le manovre democristiane non bastano a scalfirlo. Alla riunione del consiglio di amministrazione della RAI e alla seduta straordinaria della Commissione di vigilanza i democristiani tengono un atteggiamento prudente. E il commissario fanfaniano Mario Bubbico, che in un primo momento aveva accusato Fo di essere "un imbroglione ideologico, un bugiardo, il fratello mongoloide di Tati, la vera espressione dell'arroganza del potere televisivo," abbassa il tiro. Alla Commissione di vigilanza ricorda solo "che la televisione è un mezzo peculiare, che deve mediare tutte le culture, che non può essere usata in maniera così aggressiva."

Dai giornali cattolici, la polemica su *Mistero buffo*, su Fo, sul significato del suo far teatro, dilaga ben presto a

tutta la stampa italiana. Mentre il ciclo televisivo prosegue senza soprassalti e anzi con qualche delusione per il minor impatto delle commedie, critici, politici, uomini di cultura e di teatro si affannano a dir la loro sul caso Fo. In particolare il *Mistero buffo*, la sua visione di classe del cristianesimo, viene contrapposto, a volte con toni da match di boxe, al *Gesù* a puntate, regia di Franco Zeffirelli, che la prima rete ha appena finito di trasmettere fra le lodi e il compiacimento vaticano.

Nel corso della polemica prendono corpo alcune accuse che val la pena di esaminare, perché permettono di trarre alcune conclusioni (parziali e non certo definitive data la sua continua capacità di evolversi), su quel che è oggi il teatro di Dario Fo.

Il primo gruppo di accuse, di cui in un certo senso si era fatto portavoce Franco Zeffirelli, improvviso alfiere della moralità cristiana e democristiana, riguarda la sostanza storica di *Mistero buffo*, l'operazione troppo colta e spregiudicata che starebbe dietro il recupero di temi evangelici, e soprattutto l'inopportunità di presentare un lavoro così osé al grosso pubblico televisivo. A tutto questo Fo aveva risposto subito in varie interviste,⁷ che precisano e confermano quel che si è detto fin qui di *Mistero buffo*: "Quando molto tempo fa ho cominciato a studiare la storia del teatro, a far ricerche sulle sue origini, mi sono accorto che la maggioranza dei suoi testi sono basati su storie religiose. Che era impossibile far rivivere il teatro dei giullari senza fare i conti con il cristianesimo, con i suoi protagonisti, con il suo potere temporale. E così ho messo assieme poco per volta, in anni e anni, questo spettacolo che ha per protagonisti Cristo, gli apostoli, la Madonna, dove si parla di santi, di miracoli, di vangeli. Non perché, come molti mi hanno chiesto, fossi diventato improvvisamente cristiano. Sono sempre stato ateo, marxista, materialista convinto e continuo ad esserlo. Ma ricercando nei testi medievali ho incontrato troppo spesso per poterlo ignorare questo Cristo trasformato dal popolo in una specie di eroe da opporre ai potenti, alle gerarchie ecclesiastiche. Che invece hanno sempre cercato di monopolizzarlo, di tenerlo lontano dalla gente. Basti pensare che fino a dopo il Mille al popolo era proibita

la lettura dei Vangeli. E che la loro traduzione in volgare avvenne tardissimo. Ma il popolo non aveva accettato questa esclusione, e infatti aveva dato vita a moltissimi Vangeli apocrifi. Da cui usciva un Cristo diverso, più umano, sempre dalla parte dei più deboli. Che ha in sé una gioia pagana, quasi dionisiaca, per l'amore, le feste, la bellezza, le cose terrene. E allo stesso tempo è carico d'odio, di violenza per i preti ipocriti, per l'aristocrazia che vuol assoggettare i più umili, per la chiesa trionfante e per il suo potere temporale. Non sarà probabilmente il Cristo storico, ma è il Cristo prodotto dalla grande tradizione culturale del popolo. E infatti la gente di oggi lo capisce subito, senza bisogno di tante spiegazioni, lo coglie come parte della sua cultura e ci si riconosce."

Un altro ordine di critiche è rappresentato da un elzeviro che Natalia Ginzburg aveva scritto sul "Corriere della Sera",⁸ sostenendo che Fo non appartiene alla razza dei veri comici, "che sono tragici e sono ingenui," che sanno essere "immemori, sgomenti, soli" e classificandolo piuttosto, per la sua smania pedagogica, nella categoria dei professori e dei preti.

E insomma la critica di chi rimprovera all'attore la mancanza di tristezza e di lirismo, di sfumature e di mezzi toni, che recepisce il suo teatro come una specie di difenzio scontato e consolatorio. Sono accuse da cui Fo si difende con foga particolare. "Per la Ginzburg e per tanti altri il comico deve essere assolutamente un personaggio triste. Questo è un ideale da romanticismo di maniera, da 'vesti la giubba e la faccia infarina,' il Pierrot che è costretto a far ridere la gente ma che ha tanto dolore nel cuore. Ma soprattutto il comico deve essere 'solo.' Che è un'assurdità, è la negazione stessa del teatro, dove la risata del pubblico, l'applauso, il mormorio, il silenzio sono stati da sempre parte integrante della rappresentazione. Il pubblico, la sua presenza è il contrappunto musicale nel contesto dello spettacolo. E il contrabbasso, il basso, l'appoggio di viola. Nei momenti più felici del teatro queste chiavi si incrociano, per cui violino di spalla diventa il pubblico, mentre l'attore si trova a fare il contrappunto. E infatti la peggior critica che potevano rivolgere a un collega i vecchi comici della rivista era 'non passa la replica' e 'non ha orecchio sul pubblico.' Che voleva proprio dire esser negato per la scena. E quel che capita spesso

⁷ In particolare *Il mio Cristo è fatto così*, in "Panorama," 26 aprile 1977 e *Boia e risposia fra Fo e Zeffirelli*, in "La Repubblica," 27 aprile 1977.

⁸ Non capisco Dario Fo, in "Corriere della Sera," 10 maggio 1977.

ai letterati che si mettono a far teatro, che scrivono commedie senza capire che un testo teatrale è una partitura, con i suoi ritmi, i silenzi, le pause. Ma questo la Ginzburg lo rifiuta. Come rifiuta il lato didattico del teatro. E anche questo fa parte di una visione romantica, idealistica, per cui tanti registi, tanti attori, nell'Ottocento e nel primo Novecento, toglievano dalle commedie il prologo, a volte anche il finale. Per cui si censurava l'arrivo di Fortebraccio dopo la strage di Amleto: perché il momento didattico, la ragione di tutto il testo teatrale davano fastidio, disturbavano le emozioni e i bei sentimenti dei conservatori."

