

Dialogo provocatorio perché dallo scambio di idee tra gli interlocutori nascono verità nuove che suonano come vere e proprie "provocazioni" per il senso comune. Al di là della provocazione, Dario Fo racconta, in maniera che non era mai stata altrove così completa, la sua autobiografia personale e di attore, gli anni di apprendistato, i segreti del mestiere, il debito verso i maestri, le ragioni del suo teatro dai Misteri medievali all'intervento politico, fino alle sue corrosive opinioni sulle occasioni perdute e le immense possibilità del teatro in Italia.

Dario Fo è il più grande autore-attore comico italiano vivente. Premio Nobel per la Letteratura nel 1997, è autore, fra l'altro, oltre che di numerosissime commedie, del *Manuale minimo dell'attore* (Torino 1987).

Luigi Allegri insegna Storia del teatro e dello spettacolo nell'Università di Parma. Per i nostri tipi ha pubblicato *Teatro e spettacolo nel Medioevo* (19974), e dirige la serie «Nel laboratorio del teatro» per la quale ha scritto *La drammaturgia da Diderot a Beckett* (19974).

In copertina: foto Carla Cerati.

CL 20-3526-X

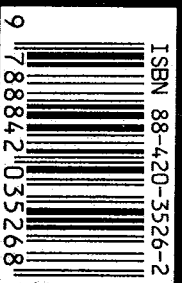
Dario Fo dialogo provocatorio
sul comico, il tragico, la follia e la ragione

Dario Fo

dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri



Lire 18000 (i.i.)



Laterza

 Laterza

028881

© 1990, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 1990

Terza edizione 1997

Dario Fo
dialogo provocatorio
sul comico, il tragico,
la follia e la ragione
con Luigi Allegri

Laterza

*Dialogo provocatorio
sul comico, il tragico, la follia
e la ragione*

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nell'ottobre 1997
Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa

CL 20-3526-X

ISBN 88-420-3526-2

La comicità e la satira, oggi e ieri

Allegri Cominciamo con uno sguardo generale: qual è la situazione del comico e della satira, oggi?

Fo. Qualche giorno fa in televisione s'è svolto un dibattito, a «Fluff», a proposito della satira, della comicità, del fare ironia, del fabulare: tutti gli ingredienti che ci interessano. A quell'incontro erano invitati alcuni gruppi, tra questi c'era quasi tutto lo staff della trasmissione televisiva «Biberon», metà teatro e metà televisione, che si rivolge ad un pubblico vasto ed eterogeneo ma si preoccupa, almeno sulla carta, di fare della satira.

Però, quale tipo di satira? L'ironia fatta sui tic, sulla caricatura dei connotati più o meno grotteschi dei politici presi di mira, dei loro eventuali difetti fisici, della loro particolare pronuncia, dei loro vezzi, del loro modo di vestire, del loro modo di camminare, delle frasi tipiche che vanno ripetendo. C'è, ad esempio, la caricatura di Craxi, aggressivo e arrogante; poi c'è, mellifluo e pieno di abili svicolate, il personaggio di Andreotti; poi c'è De Mita, un po' tonto ma professorino impettito: una pera William con la cravatta; e poi il grasso, sudaticcio, bolso, affaticato Spadolini, e via così di seguito.

E guarda caso, molti degli stessi personaggi tirati in ballo nello sfottò scenico, vengono poi invitati in

carne ed ossa ad assistere e a partecipare allo spettacolo medesimo, vengono addirittura intervistati, sollecitati a dar risposte, presentati quasi a fare il doppio della loro caricatura. Una caricatura che, è ovvio, risulta del tutto bonaria, del tutto epidermica, che indica, come dicevo prima, soltanto la parte più esteriore del loro carattere, i tic la cui messa in risalto non lede assolutamente l'operato, l'ideologia, la morale e la dimensione culturale di questi personaggi.

D'altronde lo stesso Andrea Barbato, il conduttore di «Fluff», cercava di confutare il valore di quel tipo di satira (anche se di tanto in tanto li adula, ed è comprensibile: dopo averli invitati non poteva poi anche sotterrarli indignato), ricordando che i politici provano un enorme piacere nel sentirsi presi in giro; è quasi un premio che si elargisce loro, nel momento stesso in cui li si sceglie per essere sottoposti alla caricatura, a quella caricatura.

A. ...si sa che i politici chiedono in omaggio gli omaggi ai disegnatori satirici.

F. Certo, fa parte tutto dello stesso meccanismo. Di fatto questa è una forma di comicità che non si può chiamare satira, ma solo sfottò. È una chiave buffonesca molto antica, che viene di lontano, quella di giocherellare con gli attributi esteriori e non toccare mai il problema di fondo di una critica seria che è l'analisi messa in grottesco del comportamento, la valutazione ironica della posizione, dell'ideologia del personaggio. Pensa quanti pretesti satirici si offrirebbero se solo quei comici del «Bibéron» volessero prendere in esame il modo in cui questi personaggi gestiscono il potere e lo mantengono, o si decidessero a gettare l'occhio sulle vere magagne di

questa gente, le loro violenze più o meno mascherate, le loro arroganze e soprattutto le loro ipocrisie.

A. C'è un rapporto, secondo te, tra questa satira fatta in superficie e un deterioramento della politica? Non è solo in teatro che oggi la dimensione politica è questa: non ci sono più le grandi battaglie, i grandi scontri.

F. Vedi, questa specie di scuola comica, tutto l'insieme di attori, autori, produttori, insomma un intero universo teatrale, non hanno una vita recente. Emergono adesso con dovizia di battage ad un ascolto altissimo, ma provengono da un teatro cabaret capostipite: il Bagaglino, un teatro romano che, già vent'anni fa, si metteva in una bella chiave politica dichiaratamente di estrema destra, destra spudoratamente reazionaria, scopertamente fascista. Un genere di teatro quindi che si rivolgeva a un pubblico che da sé si selezionava ritrovandosi in quel gusto, in quel linguaggio. Il locale dove quel gruppo agisce ancora è il Salone Margherita di Roma. Nelle pieghe del gruppo del Bagaglino e del suo lavoro c'era sempre la caricatura feroce dell'operato, del sindacalista, del comunista, dell'uomo di sinistra, e una caricatura bonacciona invece, e ammiccante, accattivante, degli uomini e della cultura al potere col grande contorno del terziario superiore impiegatizio e di quello bottegato, che è poi il mondo che sostiene, appoggia e acclama questo genere di spettacolo.

A. Facciamo un discorso più generale. Non c'è sempre stata una tradizione comica tendenzialmente reazionaria nella cultura teatrale?

F. Non è la stessa cosa. Andiamo alle origini, e prendiamo Aristofane come esempio limite. Quando si dice che Aristofane era un reazionario, si elargisce un giudizio abbastanza gratuito e ingiusto. Noi diciamo che era un reazionario dal momento che non accettava l'idea della democrazia ateniese, per il fatto che era legato ai cavalieri e agli aristocratici, era propenso ad applaudire l'idea di una oligarchia o addirittura di una tirannide, ma lo faceva provocatoriamente, in un momento in cui la democrazia aveva perduto ogni rapporto reale con i valori effettivi che aveva enunciato: era egemone, imperialista, organizzava spedizioni punitive verso i piccoli Stati che si opponevano al suo regime, distruggeva intere città e soprattutto tendeva ad egemonizzare anche le colonie della Magna Grecia.

Tanto è vero che la spedizione famosa ricordata con insistenza da Aristofane in molti suoi lavori, è quella della sconfitta subita nella guerra contro Siracusa, con il ritorno delle navi svuotate. In una sola battaglia Atene aveva perso ventimila uomini, cioè la quasi totalità dei giovani e degli ateniesi validi di quegli anni. E nella *Pace*, ad esempio, non è certo di una pace generica che va in cerca, ma di uno Stato pur utopico di giustizia e di equilibrio, di un mondo e di una vita veramente degna di essere vissuta... in grande, splendida libertà. Anche quando fa il misogino e tira delle legnate alle «femmine», Aristofane riconosce dentro l'andamento paradossale di questo gioco ambiguo anche l'effettivo diritto delle donne a poter gestire uno spazio politico, come si vede chiaro nella *Lisistrata*.