C'è anche chi ha criticato Fo, in un'ottica di sinistra, per il suo eccesso di didascalismo, per mettere sempre tutto il bene da una parte, quella del popolo, tutto il male dall'altra, del potere e del suo dispotismo ottuso. "Nutrendosi solo di certezze, senza i benefici del dubbio, senza mai rimettersi in discussione," come aveva scritto sull'"Unità" Vittorio Spinazzola.⁹ È un tipo di obiezione che era stata fatta qualche volta a Fo anche dall'estrema sinistra,¹⁰ e a cui ha sempre risposto rivendicando la sua scelta di fare un teatro di parte. Citando Brecht, Piscator, Majakovskij quando parlano di un teatro che si pone in modo partigiano, non oggettivo, come strumento politico. Uno strumento che oltretutto si presta ben poco alla chiave saggistica, ai sottili distinguo, che è anti-letteratura e anti-erudizione, che nega tutti gli aspetti fondamentali del lessico, della scrittura.

Si è detto che, con tutte le contraddizioni che questo comporta, Fo resta uno dei pochissimi esempi, nell'Italia del dopo '68, di ricerca costante sul difficile terreno del teatro politico. Una ricerca condotta non solo attraverso i temi dei suoi spettacoli, la militanza quotidiana, gli interventi diretti. Ma anche con il tentativo continuo di riuscire a creare o a reinventare un modo di comunicazione teatrale popolare, sottratta sia ai condizionamenti dell'industria culturale, sia al vecchio concetto borghese di cul-

tura popolare fatta di semplificazione, di indottrinamento dall'alto, di pura divulgazione.

In quasi dieci anni, comunque si voglia giudicare l'esperienza di Fo e del suo gruppo, questa ricerca ha assunto una sua fisionomia che si è andata sempre più precisando, nel recupero esplicito delle tradizioni medioevali dei giullari ma anche in quello di filoni ben più recenti del teatro minore: dagli spettacoli dei guitti dell'Ottocento e del primo Novecento, alla rivista, all'avanspettacolo, alle gag da mattatore dei grandi comici e dei fantasisti della tradizione italiana, a cui Fo si è rifatto più apertamente nei suoi monologhi, caricandoli però di passione civile e politica.

È un discorso che è arrivato a masse enormi di quel "non pubblico" che era stato scelto come interlocutore al momento della rottura del '68. E non è stato quasi mai un discorso fatto o accolto passivamente. Al contrario il teatro di Fo si è modificato, evoluto, e in certi momenti forse anche involuto, proprio in questo gonfio a gonfio con la gente, con i flussi e i riflussi del movimento, con le contraddizioni e le lacerazioni della sinistra. Assumendo i suoi toni più felici nei momenti della denuncia violenta, dell'attacco pamphletistico. Ma regstrandolo anche nei testi meno efficaci, quelli legati alle stime e alla quotidianità, aspetti profondamente reali di questi anni, a cominciare proprio dalla mancanza di modelli e di certezze.¹¹

Ha scritto Peter Brook, che oggi l'unico teatro autentico è quello che non resta "un'appendice della vita vissuta da essa separabile e una volta separata, ovviamente superflua." Una faccenda di emozioni e perfezioni che gli "artisti"

¹¹ Un esempio di questo continuo legame di Fo con quel che sta succedendo nel paese è anche nelle sue esibizioni, con il *Mistero buffo* o anche con monologhi preparati per l'occasione, nel corso dei più grossi appuntamenti politici che di mano in mano si vanno presentando: come il convegno mondiale di antipsichiatra organizzato a Trieste da Franco Bagnasco nel settembre 1977 e il convegno di Bologna "contro la repressione" dell'ottobre, che è appunto finito con un'esibizione di Fo e della Rame su un palco della piazza 8 agosto di Bologna. Dario Fo ha recitato alcuni monologhi sulla situazione politica: l'apologo della Tigre (imparato da un giullare di Shanghai durante il viaggio in Cina) e qualche passo della *Resurrezione di Lazzaro*, prendendolo però a pretesto per criticare lo schematismo e la mancanza di dialettica degli Autonomi. Franco Rame invece si è collegata alla realtà bolognese con un monologo della Pasini, una partigiana della città, torturata e uccisa durante la Resistenza.

⁹ Il personaggio Fo, il pubblico, le polemiche, in "l'Unità," 8 maggio 1977.
¹⁰ Un intervento particolarmente violento era stato quello di Paolo Puppa, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?*, in "L'erba voglio," aprile 1972.

scodellano agli spettatori solo per un momento, per offrirgli belle immagini e concentrati di cultura. "Non si tratta soltanto della questione di accattivarsi il pubblico," dice Peter Brook. "Si tratta di una faccenda ancor più difficile, di creare opere che suscitino nel pubblico una fame e una sete prepotenti," in cui insomma il teatro diventi "necessario" a una società.¹²

Io credo che Dario Fo, nel suo passaggio da "buffone della borghesia," da teatrante abile e capace di usare tutti gli artifici del meccanismo scenico alla scarsa essenzialità del giullare di *Mistero buffo* o del pazzo di *Morte accidentale di un anarchico*, sia riuscito a dar vita a un teatro "necessario." O per lo meno "necessario" alle classi popolari, al loro riprendersi la voce per riaffermare una cultura cancellata, negata, saccheggata.

Il dito nell'occhio. Rivista in due tempi ideata e realizzata da Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano. REGIA: degli autori. COMPOSIZIONI MIMICHE: Jacques Lecoq. MUSICHE: Vittorio Palmieri e Giustino Durano. SCENE e COSTUMI: D. F. DEBUTTO: Milano, Piccolo Teatro, giugno 1953. INTERPRETI: Carlo Bagno, Wanda Benedetti, Marisa Cairanti, Antonio Cannas, Ignazio Colnaghi, Giustino Durano, Dario Fo, Florence Luchaire, Camillo Milli, André Jean Moign, Franco Parenti, Franca Rame, Aurora Triampus.

I sani da legare. Rivista di F. Parenti, D. Fo, G. Durano. COMPAGNIA: Parenti-Fo-Durano. COMPOSIZIONI MIMICHE: J. Lecoq. MUSICHE: Fiorenzo Carpi. SCENE e COSTUMI: D. F. DEBUTTO: Milano, Piccolo Teatro, 15 giugno 1954. INTERPRETI: Edo Cacciari, Antonio Cannas, Giancarlo Cobelli, Giustino Durano, Jole Fierro, Dario Fo, Graziella Galvani, Carlo Mazzone, Camillo Milli, Franco Parenti, Paola Pieracci, Luisa Rossi, Anna Sora.