Ora, i reazionari che, per accumulare pezze d'appoggio storiche al loro discorso, si rifanno ad Aristofane, o anche a Plauto, come qualche volta succede, sono a decimila miglia di distanza dai te-

mi trattati da questi autori, e dall'impegno civile e morale da loro espressi. I comici reazionari di oggi, i comici del vuoto a perdere e della buffoneria fine a se stessa che sono la fitta parte di quelli che s'affacciano al teleschermo, tendono quasi tutti a calarsi nel qualunquismo più vieto. Non è il rifiuto, che è sempre più emergente, di riconoscersi nel sistema dei partiti, ma è proprio la logica dell'Uomo Qualunque quando è nato, che di fatto era esclusivamente reazionaria: «Tutti i partiti, e anche tutte le posizioni ideologiche sono uguali». E uno sfuggire a tutto, è calzare tutte le scarpe, tutte le maschere.

A. *Ma da dove viene allora questa superficialità della satira di oggi? E la conseguenza di un abbandono dell'«impegno» e della tensione politica e ideologica nel lavoro teatrale?*

F. Sì, è la nozione generale di abbandono che fa parte di questa cultura, è l'abbandono non solo dell'impegno in senso stretto, ma anche del prendere parte, è l'ignavia portata al massimo livello.

Ma alla base di tutto c'è lo scantonare quasi a fuga dalla chiave motrice che è quella della tragedia. E' quasi una costante meccanica: là dove una forma satirica non possiede come corrispettivo la tragedia, tutto si trasforma in buffoneria. La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema del rispetto umano, il problema della dignità e della qualità della vita, il problema del rapporto con la morte, il problema dell'amore, della sessualità, è il grande catalizzatore del comico satirico. Dove manca quella spinta, le satire daranno sempre sul parodistico, sul fredduristico da vignetta o addirittura sul «putta-

nesco», sul «pecoreccio». Anche se il soggetto preso a pretesto è il medesimo, ad esempio il sesso, in un caso ci sarà una sana voglia di fantasia, di immaginazione, una sollecitazione di impulsi primari, di carica vitale; nell'altro caso proprio soltanto la «toccata», il lazzo volgare, triviale fine a se stesso, e soprattutto gratuito.

A. *Mi interessa questo rapporto con la tragedia. Vogliamo approfondirlo?*

F. Ripartiamo da Aristofane, dato che abbiamo cominciato con lui, ma poi possiamo arrivare anche alla Commedia dell'Arte e risalire al teatro di satira dei nostri giorni. Sempre, dal fondo, a motore delle storie che sono rappresentate in Aristofane affiora una tragedia, e, con la tragedia, spesso, l'indignazione civile. Non a caso, le *Donne in Parlamento*, come abbiamo già accennato, iniziano con un chiaro riferimento al genocidio compiuto dall'armata ateniese a Mileto. In questa città tutti gli uomini sono stati massacrati, le donne violentate, i bambini fatti schiavi: questa sarebbe la democrazia di Atene! L'imperialismo che strabocca, la guerra con Sparta con i continui inutili massacri, razzie nelle campagne, i contadini uccisi, altri stupiti, altre violenze, altri saccheggi, miseria, la gente di Atene che boccheggia, le navi bloccate nei porti, i marinai che si ritrovano a non percepire le paghe: il tutto determinato dalla peggior logica colonialista con relative spedizioni di conquista, di rapina.

Quindi Aristofane esprime fin dal prologo una denuncia decisa, tragica, coraggiosa. Sulla base di questo discorso, scatta il problema delle donne che ad un certo punto vogliono uscire dalla situazione disperata e succube in cui si ritrovano. Non aspet-

teranno più che gli uomini si decidano a risolvere. Hanno deciso di metterci mano di persona. Egalement affondati nella tragedia e nel riferimento al quotidiano sono i giochi satirici della *Lisistrata*, della *Pace*, delle *Rane*. Come ad esempio negli *Uccelli*, in ogni commedia di Aristofane esplode l'indignazione contro l'ipocrisia, la miseria degli uomini del potere e delle loro istituzioni.

A. *Molte volte in Aristofane c'è addirittura il contare della tragedia intesa proprio come forma drammatica: lui prende in giro la tragedia.*

F. Certo e la impiega proprio nei suoi termini, fa la parodia degli spettatori fanatici della tragedia a teatro, del loro modo di rapportarsi a quel teatro, assistendovi in modo del tutto viscerale. Ma lo fa con la violenza del paradosso, non con sfottò: non esiste mai lo sfottò in Aristofane.

A. *Su questo ci sarebbe da discutere, ma non è questa la sostanza del nostro discorso, ora. Mi interessa di più insistere sul rapporto con la tragedia. Questo fatto per cui oggi non c'è il confronto con la tragedia, è solo colpa dei nuovi comici o è colpa della situazione sociale?*

F. Diciamo che è un atteggiamento, meglio, una scelta culturale, prodotta e sostenuta da una grossa parte della casta degli intellettuali. Ci sarà una ragione del fatto che quando a tirare il gruppo e a tracciare il percorso c'era, che so, un Montaigne, nel contrappunto contemporaneo e immediatamente successivo compariva un certo modo di fare tea-

tro, c'erano Racine, Corneille ecc., avevi determinati comici, avevi i comici dell'Arte, incontravi Molière.

Il comico era appunto Molière, il quale costruiva i propri testi nel rapporto culturale diretto con i grandi classici, partecipando con loro ai grandi temi di disperazione, di violenza. La farsa *Il medico per forza* ad esempio produce una situazione di violenza dal principio alla fine, e non solo verbale ma anche fisica. Comincia con un pestaggio da parte del marito alla moglie che raggiunge quasi il massacro; poi scatta la trovata della moglie che presenta il marito come medico eccezionale, un medico che rifiuta di fare il suo mestiere a meno che non lo si bastoni a sangue. Quindi c'è il bellissimo monologo in cui il protagonista spiega quale sia il grande vantaggio che procura il mestiere di medico, l'unico mestiere che permette a chi lo professa di commettere omicidi per incompetenza o stollaggine ma al riparo di una sorta di impunità da intoccabile assoluto: «nessun morto si è mai lamentato di essere stato ammazzato da un medico, nessuno è mai tornato a pretendere la restituzione della parcella».

Per riprendere il nostro discorso: la satira e non lo sftò. In quel teatro non si ritrova mai nemmeno la parvenza di un'ironia meramente caricaturale; c'è invece una persistente accusa ben chiara e diretta contro la sopraffazione truffaldina ed arrogante di questa scienza che gioca spietatamente con la morte. Allora tutto Molière, dal *George Dandin* alla *Scuola delle mogli*, al *Tartufo*, è un solo discorso imbastito, svolto nel crogiuolo del tragico. Gli ingredienti sono dichiarati: la morte, la fame, la paura, le superstizioni, il mito, il rito. Elementi e svolgimenti del tragico. Non il drammatico, attenzione, perché quando ci si muove nel comico giocando sul

drammatico scatta immancabilmente il melodramma... e col melodramma il buffonesco parodistico.

Lo stesso meccanismo usato da Molière si ritrova, in anticipo, anche nella Commedia dell'Arte. Non per niente Domenico Biancolelli riprende tutti i temi già impiegati da Molière e li rielabora in una chiave ancora più provocatoria, più spietatamente grottesca. Ma si può andare ancora più indietro, per esempio a Ruzante. Basta scorrere appena la commedia del padovano per imbattersi in una miriade di situazioni tragiche ribaltate in grottesco: le botte, l'insolenza, lo stupro, la fame di una sessualità non espressa, il mercato della donna come mero strumento di piacere e sollazzo, la donna morbida scaldetto per chi possiede denaro e potere. E poi, costante in Ruzante è il tormentone della morte e della miseria, sulle quali aleggia strombazzante un terribile sberleffo.

Nella storia del teatro si ritrova sempre questo conflitto in cui si scontrano impegno e disimpegno... grottesco, satirico e lazzo con sftò. E spesso vince lo sftò, tanto amato dal potere. Quando si dice che il potere ama la satira, non è vero: il potere detesta la satira, la combatte, e ama invece la presa in giro, l'impertinenza giovanile, le «scoregge» tanto per far trasalire... Ma è aria che puzza due minuti poi si spande, basta socchiudere appena le finestre un attimo, non rimane il tanfo terribile che produce l'insolenza della satira.

A. Siamo facendo una ministoria del teatro comico. Seguiamo allora questo discorso del comico che ha una sua funzione alternativa e forte nel momento in cui c'è anche la tragedia, sia come impegno nei temi sia anche come forma drammatica. Andando avanti, mettiamo nel Settecento e poi a maggior ragione nell'Ot-

to cento, il comico diventa più dolce, si ingentilisce; magari non sempre, però in generale perde molte valenze di opposizione. In Italia abbiamo Goldoni, voglio dire, e poi si arriva alla commedia borghese. È possibile mettere questo in relazione con il fatto che contemporaneamente perde terreno anche la tragedia, perché diviene protagonista il dramma, che è la forma teatrale della borghesia?

F. Infatti, là dove la tragedia scompare, scompare anche la satira e nascono due poli che sono intermedi e ravvicinati, come la commedia e il dramma. Non ci sono più queste due dimensioni late e grandi, contrapposte e irriducibili. Da una parte la tragedia e dall'altra la satira con tutte le varianti, fino ad arrivare alle forme del grottesco, e anche al canagliesco della canzone satirica, del lazzo cantato ecc. Al loro posto hai questo ravvicinamento dei poli, dramma e commedia, che non sono più così a blocco integro inattaccabile e spesso anzi si contaminano in forme ibride, specie nell'Ottocento, che ha prodotto o sviluppato un'infinità di forme miste: il neo-melodramma, l'opera buffa, l'operina, l'operetta, fino ad arrivare al *vandeville*, alla *pochade*, al cabaret, e naturalmente al varietà. Spesso queste sono forme degradate di comicità, che non sono più lazzo verso il potere ma si scagliano addosso soltanto ai deboli, ai minori, ai decaduti, quindi al cornuto, alla puttana, allo spiantato... sempre salvo eccezioni, s'intende.

Basta considerare i personaggi quasi fissi: il piccolo impiegato, la donna un po' oca, il piccolo imbrogliatore, l'ubriaco, lo scioperato. La paccottiglia: il gioco dei travestimenti, gli scambi di persona. La macchina drammaturgica pare la stessa, quella clas-

sica e rinascimentale ma solo in superficie, perché sono stati espunti tutti i temi tragici.

Il problema tragico è letteralmente scomparso: non c'è la morte, non c'è la violenza, non c'è il terrore. C'è solo gente che vive una situazione «paccioccona», che non ha mai problemi inerenti ai bisogni primari, non ha mai neanche il problema reale, impellente, di sfotersi, e si sfotte così, per passare un po' il tempo. Non vi si ritrova mai l'impulso a realizzare un rapporto nel sociale, un processo di minimo intento civile, un'immagine d'indignazione, una follia. A proposito, non ci troverete mai la follia dentro un *vandeville*, non c'è più il pazzo trasgressore, c'è al massimo l'idiota. Scomparso è il folle di *Re Lear*, specchio deformante della mostruosa ma imbellettata normalità del potere. Hai la macchietta del troglodita beota, hai il tartaglia, l'idiota, il mentecatto pieno di tic.

E questa scelta non crea preoccupazioni al potere costituito. Infatti dal momento in cui l'ironia è proiettata sull'inferiore, sull'elemento di bassa corte che non può reagire, tutto resta tranquillo. Feydeau se la prende con la donna di servizio, con la modista, con la *cocotte*, con le mogli in genere, con la vedova vogliosa, con la malmaritata. Tutto è infarcito di inganni, maldicenze e corna. Ma alla fine tutto si ricompone... e questo rimane il migliore dei mondi possibile. Il mondo della borghesia, s'intende. Tutto si aggiusta, niente viene mai messo in crisi: non c'è mai lo squasso disperato che ritrovi immancabilmente in Molière o in Ruzante. Nelle commedie di questi autori non si ritorna quasi mai a ricucire ferite o strappi e, se si ricuce, la cicatrice che ne sorte a rimedio è peggio di una voragine irrimediabile.

A. *In fondo nella tragedia o nella commedia che in qualche modo ha rapporti con la tragedia, rimane uno sbilanciamento, mentre invece il dramma ricompone sempre una nuova stabilità. Anche quando c'è il morto, sul morto tutti si abbracciano. E la nuova società borghese in cui tutto, di fatto, deve tornare a posto, perché in fondo quella borghese è una società ottimistica. Perciò anche la comicità cambia a quel punto: è una comicità meno trasgressiva, meno violenta, meno forte, se vuoi, e usa molto più i mezzi toni o usa i meccanismi appunto come Feydeau. Ma questo per certi aspetti vale anche prima. Il dramma di Goldoni lo chiamiamo ancora commedia, ma molte volte non si ride poi mica tanto nelle commedie di Goldoni, spesso è una «macchina» come il «vaudeville», con i toni un po' smorzati.*

F. In Goldoni, nella progressione evolutiva del suo teatro, ci sono due momenti. Uno è quello iniziale, in cui sembra che l'unica società in cui valga la pena di vivere sia quella mercantile, o «mercatale», impostata appunto sul mercato, con l'offerta e la domanda. Questi valori sono quelli che tengono in piedi una società, e questa società è quella che risolve tutto, e attraverso l'ordine che la regola esprime la possibilità, a livelli più o meno dignitosi, di trovare una propria collocazione, una sopravvivenza.

Poi c'è il secondo momento, quello in cui Goldoni si accorge che quella della «bontà» del mercato è una menzogna e che questi del «banco mercatale» sono dei criminali, dei pirati, e a 'sto punto gli scoppiava una gran crisi. E qui l'indignazione gli fa trovare una scrittura veramente straordinaria. E così nasce la *Trilogia della villeggiatura*, esempio palese di

un'opera di grande impegno con dentro un'accusa durissima alla società dell'affare.

Peccato che poi Goldoni si sia lasciato irretire e violentare dai suoi avversari, che l'hanno messo nella condizione di battere in ritirata, andarsene da Venezia, umiliato, mortificato. Convinto di non trovare più spazio per operare ha ceduto ed è andato in Francia, dove Voltaire aveva dichiarato che Goldoni era il nuovo Molière. È andato lì e, dopo qualche anno, anche i francesi, spesso facili all'applauso verso la novità e gli stranieri che la interpretano, dopo un primo entusiasmo lo mollarono abbandonandolo nella più nera solitudine e miseria.

Ma all'epoca stessa di Goldoni troviamo una quantità di autori minori, secondari, che dell'esperienza del veneziano non hanno tenuto nessun conto e anzi hanno continuato imperterriti coi loro lazzi scontati e facili. E l'andazzo continuò in parte anche nell'Ottocento.

A. *Non ti pare che, comunque, l'Ottocento sia un secolo che ride poco?*

F. Si ride con la *pochade*, si ride col *vaudeville*. E c'è poi una internazionalizzazione dei meccanismi comici. Anche Petito, a Napoli, adopera le stesse chiavi dei francesi, le stesse trovate e situazioni grottesche impiegate dai russi, dai tedeschi. In quel tempo si rappresentano *pochades* a tonnellate, in Francia esplode una produzione di cento *pochades* all'anno.

A. *Però, appunto, come dicevi, la «pochade», come in genere tutta la comicità ottocentesca, è un ridere che*

va molto poco in profondità. Quando non c'è più la tragedia, c'è il dramma borghese, coi suoi problemi di tradimenti e di interesse, l'innamoramento, la povera donna obbligata ad accettare condizioni di vita che non sono le sue, i rapporti tra padre e figlio, lo scandalo in famiglia, situazioni di questo genere. Perché, diversamente da prima, diventa importante il privato, perché, di nuovo, è la borghesia che porta a teatro i suoi valori: il privato «dans la chambre» e nel salotto, un privato mostrato attraverso il buco della serratura, in una condizione da «voyeur» per lo spettatore. Tant'è vero che lo spazio scenico che fino al Settecento si colloca preferibilmente in prospettive di esterni, dal Settecento all'Ottocento si sposta in spazi scenici quasi esclusivamente d'interni, sempre più ristretti ed intimi, perché diventa rilevante quello che succede dentro la casa, non più quello che succede fuori. E questo vale anche per il romanzo. Pensa ai romanzi ottocenteschi: la storia si svolge per la massima parte in interni, perché acquisisce dignità estetica quello che prima non poteva averne. Prima era importante quello che avveniva fuori delle mura domestiche, adesso diventa importante quello che accade dentro, così come parallelamente diventa importante quello che succede dentro l'«interno» dell'uomo, quindi tutta la dimensione psicologica dei personaggi.