Ladri, manicini e donne nude. Spettacolo di farse di D. F. COMPAGNIA: Fo-Rame. REGIA: D. F. MUSICHE: F. Carpi. DEBUTTO: Milano, Piccolo Teatro, giugno 1958. Comprende le seguenti farse:

"L'uomo nudo e l'uomo in frack," farsa musicale. INTERPRETI e PERSONAGGI: Giovanni Bosso, Uomo nudo; Antonio Cannas, Uomo in frack; Mimmo Craig, Primo spazzino; Dario Fo, Secondo spazzino; Enrico Rame, Guardia notturna; Franca Rame, Donna.

"I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano," farsa gialla. INTERPRETI e PERSONAGGI: Giovanni Bosso, Becchino; Antonio Cannas, Guardia; Mimmo Craig, Sposo bendato; Dario Fo, Uomo-donna; Lisetta Landoni, Maddalena Schirò, Rosella Spinelli, Tre amanti; Franca Rame, Francesca.

"Gli imbianchini non hanno ricordi," farsa per clowns.

¹² Peter Brook o il teatro necessario, a cura di Franco Quadri, Ediz. de La Biennale di Venezia, 1976.

INTERPRETI e PERSONAGGI: Giovanni Bosso, Manichino; Antonio Cannas, Imbianchino; Mimmo Craig, Signor Milivo; Dario Fo, Capo imbianchino; Lisetta Landoni, Diana; Franca Rame, Anna; Maddalena Schirò, Vedova; Rosella Spinelli, Sonia.

"Non tutti i ladri vengono per nuocere," pochade. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Giovanni Bosso, Antonio; Antonio Cannas, Altro ladro; Mimmo Craig, Uomo; Dario Fo, Ladro; Franca Rame, Donna; Maddalena Schirò, Moglie del ladro; Rosella Spinelli, Anna.

Comica finale. Due tempi e quattro quadri di D. F. **COMPAGNIA:** Fo-Rame. **REGIA:** D. F. **MUSICHE:** F. Carpi. **DEBUTTO:** Torino, Teatro Stabile, autunno 1958.

"Quando sarai povero, sarai re," primo quadro. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Giovanni Bosso, Guardia; Antonio Canbetiere; Lisetta Landoni, Maddalena Schirò, Rosella Spinelli, Attrici; Maddalena Schirò, Ragazza.

"La Marcolfa," secondo quadro. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Giovanni Bosso, Giornalaio; Antonio Cannas, Giuseppe; Mimmo Craig, Francesco; Dario Fo, Marchese; Lisetta Landoni, Teresa; Franca Rame, Marcolfa.

"Un morto da vendere," terzo quadro. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Giovanni Bosso, Cliente; Antonio Cannas, Marco; Mimmo Craig, Padre; Dario Fo, Ubbriaco; Franca Rame, Maria.

"I tre bravi," quarto quadro. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Giovanni Bosso, Bachicuttore; Antonio Cannas, Primo bravo; Mimmo Craig, Secondo bravo; Dario Fo, Terzo bravo; Franca Rame, Prima figlia; Rosella Spinelli, Seconda figlia; Lisetta Landoni, Terza figlia.

Gli arcangeli non giocano al flipper. Commedia in tre atti di D. F., da un racconto di Augusto Frassinetti. **COMPAGNIA:** Fo-Rame. **REGIA, SCENE e COSTUMI:** D. F. **MUSICHE:** F. Carpi. **DEBUTTO:** Milano, Teatro Odeon, settembre 1959. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Giulio Brogi, Marco (impiegato, carabiniere, te, prestigiatore, cameriere); Cristiano Censi, Berto (impiegato, accalappiacani, capostazione, autorità); Gianni Coppi, Antonio (dotto, impiegato, accalappiacani, capotreno); Mimmo Craig, Il pasticciere (popè, uomo con i baffi, commissario, ministro); Dario Fo, Il lungo; Lisetta Landoni, Alba Petrone, Antonella De Chirico, Le amiche di Angela.

(le signore della buona società); Piero Nuti, Pietro (impiegato, direttore del canile, sindaco); Franca Rame, Angela. [I ruoli tra parentesi tonda sono di personaggi irreali.]

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri. Tre atti di D. F. **COMPAGNIA:** Fo-Rame. **REGIA, SCENE e COSTUMI:** D. F. **MUSICHE:** F. Carpi. **DEBUTTO:** Milano, Teatro Odeon, settembre 1960. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Laura Ambesi, infermiera, donna della "Vigentina"; Giulio Brogi, medico, agente, agente-donna, Pini; Milvio Caluso, cantante-chitarrista; Antonio Cannas, il Biondo; Cristiano Censi, un medico, un agente, l'agente-cameriere, Marietto; Mimmo Craig, il maggiore-medico, il commissario; Dario Fo, lo smemorato, Giovanni; Giuseppe Marchese, il professore, un agente, il commissario-capo, Merenda; Mina Marcucci, un'infermiera, una donna della "Vigentina"; Aldo Massasso, un medico, il fu-riere, il brigadiere, Aldino; Silvia Monelli, Angela, una donna della "Vigentina"; Piero Nuti, un medico, un agente, l'agente-cameriere, Marietto; Franca Rame, Luisa.

Chi ruba un piede è fortunato in amore di D. F. **COMPAGNIA:** Fo-Rame. **REGIA e SCENOGRAFIA:** D. F. **DEBUTTO:** Milano, Teatro Odeon, 8 settembre 1961. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Alberto Andreani, una guardia; Antonio Cannas, una guardia; Dario Fo, il tassista; Piero Nuti, il medico; Gigi Pistilli, l'ingegnere; Franca Rame, Dafne; Valerio Ruggeri, l'amico del tassista; Liliana Zoboli, la segretaria.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe. Commedia in due tempi di D. F. **COMPAGNIA:** Fo-Rame. **REGIA e SCENE:** D. F. **COSTUMI:** Chino Bert. **DEBUTTO:** Milano, Teatro Odeon, 6 settembre 1963. **INTERPRETI e PERSONAGGI:** Grazia Bon, seconda ancella; Antonio Cannas, secondo carpentiere, soldato saraceno, secondo dotto, un frate, un marinaio; Ettore Conti, Re Ferdinando; Arturo Corso, araldo, un marinaio; Dario Fo, attore condannato, Cristoforo Colombo; Guido Gagliardi, araldo, un marinaio; Carlo Montini, primo carpentiere, primo dotto, Quintanilla, Fonseca; Piero Nuti, portafaccola, quarto dotto, padre Diego, primo accusatore; Franca Rame, Regina Isabella, Giovanna la Pazza; Pia Rame, una popolana, prima ancella; Rino Silveri, portafaccola, un frate, un marinaio, terzo accusatore.