F. Prendiamo Gogol, per dirti uno che fa della satira, anche se in maniera diversa dai suoi predecessori e da come la intendiamo noi. Oggi non sta in piedi proprio per questo, ha procurato gravi dispiaceri ai suoi allestitori moderni. Il *Revisore*, messo in scena da prestigiose compagnie negli ultimi anni in Italia e all'estero, s'è sempre risolto in un disastro. Non fa ridere. Tutto si risolve in un lieve solletico, perché manca totalmente del tragico e dell'indigna-

zione. Infatti tutto si risolve in una presa in giro non del potere imperiale, ma del piccolo potere di provincia. Che solo nella Russia di oggi forse potrebbe avere un senso. Non per niente lo zar lo ha salvato, Gogol, perché sapeva che si trattava della presa in giro dei tirapiedi, della burocrazia di mezza tacca, periferica, non di quella della sua capitale. Lui ci si divertiva un mondo che si prendessero in giro i piccoli burocrati inetti, ignoranti e zotici, mentre si lasciava stare l'imperatore e tutto il suo marchingegno: vedi, è mediocre colpire gli intermedi.

A. E poi, nel Novecento cosa succede? Perché ci sono state delle stagioni nel teatro contemporaneo in cui quel rapporto con la tragedia di cui si diceva è stato possibile; anche se il Novecento non ha avuto la tragedia come forma teatrale, però ha conosciuto delle tragedie sociali e politiche.

F. C'è tutto il cabaret tedesco, che è molto importante. Brecht nasce di lì, anche Toller, fino a Karl Valentin. E poi anche in Francia c'è Courtenline, verso il quale dobbiamo toglierci tanto di cappello. Pensa all'invenzione del personaggio del buon cittadino che trova un borsello e lo consegna alla polizia; viene interrogato dal commissario, che lo sospetta di essere l'assassino che vanno cercando, e quindi è condannato a morte. Basta una situazione come questa per capire che ci troviamo di fronte ad un autore di grinta e di grande coraggio civico.

In Italia mi sembra che ci sia una specificità, quella della comicità in dialetto, tra Otto e Novecento. In epoca più recente c'è Petrolini, ma anche prima c'era ad esempio Ferravilla, che è sempre stato sottovalutato, citato come uno che faceva del

macchietismo. E invece, processi, dialoghi e discorsi di Ferravilla sono tutt'altro che «buoni» e semplici, sono feroci. Di grande importanza per il teatro grottesco e satirico dell'Ottocento sono i sonetti del Porta, che è ferocissimo nella satira, spesso più di quanto non ci riesca il Belli. Per certi aspetti, proprio Porta è il padre del nuovo spirito romantico italiano, e non per niente era rispettatissimo da Leopardi. C'era indubbiamente un grande amore della satira già dentro all'Ottocento, che poi nel Novecento esplode.

A. *Approfondiamo allora questo discorso del dialetto, perché da un determinato momento in poi — e dei rei dall'Ottocento, anche se è un dato che c'era già da prima — c'è una separazione tra cultura ufficiale, teatro ufficiale, e cultura e teatro popolare. Anche se la nozione di «popolare» va presa un po' con le pinze, perché è una nozione molto ambigua, molto pericolosa. A teatro, dunque, nell'Ottocento, ad esempio a Milano, troviamo, come tu dicevi, Ferravilla e lì appunto c'è l'uso del dialetto. Ma a questo proposito c'è anche un problema storico-politico. I teatri dialettali di Torino, Milano, Napoli, ecc., dalla seconda metà dell'Ottocento molte volte risorgono e acquistano vigore non tanto per la loro forza intrinseca, quanto come uno strumento attraverso cui le borghesie locali tentano di frenare l'unità d'Italia. Le diverse borghesie rivendicano le proprie radici napoletane, torinesi, veneziane ecc., contro l'unità.*

F. Non era certo dentro lo spirito di Porta una cosa di questo genere, o di Belli.

A. Non parlo dei poeti ma del teatro. Non dimentici-

chiamo che nell'Ottocento il teatro è un fenomeno diverso da quello di oggi, è un enorme strumento di educazione.

F. Però, attento, vediamo cos'erano questi poeti, non erano poeti da lettura. La gente, Porta lo imparava a memoria, e poi lo declamava, meglio lo recitava, così come succedeva con Belli. Erano diventati gli autori di una quantità enorme di «recitanti» liberi. Quando io ho scoperto questo uso totalmente orale, fabulatorio, del sonetto satirico sono rimasto stravolto: a Milano e dintorni c'erano centinaia di persone che dicevano Porta a memoria. E si esecutivano vere e proprie messe in scena di brani poetici, quasi sempre espressi in forma monologata. La *Ninetta del Verzeè*, per esempio, era detta da un fabulatore che si travestiva, mentre il *Lament del Marchion di gamb avert* era proprio rappresentato, recitato da gruppi amatoriali con cinque-dieci attori in scena. Nella messa in scena del *Lament* di Porta c'erano anche delle donne che recitavano la querela: erano monologhi o dialoghi che venivano rielaborati, imparati, recitati, e così tramandati.

Come i sonetti di Belli, che continuarono a sopravvivere fra i fabulatori anche dopo che lui li aveva sconfessati, cancellati, essendo passato dall'altra parte, addirittura a fare il censore vaticano. Non è vero che hanno riscoperto Belli solo più tardi, quando si sono ritrovati duemila suoi sonetti nascosti in un solaio. Frottole!

A. Noi siamo abituati a considerare soltanto la cultura che arriva alla memoria storica, e naturalmente la cultura che arriva alla memoria storica è quella esclusivamente letteraria e documentata dalla classe domi-

nante. Ma per fortuna esistono anche delle circolazioni diverse, non ufficiali, spesso affidate all'oralità.

F. Per quanto mi riguarda, personalmente io ho imparato per lezione orale diretta, al mio paese, le storie del Lazzarini, autore nell'Ottocento del *Pe-pin e il Gigia a Milan*. È la storia di due villani, classici personaggi di cafonì legati nella tradizione a Pulcinella, ad Atleccchino, alla Marcolfa e alla Franceschina: ci sono sempre dentro tutte queste maschere.

In particolare, nel nostro caso, la chiave di racconto si imposta sul viaggio che questi due personaggi, uno maschio e l'altro femmina, intraprendono dalla Brianza per raggiungere Milano. I due «busini», «falchetti», «cafonì», vivono con grande tranquillità comico l'incontro con la città: i tram, i palazzi, il parco, il teatro. Non erano mai stati a teatro e ci capitano quasi per caso, seduti in un palco. Si chiedono che ci facciano tutti quei signori seduti in fila. Strana osteria, senza tavoli e mesita di vino, dove ci si guarda intorno come si guardano le vetrine. Ma ecco che... all'improvviso... scorre una tenda e appare una vetrina più grande: in quella stanza più grande ci sono delle persone che parlano, e già tutti quelli che stanno seduti in fila, screanzati che stanno a guardare, ad ascoltare. E i due sprovveduti che commentano: «Ma guarda un po' quelli, in vetrina, stanno a dirsi cose tanto delicate e manco si sono accorti che lì stanno ascoltando... tutti sti curiosi maleducati... che poi sono storie del tutto personali, c'è di mezzo anche una storia di tradimento, di donne... ne facevano di tutti i colori questi qui, anche spudorati, non se ne sono accorti e si abbracciano si baciano... Ehi, attenzione che vi vediamo!».

Come dicevo, questo «fabulazzo» di Lazzarini, io l'ho imparato direttamente sentendolo recitare a viva voce, non l'ho letto. Dopo quindici anni ho trovato questo testo scritto in un'edizione popolare. Non sapevo nemmeno che qualcuno si fosse dato la briga di stampare queste storie, pensavo che fossero patrimonio esclusivo della cultura orale, dato che avevo notato che ogni fabulatore le eseguiva raccontando e svolgendo il tema e i dialoghi in modo sempre diverso.

I fabulatori del lago

A. Parliamo un po' di questa modalità di racconto e di spettacolo, la fabulazione, nella quale tu sei diventato un maestro. Da dove ti viene?

F. Al mio paese si esibivano alcuni fabulatori straordinari. Gente che raccontava storie diverse rielaborate su testi di autori del Settecento e anche medievali. Spesso i testi originali sono spariti ed è rimasto solo il documento orale. Ho scoperto, molto dopo, che alcune di quelle chiavi erano legate alle storie dei Malpaga. Famosi pirati del Cinquecento, le cui avventure venivano raccontate anche con l'ambientazione completa del castello con le torri, l'isola-covo, il campanile-rifugio, e via dicendo. Tra questi cinque fratelli, che imperversavano sul lago e che organizzavano scorrerie, c'era il fratello scemo, il fratello prepotente, il fratello bonaccione e sempre alticcio, il fratello timido costantemente innamorato, il fratello insolente e caustico. Insomma, ruoli e caratteri al completo. Le loro avventure si svolgevano storicamente nel contesto del Cinquecento, ma nei racconti hanno subito continue trasformazioni perché anche dopo secoli venivano reinventate e reinterpretate.

A. Perché non mi fai qualche esempio?

20

F. Ad esempio la storia dell'asino. Una di queste favole racconta di una spedizione ladronesca fino al paese di Germignaga, sulla sponda settentrionale del lago. L'idea era di rapinare casa per casa tutti gli abitanti. I briganti attaccarono un asino alla corda delle campane e misero della paglia in alto, in modo che l'animale si levava rampante per afferrare la paglia e poi, ricadendo, tendeva la corda della campana che suonava. In questo alto e basso la campana produceva rintocchi continui. Era il suono che richiamava al raduno, così che tutta la popolazione accorse nella piazza chiedendosi cosa stesse succedendo. L'asino era rinchiuso nella torre campanaria e nessuno s'immaginava fosse lui a suonare la raccolta. Ognuno faceva congetture diverse. Si discute sul da farsi per tutta la notte. Quando tornarono a casa, gli abitanti di Germignaga trovarono le loro case svuotate. Il fatto era storicamente esatto, salvo la storia dell'asino. In verità le campane furono suonate dai briganti stessi che all'accorrere della popolazione si dileguarono gettandosi al saccheggio delle case. La variante dell'asino era la chiave grottesca inserita per esorcizzare nella risata la memoria della paura, il ricordo terribile di quelle scorrerie piratesche con immancabili scannamenti e stupri, che si sono ripetute sulle sponde del lago per secoli ad ogni passaggio di eserciti di transito.

A. Questi fabulatori del lago quanto hanno inciso sulla tua esperienza?

F. Enormemente. Io ero un ragazzino e ci mettevano tutti in fila, in cerchio, a raccomandare le reti. Non ce lo imponevano, per carità, era un invito che noi raccoglievamo sempre di buon grado... anzi con entusiastica passione.

21

A. *Ma che cosa ti affascinava in quei racconti?*

F. Tre o quattro cose insieme: prima di tutto questa stupenda lingua, questo dialetto che per me era ancora un po' astruso. Io ero lombardo, ma provenivo dalla zona intorno a Milano e questo era per me un dialetto un po' arcaico, più duro; sentivo le risate di quelli che stavano intorno, ma spesso non avevo colto precisamente la battuta e me la facevo ripetere, e così ridevo in controtempo. Io ho imparato il dialetto da questi fabulatori, da loro ho imparato il dialetto più arcaico. Era quello dei vecchi del luogo che non si peritavano assolutamente di italianizzare il dialetto, come succede adesso. Loro, evidentemente, conoscevano le forme idiomatiche, le metafore, la struttura stessa della lingua. Ecco, io ho imparato la struttura del dialetto, che è cosa diversa dal parlare il dialetto; soprattutto ho imparato la struttura di una lingua primordiale, integra. Sono questa struttura e questa lingua che si trovano poi nei miei monologhi teatrali.

Questi pescatori improvvisavano, era evidente che si preoccupavano di adattare i vari passaggi ad una realtà contingente. Io ho ascoltato la stessa storia raccontata in dieci momenti diversi e l'abilità di chi raccontava consisteva proprio nell'adattarla ogni volta a tutte le situazioni diverse della cronaca, compresi i fatti locali e i pettegolezzi del lavatoio. Loro riuscivano a far entrare dentro il racconto-chiave ogni dimensione, ogni situazione, anche il clima fisico e quello psicologico. Se c'era la festa, se c'erano le campane, se veniva a piovere, non perdevano mai nessun elemento, anche accidentale; non perdevano di vista nessun personaggio anche esterno che servisse da contrappunto alla storia stessa. E soprattutto non perdevano mai di vista

l'importanza dei presenti, gli ascoltatori. Se c'era il tipo che rideva sguaiato o che reagiva male alle punzecchiature ironiche prendendo le furie, ecco, quello diventava il capro del tormentone; e lo stesso se c'era lo spettatore lento di riflessi che non capiva i giochi comici, oppure quello che a sua volta faceva del sarcasmo sul narratore, tutto serviva a muovere, rendere varia e presente la narrazione.

A. *La narrazione come cronaca, insomma. Però loro non pensavano questa narrazione come teatralità e neanche tu, immagino, pensavi che quello fosse teatro.*

F. No, di certo. Però ero ben conscio che quella fosse fabulazione, ma fabulazione che conosceva infinite strategie narrative, a seconda dei soggetti che l'esprimevano. Il Galli, per esempio, era uno che raccontava in un modo abbastanza «teatrale». Poi c'era un altro, invece, che recitava sommessi, quasi sottogamba mentre pescava. Si chiamava Dighelno (non dirglielo). Mi ricordo questo uomo — non era neanche vecchio, aveva quaranta, cinquanta anni — che si metteva lì sul molo con le sue canne a pescare e noi ragazzi tutt'intorno lo si provocava perché si decidesse a raccontarci una storia. Se non lo si provocava, lui non raccontava niente, non ti invitava ad ascoltarlo. Ma dopo una richiesta, cominciava a raccontare sempre con lo sguardo rivolto alle sue canne, al galleggiante e all'esca... e non lasciava mai perdere il suo problema principale, il rapporto con i pesci da pescare. La storia che raccontava su sollecitazione e provocazione era quasi sempre la teatralizzazione di un fatto di cronaca veramente avvenuto, magari anche recentemente, e che quindi stava ancora nella memoria di tutti.

A. *C'era un repertorio, sostanzialmente?*

F. Lui partiva, per esempio, con la storia di uno che era impazzito, ci raccontava che lo avevano preso al mattino e l'avevano portato via con la macchina, quella che il Comune metteva a disposizione espressamente per questi servizi. Da noi c'era il problema della silicosi, c'erano un sacco di soffiatori ai quali ogni tanto partiva il cervello, così molte di queste storie erano storie di pazzi. Era la storia di un tale che s'era messo in testa di volare, di uno che andava in giro nudo con l'abito dipinto sulla pelle, la storia di un altro che si era gettato giù dal ponte o che aveva bruciato la casa, che aveva impiccato tutte le galline ecc. E partiva la storia di follia... Ma il folle era un pretesto per raccontare di quelli che gli stanno intorno... il prete che voleva benedirlo o esorcizzarlo, il medico che diceva che era una questione di depressione sessuale e via via il sindaco, la moglie, l'amante di lei, il padrone di casa...

A. *Nella bibliografia sul tuo lavoro, si trova che molte di queste storie erano storie di follia o comunque di cose fuori dalla norma. E che questo ha inciso non poco su di te.*

F. Certo la figura del diverso, dell'imprevedibile, dell'illogico, mi ha sempre affascinato; ma devo dire che quello che mi affascinava di più e che più mi ha segnato è sempre stato il modo, direi la tecnica del raccontare. Ecco, c'era ad esempio un altro narratore che giocava spesso e volentieri a biliardo. Il biliardo era il suo spazio, la sua macchina scenica. Ad un certo punto, sul pretesto di una frase lanciata

da un concorrente, interrompeva un istante il gioco... e iniziava il racconto. Girava attorno al biliardo, osservava le biglie e raccontava nello stesso tempo, riprendeva la pantomima del gioco. La partita non esisteva più, esisteva la sua storia. Questo biliardista si chiamava Bratel, era un tipo alto, magro, con due bretelle così, sempre con il grembiale. Giocava impertinente scrutando il tappeto verde e non lasciava mai la stecca, che mentre raccontava diventava la spada, la lancia, il bastone, era la donna, il violino, lo strumento musicale, era tutto.