Settimo: ruba un po' meno. Commedia in due tempi di D. F. **COMPAGNIA:** Fo-Rame. **REGIA, SCENE e COSTUMI:** D. F.

MUSICHE: F. Carpi. DEBUTTO: Milano, Teatro Odeon, settembre 1964. INTERPRETI e PERSONAGGI: Aldo Bertani, secondo agente, pazzo Russia; Ettore Conti, terzo beccchino, la dro, pazzo Inghilterra, ricattato, eccellenza; Arturo Corso, quarto beccchino, primo agente, pazzo Francia; Dario Fo, Ferretobio, pazzo Italia; Gabriella Forno, seconda pro-Germania, giudice; Mariangela Melato, battona, seconda suora; Carlo Montini, guardiano, professore, pazzo America; Piero Nuti, direttore, pazzo Cina; Franca Rame, Enea; Pia Rame, moglie del Ferretobio, prima prostituta, moglie del guardiano, madre superiora; Valerio Ruggeri, primo beccchino, commissario, pazzo Cuba.

La colpa è sempre del diavolo. Commedia in due tempi di D. F. COMPAGNIA: Fo-Rame. REGIA: D. F. MUSICHE: F. Carpi. DEBUTTO: Milano, Teatro Odeon, settembre 1965. INTERPRETI e PERSONAGGI: Cip, Barcellini, accusatore, capitano delle guardie; Ettore Conti, monaco, consigliere del duca; Arturo Corso, condannato, assistente del monaco; Secondo De Giorgi, guardia, Barnaba da Jacovazzo; Vincenzo De Toma, diavolo Brancalone, Marco Guardabassi; Dario Fo, nerbatore, duca, manichino, Sergio Le Donne, contadino, barbiere, guardia; Mariangela Melato, strega, sorella di Marco; Piero Nuti, giudice, stregone; Franca Rame, Amalasunta; Pia Rame, duchessa; Rosetta Salata, contadina, Caterina.

La passeggiata della domenica. Adattamento in due tempi di Georges Michel. Compagnia stabile del Teatro Durini. REGIA, SCENE e COSTUMI: D. F. MUSICHE: Oscar e D. F. DEBUTTO: Milano, Teatro Durini, 18 gennaio 1967. INTERPRETI: Marco Berneck, Kadja Bove, Luigi Carani, Angela Cardile, Franco Carli, Luigi Castejon, Renzo Fabris, Daniela Finzi.

Ci ragiono e canto. Rappresentazione popolare in due tempi su materiale originale curato da Cesare Bernani e Franco Coggiola. Gruppo Il Nuovo Canzoniere Italiano. REGIA: D. F. INTERPRETI: Rosa Balestrieri, Caterina Bueno, Paolo Ciarchi, Franco Coggiola, Giovanna Daffini, Ivan Della Mea, Silvia Malagugini, Giovanna Marini, Cati Mattea, Delio Chittò, Policarpo Lanzi e Amedeo Merli (Gruppo Padano di Piadena), Salvatore Stagoni, Salvatore Cassoni, Pietro Carta, Francesco Cossu (Coro del Galletto di Gallura). Assistente musicale: Giovanna Marini.

La signora è da buttare. Commedia per soli clowns di D. F. COMPAGNIA: Fo-Rame. REGIA, SCENE e COSTUMI: D. F. MUSICHE: F. Carpi. DEBUTTO: Milano, Teatro di via Manzoni, 15 settembre 1967. INTERPRETI: Carlo Colombaioni, Romano Colombaioni, Arturo Corso, Secondo De Giorgi, Dario Fo, Maria Teresa Letizia, Ezio Marano, Bob Marchese, Gabriella Portner, Franca Rame, Lynne Robinson, Valerio Ruggeri, Alberto Vitali, Vittoria Vitali.

Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi di D. F. REGIA, SCENE e COSTUMI: D. F. DEBUTTO: Milano, Camera del Lavoro, Sala Di Vittorio, autunno 1968. INTERPRETI: Flavio Bonacci, Libero Bondi, Mauro Borghi, Salvatore Cafiero, Paolo Ciarchi, Secondo De Giorgi, Antonio Fava, Dario Fo, Mauro Franzoni, Gianni Gioiò, Maria Teresa Letizia, Norma Midani, Enrica Minini, Ferdinando Misselli, Franca Rame, Armando Spatuza. PERSONAGGI: Generale, Grosso borghese, Confindustria, Vescovo, La regina, Gest-Gesù, Principe, Personaggio in track, Pupa Re, Carabinieri, Contadini, Tecnico radio, Drago, Beghine, Professore, Assistenti, Maestra di ballo, Ragazza, Voce speaker, Ragazzo, Ragazza ricciolona, Ingegnere programmatore, Tecnici televisivi, Regista televisivo, Segretario, Pupazone, Pupazzi piccoli e medi, Rivoltosi, Manifestanti.

Ci ragiono e canto n. 2. Rappresentazione popolare in due tempi. REGIA e ELABORAZIONE: D. F. COMPAGNIA: Nuova Scena. DEBUTTO: Milano, Camera del Lavoro, Sala Di Vittorio, 8 aprile 1969. INTERPRETI: Rosa Balestrieri, Guido Boninsegna, Caterina Bueno, Salvatore Cafiero, Pietro Carta, Salvatore Cassoni, Paolo Ciarchi, Vincenzo Del Re, Gianni Gioiò, Antonio Infantino, Policarpo Lanzi, Norma Midani, Enrica Minini, Salvatore Peru, Giuseppe Salvetti, Armando Spatuza, Salvatore Stagoni.

Mistero bufo. Giullarata popolare in lingua padana del '400, di D. F. Prima serie. INTERPRETI: D. F. DEBUTTO: Cusano Milanino, Casa del Popolo, ottobre 1969. Comprende: Lauda dei battuti, L'ubriaco; Strage degli innocenti; Resurrezione di Lazzaro; Passione; Il matto e la Morte; Moralità del cieco e dello storpio; Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio; La Crocifissione; Bonifacio VIII. La nascita del villano.

Mistero bufo. Giullarata popolare in lingua padana del '400, di D. F. Seconda serie. INTERPRETI: D. F., Franca Rame.

DEBUTTO: Milano, Palazzina Liberty, 16 gennaio 1974. [Trasmesso sulla Rete 2 della Rai-Tv nella primavera 1977.] Comprendeva: Rosa fresca autentissima; Lauda dei battuti; Strage degli innocenti; Moralità del cieco e dello storpio; Le nozze di Cana; Nascita del giullare; La nascita del villano; Resurrezione di Lazzaro; Bonifacio VIII.

Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso. Due atti unici di D. F. COMPAGNIA: Nuova Scena. REGIA: D. F. DEBUTTO: Genova, Teatro della Gioventù, 5 novembre 1969. INTERPRETI e TECNICI: Roberto Aristarco, Alfio Bozzoli, Secondo De Giorgi, Massimo De Vita, Nestor Garay, Gianni Gioiò, Manuela Morosini, Domenico Negri, Franca Rame, Ernesto Rossi, Armando Spatuza, Clara Zovianoff. Primo atto unico: "Il telaio." PERSONAGGI: Operai e operaie; La madre; Il padre; La figlia; Il mangiavespe; La committente; Il prete. Secondo atto unico: "Il funerale del padrone." PERSONAGGI: Il prete; L'amante; La vedova; Il professore; Il carabiniere; L'operaia; L'altolocat; Il capo con maschera; L'aiutante-capo; Primo parlamentare; Secondo parlamentare; Terzo parlamentare; Ex vedova.

L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone di D. F. COMPAGNIA: Nuova Scena. REGIA: D. F. DEBUTTO: Genova, Porto, novembre 1969. INTERPRETI e TECNICI: Roberto Aristarco, Alfio Bozzoli, Secondo De Giorgi, Massimo De Vita, Nestor Garay, Gianni Gioiò, Manuela Morosini, Domenico Negri, Franca Rame, Ernesto Rossi, Armando Spatuza, Clara Zovianoff. PERSONAGGI: Operai e operaie; Commissario del popolo; Kvanic; Commissario franchista; Carabiniere; Studente; Giudice; Slansky; Ragazzo.

Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente. Resistenza: parla il popolo italiano e palestinese, di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. DEBUTTO: Milano, Capannone di via Colletta, 27 ottobre 1970. INTERPRETI: Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Dario Fo, Renzo Lovisolo, Ireneo Petrucci, Franca Rame. PERSONAGGI: Attrice; Attore I; Attore II; Coro.

Morte accidentale di un anarchico, di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. DEBUTTO: Milano, Capannone di via Colletta, 5 dicembre 1970. [Nel 1972 lo spettacolo assumeva il nuovo titolo di: "Morte accidentale di un anarchico

e di alcuni altri sovversivi."] INTERPRETI: Mario Baio, Enrico Bertorelli, Silvana De Santis, Dario Fo, Renzo Lovisolo, Ireneo Petrucci, Franca Rame, Pino Tamagni. PERSONAGGI: Commissario; Indiziato; Agente; Matto; Commissario sportivo; Questore; Giornalista; Capitano; Bertozzo.

Tutti uniti! Tutti insieme! (Lotte operaie 1911-1922). Due tempi di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. MUSICHE: P. Ciarchi. DEBUTTO: Varese Belforte, Casa del Popolo, 27 marzo 1971. INTERPRETI e PERSONAGGI: Lino Avolio, un carcerato; Mario Baio, un carcerato, la guardia del carcere, il fascista; Enrico Bertorelli, una guardia, Norberto, il prete; Isabella Cagnardi, sartina, moglie di carcerato; Paolo Ciarchi, cantante; Silvana De Santis, sarta, moglie di carcerato, la signora Burgos; Renzo Lovisolo, una guardia, carcerato, cantante; Giorgio Naddi, un carcerato, il sindacalista; Ireneo Petrucci, un carcerato, capitano poi maggiore poi colonnello; Franca Rame, Antonia; Pino Tamagni, una guardia.

Morte e resurrezione di un pupazzo, di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. DEBUTTO: Milano, Capannone di via Colletta, 4 dicembre 1971. INTERPRETI: Flavio Bonacci, Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Secondo De Giorgi, Silvana De Santis, Dario Fo, Renato Gari, Policarpo Lanzi, Lorenzo Lovisolo, Giorgio Naddi, Ireneo Petrucci, Silvano Piccardi, Pino Tamagni.

Fedayn. La lotta del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni, di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. DEBUTTO: Milano, Capannone di via Colletta, gennaio 1972. INTERPRETI: Franca Rame e dieci fedayn del Fronte Popolare Democratico per la liberazione della Palestina. PERSONAGGI: Speaker; Ragazzino; Donna; Madre; Abu Ali; Moglie; Primo fedayn; Secondo fedayn; Terzo fedayn; Quarto fedayn; Quinto fedayn; Coro di fedayn.

Ordine! Per Dio.000.000.000! Due atti di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. MUSICHE: D. F. e P. Ciarchi. DEBUTTO: Milano, Capannone di via Colletta, autunno 1972. INTERPRETI: Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Silvana De Santis, Dario Fo, Renzo Lovisolo, Chicco Maggè, Ireneo Petrucci, Silvano Piccardi, Pino Tamagni. PERSONAGGI: La madre; Il padre; La figlia; Il figlio; Il mangiavespe; La battona; Il committente; Il prete; Il gipo.

Puni! Puni! Chi è? La polizial! Due atti di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. REGIA: D. F. MUSICHE: P. Ciachi. DEBUTTO: Roma, Circolo La Comune (piazza Oria 5), 7 dicembre 1972. INTERPRETI: Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Silvana De Santis, Dario Fo, Renzo Lovisolo, Chicco Magni, Irene Petrucci, Silvano Piccardi, Pino Tamagni. PERSONAGGI: Il dirigente superiore; Primo dirigente; Secondo dirigente; Terzo dirigente; Quarto dirigente; Quinto dirigente; Sesto dirigente; Prima dirigente donna; Seconda dirigente donna.

Guerra di popolo in Cile. Due atti di D. F. Collettivo Teatrale La Comune. REGIA: D. F. DEBUTTO: Bolzano, Palazzetto dello Sport, 20 ottobre 1973. INTERPRETI: Ciccio Busacca, Fiore Carer, Gino D'Arto, Dario Fo, Carpo Lanzi, Sandro Pipinato, Franca Rame, Alfonso Santagata, Piero Sciotto.

Ci ragiono e canto n. 3. REGIA: D. F. Collettivo Teatrale La Comune. DEBUTTO: Genova, Teatro della Gioventù, 27 febbraio 1973. INTERPRETI: Ciccio Busacca, Chicca, Piero Sciotto, Policarpo Lanzi.