Anche mio nonno era un fabulatore. Era ortolano produttore e andava in giro a vendere la propria merce, ma non parlava mai che di sfuggita degli ortaggi... il trattare di un melograno o di un cocomero era solo un pretesto. Era il padre di mia madre e si chiamava Bristin della Lomellina.

Simile a lui era un altro venditore ambulante del mio paese, che si chiamava Caldera-Magnan, un nome da zingaro, e che vendeva proprio zingarescamente: riparava le pentole e le padelle, le zincava, le rattoppava, le argentava, le ribatteva... tutto ciò che concerne il mestiere del «cassarol». Viaggiava su un grosso carro, enorme, con dentro appoggiato tutto, dalla scopa, all'ammoniaca, al sidol, centinaia di caldaie, casseruole, pignatte, bacili di zinco. Quando arrivava pareva un monumento inventato da Savinio... una costruzione enorme, a due piani... il bottino derivato dalla distruzione di un esercito medievale, e lui ci stava sopra e, intanto che dava la merce, discuteva con le donne e inventava storie, proverbi, massime, tirava fuori aneddoti straordinari. Ma non diceva mai «comprate». Lui sul problema del comprare non diceva mai niente, mostrava una pentola e diceva: «Questo è come il culo del tale», e poi cominciava a descrivere il tale che aveva

tirato in ballo. Oppure sul malfidente che non voleva ascoltare diceva: «Io te l'avevo detto, avresti dovuto comprare questa padella qui che un mese fa te la davo per metà... Ma tu sei un malfidente stitico (glielo diceva in dialetto, naturalmente) malfidente come quelli del paese sopra la Rocca».

E di qui iniziava a raccontare la storia. C'era un vecchio — diceva — è successo tanti anni fa, me lo raccontava mio padre... è tutto vero, io non vi sto raccontando delle balle... che aveva avvertito i paesani che vivevano sulla Rocca del fatto che c'era una crepa nel monte e il paese stava scivolando giù. «Ma va, ma chi te l'ha detto? ... Stai tranquillo che non si muove», tutti ridevano tranquilli soprattutto perché avevano il proprio interesse a non allarmarsi, non volevano sloggiare, lasciare questo posto, e per di più sospettavano che il vecchio li volesse fregare, terrorizzandoli affinché loro se la battessero vendendo terreni e case a lui per quattro soldi. Così quando incontravano il vecchio lo sfottevano pure: «Attento, stai franando», gli gridavano. «Guarda che crolla», e giù a ridere come idioti. Tranquilli, quei paesani continuavano a sentir slittare la roccia sotto le fondamenta delle case... ma restavano ciechi, non volevano assolutamente vedere la realtà. E, giorno per giorno, il paese andava giù, tutto in blocco, una gran fetta di montagna scivolava verso il declivio che scende a fondolago. I roccaroli continuano a lavorare, a sposarsi, a fare all'amore, ad imbrogliarsi e a coltivare i loro campicelli; non pensano assolutamente a controllare quel che sta per succedere. La grande scheggia di roccia sta ormai penetrando nell'acqua. Il vecchio passa ad avvertirli uno per uno: «Ehi, avete i piedi nell'acqua, non sentite il bagnato?». E loro: «Ma no, c'è solo un po' di umido». E dai, e dai, questa frana inesorabilmente

te se ne va sott'acqua... piano... E il paese intero scompare nel fondo... Io, l'altro giorno, continua a raccontare il «calderaro», sono andato remando con la mia barca proprio in quel punto dove il paese di Rocca era sprofondato. Esattamente in quell'istante che mi trovavo di sopra, nel cielo è scoppiato un baleno... sapete, quei lampi silenziosi che si producono solo d'estate... Ebbene, grazie a quella gran luce il lago s'è fatto trasparente... e si è visto il profondo del lago. Incredibile! Laggiù, sul fondo, si vedeva il paese con le case e le strade intatte... e come in un presepe vivente si scorgevano loro, gli abitanti della Rocca annegata, che si muovevano ancora e dicevano: «No, non è successo niente»... i pesci gli passavano davanti agli occhi, di qua e di là... «E solo un tipo di pesce che ha imparato a nuotare nell'aria», commentavano... e impertentiti tiravano avanti senza ombre di dubbio sul disastro.

A. È molto interessante tutto questo, perché, sentendoti raccontare queste storie, mi pare di vivere l'esperienza del Dario Fo monologante sul palcoscenico. So-
lo che là hai degli altri referenti. Ho l'impressione, cioè, che queste cose ti siano rimaste molto dentro a livello di scrittura, di strutture narrative e di forme di spettacolo, però non le porti mai sul palcoscenico. Perché?

F. Io dico che ti sbagli... Queste chiavi, questi sviluppi di storie mi pare di portarli spesso e volentieri in scena.

A. Con questi temi?

F. Sì, sì, anche con gli stessi temi.

A. Sì, la struttura è questa, però mi pare che poi tu cerchi degli altri punti di riferimento, ad esempio i giullari medievali.

F. Ti assicuro che queste storie le ho raccontate, le ho immesse in qualche commedia, non so, per esempio ne *La colpa è sempre del diavolo*.

A. Sì, quando fai le commedie. Ma quando fai l'*affabulatore*, ho l'impressione che tu non recuperi queste tue radici.

F. Ma guarda che una storia come quella della *Parpaia topola* è stracarica di queste soluzioni, di questi ingredienti. Così come nella storia che ho tratto da Luciano di Samosata: *Lucio e l'asino*. La storia del poeta che va a ricercare l'impossibile e arriva in Tessaglia in un borgo abitato da maghi e streghe. Tutte le volte che racconto questa favola metafisica, iperclassica, qual è l'immagine che io proietto? Non cerco di sicuro di immaginarmi o far immaginare l'Ellesponto, Samo o la Tessaglia. Io sono ben collocato nel mio paese, in quelle sue strade, in quei fiumi lombardi, nei boschi che mi sono familiari: montagne, cielo, acqua sono sempre lì, dove è la mia propria storia.

Forse non esce abbastanza palese, però il mio universo di immagini è lì. Io, appunto, quando racconto delle montagne del *Fabulazzo* provenzale, del Giovan Petro, dell'Icaro che maltratta la madre, persino della tigre cinese e del Tibet con i suoi fiumi e le sue immense caverne, della Medea urlante e del volo sul carro magico, io non mi sposto dal lago, dalle valli e dai fiumi dove sono nato e dove ho sentito raccontare le prime storie.

A. Lo so, ma mi pare che spesso tu senta il bisogno di trasfigurarli. Il riferimento che tu fai all'inizio dei tuoi monologhi è quasi sempre alla cultura medievale. Non mi è mai capitato di sentirti iniziare: «Dunque, oggi vi racconto una storia che si svolge nel lago, negli anni Cinquanta».

F. Qualche volta l'ho fatto. Per esempio questa storia che ti ho appena raccontata, del paese che scompare, l'ho recitata in un paio d'occasioni, in teatro. L'ho raccontata e l'ho anche messa giù per iscritto, da qualche parte.

A. Certo, sarà come dici. Però questa esperienza, che è molto importante per il tuo modo di fare teatro e anche per la costruzione del tuo immaginario, viene poi fuori molto meno di quanto non ci si aspetterebbe in fase di realizzazione. A quel punto tu ti cerchi degli altri modelli. In fondo questi fabulatori tu li hai conosciuti, però poi quando parli e crei il contesto culturale delle tue fabulazioni, ti rifai ai giullari.

F. Perché poi scavando a ricercare l'asse portante originario delle storie che io ho raccolto, un centinato, una volta tolte le scorie banalizzanti, gli orpelli della compiacenza, mi vedo affiorare la radice, che scopro essere antichissima, oltre che di grande valore poetico e testuale. Così, una volta che mi accorgo di aver trovato il bandolo reale e importante, è ovvio che tralascio quello che mi sembra derivato. Alcune però di queste storie sono integre, già ridotte all'osso nello svolgimento, e cariche di una forza surreale incredibilmente autonoma. Come quella della caccia alla lumaca veloce, per esempio.