Non si paga, non si paga! Due atti di D. F. Collettivo La Comune diretto da D. F. DEBUTTO: Milano, Palazzina Liberty, 3 ottobre 1974. INTERPRETI e PERSONAGGI: Anna Bergamin, Margherita, Franco Ferri, primo appuntato PS, brigadiere, becchino, il vecchio; Dario Fo, Giovanni; Sandro Pipinato, secondo appuntato PS; Franca Rame, Antonia; Alfonso Santagata, carabiniere; Piero Sciotto, Luigi.

Il Fanfani rapito. Due atti di D. F. Collettivo La Comune diretto da D. F. DEBUTTO: Milano, Palazzina Liberty, 2 giugno 1975. INTERPRETI e collaboratori alla realizzazione dello spettacolo: Anna Bergamin, Ciccio Busacca, Antonio Cecchinato, Arturo Corso, Franco Ferri, Dario Fo, Angelo Maglutti, Luciano Morini, Sandro Pipinato, Franca Rame, Marisa Ricorsi, Alfonso Santagata, Piero Sciotto, Giuliano Viani, Valeria Zacchi. PERSONAGGI in ordine di entrata: Primo rapitore; Secondo rapitore; Terzo rapitore; Donna capo banda rapitori; Medico; Primo armato; Secondo armato; Suora; Frate; Chirurgo; Aiuto chirurgo; Infermiere; Infermiera; Poliziotto; Pupazzo fascista; Pupazzi carabinieri; Madonna; Padreterno; Gesù; San Michele; Pupazzi vari. RUOLI MINORI: Impiegata; Prima guardia; Seconda guardia.

La marijuana della mamma è la più bella. Due tempi di D. F. Collettivo la Comune diretto da D. F. MUSICHE: F. Carpi. DEBUTTO: Milano, Palazzina Liberty, 2 marzo 1976. INTERPRETI e PERSONAGGI: Anna Bergamin, Camelia; Claudio Bigagli, Il figlio, Luigi; Nicola Del Buono, Il carabiniere, Antonino; Ennio Fantastichini, Il prete; Dario Fo, Il nonno; Franca Rame, La madre, Rosetta; Piero Sciotto, L'amico.

Bibliografia

Testi di Dario Fo

- Teatro comico di Dario Fo*, Garzanti, Milano, 1962
Compagni senza censura 1, Mazzotta, Milano, 1970
Ci ragiono e canto n. 3, Bertani, Verona, 1973
Compagni senza censura 2, Mazzotta, Milano, 1973
Guerra di popolo in Cile, Bertani, Verona, 1973
Mistero buffo (con una nota sui testi di Sergio Vecchio), Bertani, Verona, 1973
Ballate e canzoni, a cura di Lanfranco Binni, Bertani, Verona, 1974
Le commedie di Dario Fo, Einaudi, Torino, 1974, 2 voll., con nota introduttiva di Franco Quadri. (Il primo volume comprende: *Gli arcangeli non giocano al flipper*, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*. Il secondo: *Isabella, tre caravalle e un cacciaballe*, *Settimo: ruba un po' meno*, *La colpa è sempre del diavolo*)
Mistero buffo, Bertani, Verona, 1974 (nuova edizione a cura di Franca Rame; di questo volume è stata pubblicata l'edizione francese con testo a fronte *Mystère bouffe, jonglerie populaire*)
Morte accidentale di un anarchico, Einaudi, Torino, 1974
Non si paga, non si paga!, Bertani, Verona, 1974
Pum! Pum! Chi è? La polizia!, Bertani, Verona, 1974
Le commedie di Dario Fo, Einaudi, Torino, 1975-1977, 3 voll., con una testimonianza di Franca Rame. (Il primo volume comprende: *Grande pantomima con bandiere e pazzi piccoli e medi*, *L'operaio conosce 300 parole*, *il padrone 1000: per questo lui è il padrone*, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*. Il secondo: *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, *Tutti uniti! Tutti insieme!*, *Ma scusa, quel-*

lo non è il padrone?, Fedayn. Il terzo: *Mistero buffo*,
 Ci ragiono e canto)
Il Fanfani rapito, Bertani, Verona, 1976
La giullarata, Bertani, Verona, 1976
La marijuana della mamma è la più bella, Bertani, Verona,
 1976
Per una nuova gestione degli spettacoli, in FRANCO QUADRI,
Il teatro di regime, Mazzotta, Milano, 1976
La signora è da buttare, Einaudi, Torino, 1976
Poer nano, con disegni di Jacopo Fo, Ottaviano, Milano,
 1976
Mistero buffo. Giullarata popolare, nuova edizione ampliata
 con i testi televisivi e il dibattito successivo, a cura di
 Franca Rame, Bertani, Verona, 1977

In corso di pubblicazione presso Bertani, Verona:

I sani da legare - Il dito nell'occhio, in collaborazione con
 Franco Parenti e Giustino Durano
Poer nano - Chi l'ha visto - Canzonissima
La vera storia di Pietro d'Angera - La passeggiata della do-
menica (da Georges Michel)
Scritti sul teatro, sulla cultura popolare e sulla cultura
rivoluzionaria

Libri, saggi e principali articoli su Dario Fo

VITO PANDOLFI, recensione a *Il dito nell'occhio*, in "Teatro
 d'oggi," marzo 1954
 LUIGI COCHEO, recensione a *I sani da legare*, in "Teatro d'og-
 gi," luglio-agosto 1954
 GIORGIO GUZZOTTI, recensione a *Comica finale*, in "Il dram-
 ma," novembre 1958
 GIGIO DE CHIARA, recensione a *Gli arcangeli non giocano al*
flipper, in "Sipario," settembre 1959
 SANDRO DE FEÒ, *Senza veleno le satire di Fo*, in "L'Espre-
 so," 11 dicembre 1960
 DARIO FO, in *Teatro Contemporaneo*, Schwarz, Milano, 1960
 ROBERTO REBORA, recensione a *Aveva due pistole con gli oc-
 chi bianchi e neri*, in "Sipario," ottobre 1960
 ROBERTO REBORA, recensione a *Chi ruba un piede è fortunato*
in amore, in "Sipario," ottobre 1961
 SERGIO SAVIANE, *Tutti d'accordo con Gomulka*, in "L'Espre-
 so," 28 ottobre 1962

L'Unità a tempo di musica, in "Lo Specchio," 21 ottobre
 1962
 GIOVANNI CESAREO, *Cancellature blu, rosse e nere*, in "Ri-
 nascita," 15 dicembre 1962
 VITO PANDOLFI, *Dario Fo, in Storia del teatro drammatico*,
 Utet, Torino, 1962
Il teatro di Francia. Dario Fo paragonato a Chaplin, in
 "Sipario," gennaio 1963
 ROBERTO LEYDI, *Cristoforo a palline*, in "L'Europeo," 8 set-
 tembre 1963
 EUGIO POSSENTI, recensione a *Isabella, tre caravelle e un*
cacciaballe, in "Il dramma," settembre 1963
 GIUSEPPE BAROLUCCI (a cura di), *Una storia di ricerche*
fra politica e costume, in "Sipario," dicembre 1963
 ROBERTO REBORA, recensione a *Settimo: ruba un po' meno*, in
 "Sipario," ottobre 1964
 DARIO FO, in *Stadistatern stora sceneen*, Stockholmsfest-
 spel 1965
 ROBERTO REBORA, recensione a *La colpa è sempre del diavolo*,
 in "Sipario," ottobre 1965
 CARLO MARIA PENSA, recensione a *La passeggiata della do-*
menica, in "Il dramma," febbraio-marzo 1967
 ETTORE CARPIOLO, recensione a *La signora è da buttare*, in
 "Sipario," ottobre 1967
 ROBERTO MAZZUCCO, *Il teatro di Fo: italianità e libertà*, in
 "Il ponte," dicembre 1967
 ARTURO LAZZARI, recensioni a spettacoli di Fo, in *Leità di*
Brecht, Rizzoli, Milano, 1967
 ETTORE CARPIOLO, *Dario Fo e il nuovo impegno*, in "Sipario,"
 gennaio 1969
 ETTORE CARPIOLO, *L'ultimo spettacolo di Dario Fo*, in "Vie
 Nuove," febbraio 1969
 BRUNO SCHACHERL, *Lo spazio politico del teatro nell'Italia*
degli anni '70, in "I problemi di Ulisse," luglio 1969
 GIANNI TORI, *Il pubblico è morto?*, in "I problemi di Uli-
 se," luglio 1969
 BRUNO SCHACHERL, recensione a *Mistero buffo*, in "Rinasci-
 ta," n. 40, 1969
 CORRADO AUGIAS, *Ma il partito non si diverte*, in "L'Espre-
 so," 23 novembre 1969
 ITALO MOSCATI, *La libertà di consenso*, in "Sipario," dicem-
 bre 1969
L'Altra Cultura. Interventi, rassegna, ricerche. Riflessioni
culturali di una milizia politica (1962-1969), Milano, 1970

GIORGIO GROSSI, *Nuova Scena: Il teatro della cultura*, in "Sipario," febbraio 1970
Le disavventure del circuito popolare, in "L'Astrolabio," 3 maggio 1970
 EDOARDO FADINI, *Con chi vuol discutere Dario Fo?*, in "Rinascita," 13 novembre 1970
 CORRADO AUGIAS, *Come si sciola da quel davanzale*, in "L'Espresso," 20 dicembre 1970
 EDOARDO FADINI, recensione a *Morte accidentale di un anarchico*, in "Rinascita," 20 gennaio 1971
 GIAN MARIA GUGLIEMINO, recensione a *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone?*, in "Sipario," maggio 1971
 EDOARDO FADINI, recensione a *Tutti uniti!*, in "Rinascita," n. 18, 1971
 EDOARDO FADINI, recensione a *Morte e resurrezione di un pupazzo*, in "Rinascita," n. 2, 1972
 PAOLO PUPPA, *Tutti insieme! Tutti uniti! Ma scusa, quello non è Dario Fo?*, in "L'et'ba voglio," aprile 1972
 EDOARDO FADINI, recensione a *Pum! Pum! Chi è? La poliziale*, in "Rinascita," n. 50, 1972
 RICHARD SOGLIUTZO, *Puppets for a Proletarian Revolution*, in "The Drama Review," New York University Press, 1972
 ALDO PALADINI, recensione a *Fedayn*, in "Il dramma," settembre-ottobre 1972
 GIANNI BOSIO, Editoriale in "Il nuovo canzoniere italiano," dicembre 1972
 GIAN FRANCO VENÈ, *Chi ha paura di Dario Fo?*, in "Tempo," 11 marzo 1973
 UMBERTO ECO, *Pum! Pum! Chi è? I fascisti*, in "L'Espresso," 18 marzo 1973
Il rompicoscio, intervista a Dario Fo, in "Panorama," 5 aprile 1973
 ENZO MAGRÌ, *Una sera con Dario Fo*, in "L'Europeo," 11 ottobre 1973
 CHIARA VALENTINI, *Pum! Pum! Il questore*, in "Panorama," 22 novembre 1973
 VALÈRE NOVARINA, *Approches*, in "Journal du Centre Dramatique National de Lyon," gennaio-febbraio 1974
 JEAN-LOUP RIVIÈRE, *Un théâtre populaire*, in "L'autre scène," Parigi, maggio 1974
 BERNARD DORT, *Dario Fo: un acteur épique*, in "Travail théâtral," n. 15, 1974

GINETTE HERY, *Dario Fo*, in "ATAC Information," n. 55, Parigi, 1974
Le Théâtre militant de Dario Fo, in "Travail théâtral," inverno 1974
Culture populaire et travail militant: Dario Fo et le collectif "La Comune", in "Cahiers du cinéma," n. 250, Parigi, 1974
 ROBERTO DE MONTICELLI, *Un giullare del popolo*, in "Corriere della Sera," 16 giugno 1974
Intervista con Dario Fo, in "Playboy," dicembre 1974, riprodotto in:
 LANFRANCO BINNI, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975
 MASSIMO FINI, *"Strehler ha tradito Brecht"*, in "L'Europeo," 20 marzo 1975
 CHIARA VALENTINI (a cura di), *Il Fanfani rapito*, in "Panorama," 12 giugno 1975
Nostra Cina quotidiana, dibattito fra Dario Fo e Mario Capanna, in "Panorama," 25 settembre 1975
 FRANCESCA ANGELINI, *Il teatro del Novecento, da Pirandello a Dario Fo*, Laterza, Bari, 1976
 ROBERTO MAZZUCCO, *L'avventura del cabaret*, Lerici, Cosenza, 1976
 MARCO DE POLI, *Dario Fo*, in "Belagor," n. 1, Pisa, 1976
 CHIARA VALENTINI, *Abbasso la droga*, in "Panorama," 3 febbraio 1976
Dario Fo, numero unico sul suo teatro, da *Isabella alla "Comune"*, in "Theatron," Atene, 1976
 MAURO PONZI, recensione a *Mistero buffo* n. 2, in "Rinascita," 15 maggio 1976
 CHIARA VALENTINI, *Morir dal ridere*, in "Panorama," 28 settembre 1976
L'acteur comique populaire 1, numero speciale di "L'autre scène," n. 11, 1976 con saggi e documenti su Karl Valentin, Totò, Olivier Perrier e Dario Fo (traduz. di interviste italiane e introduzione di Valeria Tasca)
 ALBERTO ABRUZZESE, *Quale politica per il teatro*, in "Rinascita," 1° ottobre 1976
Frauen räumen Supermarkt aus, in "Schauspiel Frankfurt," novembre 1976
Allons-y on commence/farces, con prefazione di Bernard Dort, introduzione di Valeria Tasca, testi di Dario Fo, con un saggio di Isa Petric, Maspero, Parigi 1977
 EMILIA ARTISE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, con prefazione di Elio Pagliarani, Lerici, Cosenza, 1977