E la storia di quel tale che sta sulla sua moto

come fosse un guerriero medievale e dice agli amici che sta preparando a una specie di guerra privata contro una lumaca, che da anni lui insegue e che gli sfugge sempre: una lumaca enorme, grande come un elefante e che va sulle strade interne della Valtravaglia, da Muceno a Musadino, fino a Vassun. Il periodo in cui inizia questa caccia è quello in cui i castagni incominciano a dare il fiore e si sentono certi odori che esaltano il cacciatore e lo spingono alla lotta. Così lui parte con la moto, il fucile e una fiocina per riuscire a beccare questa lumaca, che gli sfugge sempre, da anni, oltre che per la straordinaria velocità e l'abilità nello zigzagare, anche perché gli lascia giù delle bave spaventose, sulle quali la moto slitta sbandando inesorabilmente, così che ogni volta finisce rotto e distrutto. Finché ecco che un giorno riesce a indurre la lumaca a spingere la propria velocità oltre misura, a farla sbandare e ruzzolare nel burrone. Allora va giù, la squarta, la fa a pezzi, poi la porta a casa e tutto il paese mangia per una settimana: quarti di lumaca da star male!

A. *Sembra Rabelais. Più ancora che surreale mi sembra una dimensione grottesca, con una materialità e una corporeità, un gioco di iperboli riguardo ai bisogni fondamentali come la fame — quel mangiare la preda per una settimana, ad esempio — che si ritrova sempre nei prodotti della cultura folclorica. E sono del resto proprio questi alcuni dei temi che individuava Bachin nel libro su Rabelais e la cultura popolare.*

F. Questa è una storia così, ma dello stesso fabulatore ce ne sono alcune in cui la dimensione surreale è più evidente, come ad esempio quella del fungo di cui nessuno si era mai accorto. Nella valle avevano messo in giro la notizia che c'era un grande

fungo e tutti lo cercavano ma nessuno lo trovava, anche se se ne indovinava l'odore e se ne avvertiva la presenza. Poi si sono accorti che era sotto di loro. Sotto i loro piedi c'era questo grande cappello di fungo. Se ne sono accorti per via di un grande verme, un verme grande come un serpente... un drago me, uscito dall'interno del fungo scavando una larga, profonda galleria. Con il fuoco, lanciando petardi, tutto il paese è riuscito a ricacciarlo dentro e poi a inseguirlo nella galleria. Quindi, per riuscire ad uccidere il vermicione-drago, alcuni minatori sistemano una carica di dinamite... la fanno brillare... salta in aria tutto... ricadono blocchi di detriti... ma non è roccia! È polpa di fungo... fungo porcino!

Il monologo e il dialogo

A. *Mettiamo tra parentesi i contenuti e parliamo un po' della forma invece, di questa struttura della fabulazione.*

F. Beh, dopo averle raccolte e anche recitate a mia volta, da ragazzo, queste storie dei fabulatori miei compaesani... solo più tardi ho scoperto che dentro c'erano delle precise modalità narrative, che sono di origine antica, alcune seicentesca, altre addirittura medievale: il rapporto spazio-tempo, la meccanica, pretestuale del racconto, a cominciare dalla tecnica dell'approccio, l'introduzione. Già ti ho detto che il venditore ambulante, il pescatore, il giocatore di biliardo, mio nonno Bristin stesso, non iniziavano mai d'accanto, ma trovavano pretesti esterni e si facevano «tirar dentro» a cominciare... si facevano indurre. Nella tradizione popolare non si parte mai esplicitamente con: «Adesso vado a raccontare...».

A. *C'è insomma un inizio impercettibile, quasi casuale, non c'è un segnale di inizio, che ti avverta: ecco adesso finisce il momento del reale e inizia la finzione.*

F. È lo stesso meccanismo che anche io adopero

spesso nell'abbrivio dei miei spettacoli, quello di conversare con il pubblico a luci accese in sala. Molte volte sono del tutto pretestuosi quei discorsi del tipo: «So benissimo dove si trova il suo posto» o «Lei arriva in ritardo», «sedetevi», «quella signora là... sì, lei... l'ho vista che sta fumando di nascosto... sì, si china fin sotto l'ascella... e si spinnazza... roba da scottarsi tutta». Prendo tutti i pretesti, parlando a voce portata dietro le quinte, con tecnici, elettricisti, microfoni: «Tirate giù quel riflettore!», «Guarda che c'è il ritorno d'eco»... Poi al pubblico: «Non sembra anche a voi che ci sia una specie di alone nella mia voce... un rimbombo?».

Tutto serve per la rottura, per distruggere il cliché del «sono uno spettatore». Così cerco un pretesto qualsiasi per l'agganciamento, che non sia il: «Allora vi racconto la storia». Parto anche dal commentare il fatto di cronaca di cui tutti parlano. Inizio spesso col dire: «Avete letto il giornale oggi? La prima notizia...». L'intento è quello di spiazzare il pubblico. Il pubblico che è arrivato fin lì per vedere, ascoltare una storia, magari tratta dagli antichi Greci, e invece io lo prendo in contropiede e gli parlo di un fatto recente, attuale: «La televisione proprio adesso ha detto che l'acqua del mare Adriatico si può anche bere... la mucillagine non è velenosa... i giapponesi hanno sperimentato che è nutriente, la danno da mangiare ai taccini che ne sono golosissimi... Un ricercatore tedesco ha scoperto che è un medicamento strepitoso per le malattie della pelle... meglio dei fanghi. A Riccione è sorta una casa di cura con piscine ripiene di mucillagine... i tedeschi ne vanno pazzi». Poi pian piano rientro nel tema dello spettacolo vero e proprio.

A. *Insomma, sono tutte tecniche per entrare dentro*

allo spettacolo senza fratture tra la «realtà» e la narrazione. Perché ti fa paura il salto brutale?

F. Lo uso anche...

A. *D'accordo, ma la preferenza per non usarlo è una questione tecnica o una questione ideologica?*

F. Sono due o tre insieme. Una è questa: prima di tutto ho notato che, quando io riesco ad inventare bene una chiave di immissione, che non renda brutale il passaggio alla sua condizione di «spettatore», il pubblico è sganciato dall'orizzonte d'attesa del «farmi ridere». Perché il pericolo è che, se permetti, che lo spettatore si stabilizzi nell'attesa psicologica dell'«adesso tu mi fai ridere», il risultato sia deludente e scarti il giudizio: «È tutto qui?», «È solo per questo che io dovrei ridere?», «Ma è abbastanza divertente, perché io debba ridere?», «Ma io lo credevo più bravo». E come se tu stesso ti mettesti in una posizione di inferiorità; tu sei sul palcoscenico e ti poni sotto esame: «adesso giudicami, dammi il voto!».

È il famoso aneddoto di Petrolini, che si divertiva a sfottare uno spettatore calvo, giocando sul tema della levigatezza della sua coccia. Questo se la prese e disse: «Io sono calvo, tu sei un comico, la mia coccia brilla... ma vediamo se brilli anche tu: fammi ridere». Petrolini rimase bloccato. Lo scambio di ruolo improvviso è bastato per gelare un padrone assoluto della scena come Petrolini e per impedirgli addirittura di andare avanti.

Un altro motivo è che, non incominciando di botto, mi permetto lo sganciamento dalla quarta parete. Se io inizio dicendo: «Ed ora cominciamo con

la storia. C'era una volta...», è come se mi mettessi nella condizione tradizionale del teatro, col buio in sala e i riflettori su di me. Io invece non spengo la luce, io voglio continuare a vedere le facce, notarne la reazione, studiare l'effetto di ogni provocazione, rompere i ritmi, agganciare gli argomenti e le varianti sul pubblico che mi trovo di fronte. E soprattutto la necessità primaria è obbligare il pubblico a togliersi dalla condizione di seduto-accomodato, costringerlo a ritrovarsi spiazzato e venire nella mia posizione; invece che continuare ad essere soggetto, diventare oggetto, porsi addirittura alle mie spalle, seguire la proiezione delle immagini che riesco ad evocare al mio fianco. Così mentalmente il pubblico è costretto a capovolgere la propria posizione. Un'altra ragione del raccontare impiegando questa tecnica è la questione del ritmo, che così parte con un andamento quasi spiazzante, imprevisto. Questa chiave permette dei ritmi che sono straordinariamente più eloquenti, più inventati, più imprevedibili, che non quando c'è l'inizio brusco. Ti permette una specie di fase di avvio della macchina, che così ti agevola il respiro, una certa progressione.