LANFRANCO BINNI, *Dario Fo*, La Nuova Italia, Firenze, 1977
 GIOVANNA MARINI, *Italia quanto sei lunga*, Mazzotta-Istituto Ernesto De Martino, Milano, 1977
 CARLO BRUSATI, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, Il quaderno del sale, Milano, 1977
 CHIARA VALENTINI, *Torno e spacco tutto*, in "Panorama," 15 marzo 1977
 NATALIA GINZBURG, *Non capisco Dario Fo*, in "Corriere della Sera," 10 maggio 1977
 CORRADO AUGIAS, *Botte e risposta fra Fo e Zeffirelli*, "la Repubblica," 27 maggio 1977
 RENZO TIAN, *Esperanto dei poveri*, in "Il Messaggero," 1977
 IGOR A. SIBALDI, *Tu quoque Dario*, in "Sipario," 6 luglio 1977
Il problema è: avere la tigre, in "Lotta Continua," 23 settembre 1977
 JOSÉ GUINOT, FRANÇOIS RIBES, *Pourquoi le théâtre politique de Dario Fo passe par l'acteur* (in corso di pubblicazione)

Indice

5	Ringraziamenti
7	Capitolo primo
	Il momento della rottura
18	Capitolo secondo
	Il granteatro dell'infanzia
26	Capitolo terzo
	Nascita di un attore "diverso"
39	Capitolo quarto
	Un dito nell'occhio alla rivista
52	Capitolo quinto
	A scuola dai guitti
62	Capitolo sesto
	Alla conquista del grosso pubblico
77	Capitolo settimo
	Opplà, questa è la TV
85	Capitolo ottavo
	Un teatro da buttare

105 Capitolo nono
Gli anni di Nuova Scena

119 Capitolo decimo
Mistero buffo, lo spettacolo totale

131 Capitolo undicesimo
Il momento dell'ideologia

148 Capitolo dodicesimo
Avanti, da soli

155 Capitolo tredicesimo
Occupazione di Stabile con bandiere rosse

169 Capitolo quattordicesimo
Il "gran ritorno" e le polemiche

181 Gli spettacoli teatrali di Dario Fo

191 Bibliografia

Universale Economica

- 731 GUIMARAES ROSA, *Grande sereno*
738 BUTTITA, *La paglia bruciata*
739 HARVEY, *Un'estate con sentimenti*
740 CHANDLER, *La semplice arte del delitto*, Parte prima
741 CONRAD, *Cuore di tenebra*
742 MURDOCH, *Una testa tagliata*
743 CHADVIN, *Il mondo delle Formiche. Un universo fantascientifico*
744 PICUTTI, *Sul numero e la sua storia*
745 BELGIOIOSO, *Il 1848 a Milano e a Venezia*, Con uno scritto sulla condizione delle donne. A cura di Sandro Bortone
746 DE MICHELI, *David, Delacroix, Géricault, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso: le poëtiche*
747 MARCHESI, (a cura di), *Favole eropiche*
748 KAPLAN, *Manuale illustrato di terapia sessuale*
749 STENGEL, *Il suicidio e il tentato suicidio*
750 KESSEL e WALTON, *L'alcolismo*
751 VALIANI, *Il Partito socialista italiano nel periodo della neutralità (1914-1915)*
752 CANIKAR, *Il serbo Jernej e il suo diritto*
753 AA.VV., *Storia del marxismo contemporaneo*, Vol. I Kautsky e Bernstein
754 AA.VV., *Storia del marxismo contemporaneo*, Vol. II Schmidt, Hilferding, Mehring, Bauer, Adler e Renner
755 AA.VV., *Storia del marxismo contemporaneo*, Vol. III Plechanov, Struve, Tugan-Baranovskii, Lafargue, Jaures, Labrousse, Hyndman, De Leon
756 AA.VV., *Storia del marxismo contemporaneo*, Vol. IV, *Luxemburg, Liebknecht, Pannekoek*
762 CIXOUS, *Ritratto di Dora*
763 FREZZA, *Alcuni casi di omosessualità*
764 FOEL, *Capire con il cinema*, 200 film prima e dopo il 1968
765 CONRAD, *Fino all'estremo*
766 PETAZZI, *Alban Berg. La vita, l'opera, i testi musicali*
767 LONDON, *Il richiamo della notte*
768 MAESTRO, *Cesare Beccaria e le origini della riforma penale e dei delitti e delle pene di Beccaria*
769 ERDMAN, *Il mandato*
770 FOURNIER, *Aspettando il medico*
771 LOWRY, *Sotto il vulcano*
772 CHANDLER, *La semplice arte del delitto*, Parte seconda
773 SCORZA, *Storia di Garibondo, l'invisibile*
774 ROA BASTOS, *Figlio di uomo*
775 BAECHELIER, *Le origini del capitalismo*
776 EBERLEIN, *Training autogeno per progeiditi. Esercizi di grado superiore*
777 SCHNEIDER, *Nemico della costituzione*
780 AA.VV., *Gramsci visto*
781 CORTI, *L'ora di tutti*
782 SELBY, *Ultima fermata a Brooklyn*
783 LEDUC, *La bastarda*
784 LESSING, *Il tacchino d'oro*
786 GRASS, *Anni di canti*
787 GILAS, *Conversazioni con Stalin*
788 FALDINI-FOEL, *Toto: l'uomo e la maschera*
789 VERRI, *Osservazioni sulla tortura*
790 JURGENSEN, *La pazzia degli altri*
791 CALLIGARO, *Riduteci il nemico!*
792 VALENTINI, *La storia di Fo*
793 BUTTITA, *La pedà nuova*
794 TRECCANI, *Are per amore*
795 ANGELOPULOS, *La recita*

Periodico bisettimanale [66] 30 dicembre 1977

Direttore responsabile Carlo Mainoldi

Pubblicazione registrata

presso il Tribunale di Milano n. 92 del 25-2-1977

Spedizione in abbonamento postale

Tariffa ridotta editoriale

Autorizzazione n. 71311/Pl/3 del 18-5-1963

Direzione provinciale P.T. Milano