A. *Perché giustamente, se il segnale di inizio è troppo forte, scatta l'atteggiamento che dicevi tu: «Allora sto qui e giudico quello che fai tu. Tu mi hai dato il segnale di inizio e adesso vediamo, fammi ridere».*

F. Ma poi ho visto che è una tecnica di tutti i più grandi fabulatori. L'ho potuto verificare in America, in Inghilterra. E poi è una tecnica di tutte le strutture di spettacolo che prevedono un diretto indirizzarsi al pubblico. Nella Commedia dell'Arte, chi è che comincia lo spettacolo? La donna che lava

i pavimenti esce lì davanti al sipario, sembra non accorgersi del pubblico e ad un certo momento dice: «Scusate un attimo... devo finire qua... se sapete cosa fanno questi qua che reciteranno tra poco... se ne fregano, sputano per terra... a parte che ci hanno una tragedia in casa». Era il ruolo che recitava Franca nell'*Arluccchino*. Cominciava così, con un'azione pretestuale ripresa proprio dalla tradizione dei gatti antichi.

Sempre nella Commedia dell'Arte, si impiegavano altre tecniche splendide per iniziare lo spettacolo senza parere. Ad esempio in un teatro romano, dove, nello spiazzo adibito a scena spesso si svolgevano gare di «pallacorda», all'inizio dello spettacolo il pubblico entrando in sala trovava un giocatore che si allenava a battere la palla. Costui non sembrava affatto intenzionato a lasciare lo spazio agli attori, anzi andava cercando fra il pubblico qualcuno disposto a sfidarlo e a misurarsi con lui. Nasceva una vivace discussione tra lui, il pubblico e il capocomico... A questo punto lo spettacolo era già cominciato. La disputa veniva interrotta da una proposta della prima attrice: era disposto il giocatore di pallacorda a recitare il ruolo dell'amoroso nella commedia? «Sì». «E allora andiamo a incominciare».

Nel teatro di tradizione inglese esiste l'espedito dei due spettatori che non trovano il proprio posto, perché è già stato occupato. Sono due mercanti, droghieri, marito e moglie, e li sistemano sul palcoscenico, su di un lato, cioè dove venivano normalmente accomodate le autorità, ma questi disturbano, interrompono, vogliono che il loro garzone sia l'interprete principale de *Il Cavaliere del pestello fiammeggiante*, un'opera scritta dal droghiere stesso, e di lì ha inizio lo spettacolo, un papocchio sa-

titico che ricorda l'opera di Cervantes ma secondo gli schemi della commedia all'improvviso. Ad ogni modo sono moltissimi i testi che cominciano con l'incidente apparentemente al di fuori della scena.

A. Tu, comunque, l'incidente lo teorizzi, nel senso che vorresti che ci fosse sempre, e, quando non c'è, lo inventi, lo prepari, molte volte. Ma sempre a proposito di strutture, tu fai questi monologhi, ma fai anche la commedia regolare, diciamo. Che differenza c'è nel tuo atteggiamento? Perché a volte scegli una forma per raccontare certe storie e altre volte ne scegli un'altra? Tu hai detto una volta in un'intervista su «*Travail théâtral*» che non si può fare il teatro popolare con il dialogo.

F. Il mezzo più diretto, che trae la propria forza e lo stile anche dalle viscere del teatro popolare, è il monologo.

A. Allora tu ribadisci che il teatro popolare non si può fare con il dialogo?

F. No, si può anche fare. Infatti io ho allestito più di una commedia; ne ho scritte circa quaranta di commedie, traendo sempre spunto dalla tradizione popolare... Così come ho realizzato decine, anzi un centinaio di monologhi.

A. Questo al momento in cui facevi prevalentemente il «*Mistero buffo*»...

F. No, mettevo in scena o per me o per gli altri

anche lavori corali. Del resto, ho sempre alternato le due cose. Ultimamente ho scritto e diretto con Franca, con lei protagonista, *Parti femminili* e *Una giornata qualunque*. Sono commedie, anzi monologhi con appoggio di dialogo.

A. *Spiegami un po' questa formula.*

F. Lo vado ripetendo da sempre che il dialogo è una struttura essenziale nella macchina drammaturgica. Allora, per evitare di cadere nella trappola della concione, del pamphlet declamatorio, spesso è di grande vantaggio servirsi del dialogo.

In questo momento, per esempio, sto scrivendo un lavoro sulla mafia. Vorrei raccontare una storia di questo grande papocchio criminale, e vorrei che questa storia fosse a un tempo divertente ma che ci fosse dentro anche lo sgomento della gente davanti a questo fenomeno davvero mostruoso, inumano. Vorrei che uscisse chiaro il rapporto tra droga e giochi bancari, mercato e politica, potere e criminalità. Ci ho pensato per tanto tempo, a come realizzarlo, se in forma di monologo-«cunto» (il «cunto» è un genere di fabulazione epica siculo-calabrese) o sceneggiare la storia a dialogo. Alla fine la scelta del tipo di storia ha risolto tutto: non potevo che farla a dialogo.

Ecco la storia: c'è un mafioso che ha subito un attentato e che si è salvato per miracolo. Si nasconde... Lo si incontra all'inizio della storia che scende addirittura dall'alto, da un lucernario, e si cala in un ambiente attualissimo, una specie di bunker atomico, di esasperata modernità, confort e tecnologia: monitor, mega-computer, registratori ad alta fedeltà. Da qui telefona e dice: «Mi sono nascosto, sono pieno di sangue, hanno sparato a me, hanno

ammazzato i due che c'erano vicino a me». Lo racconta alla sua donna, e così le svela la sua appartenenza alla mafia, il suo ruolo, come l'hanno ingaggiato. Così veniamo a sapere che è un settentrionale, un supertecnico dell'elettronica, che si è trovato ingabbiato, intrigato dentro ad un gioco di mafia come tecnico. Specialista nella installazione di microfoni spia, microcamera da ripresa... cimici... fotografie, telespie... insomma è il re dei guardoni computerizzati ad alta fedeltà. Racconta sempre alla sua donna di come la mafia si sia elevata nel piano organizzativo del controllo e dello spionaggio a livelli da fantascienza... come le sia possibile seguire ogni movimento di polizia, palazzo di giustizia, palazzo di governo, e come sia arrivata ad inserirsi nei terminali dei computer che contano e a servirsi addirittura dei satelliti.

Ora, tutta questa chiacchierata telefonica di fatto si risolve in un monologo appunto con appoggio di dialogo, appoggio che si determina negli interventi della donna che gli risponde al telefono. L'altro monologo con appoggio di interventi di ascolto è quello che si svolge con un ragazzino spacciatore, che oltretutto si buca. Questo ragazzino ha avuto in eredità il giro di un grande spacciatore e ora è lui che fa galoppare gli altri ragazzini. È diventato uno sfruttatore ricchissimo, che ha i quattrini a milioni, li impegna in banca e in borsa, e li ha impiegati perfino dentro il traffico di armi con l'Africa. Ma dietro la scorza di cinico-scafato gli affiora un'indole prepotentemente infantile. Infatti resta letteralmente affascinato dalle avventure di questo grande specialista dello spionaggio, che gli racconta le storie di droga e di mafia, oltre che di elettronica, ma come fossero favole. Il ragazzino si incanta perché le favole nessuno gliel'ha mai raccontate. Anche

questi racconti paradossali, fantastici sono svolti in forma monologica, con interventi d'appoggio che si risolvono in dialogo.

A. *E per allestire una storia simile hai bisogno, naturalmente, di una macchina narrativa a più attori.*

F. Sì, di uno svolgimento fortemente dialogato ed agito anche con l'apporto della pantomima. Una volta scritta, questa storia la potrei anche ritrasportare in racconto, però, son sicuro, non avrebbe lo stesso impatto. Intanto per la presenza non sopprimibile degli oggetti. Tra l'altro agiscono due scimmie (due attori che vestono un pellicciotto con maschera) di notevoli dimensioni che si muovono con zompi, capovolte, voli sull'altalena, coinvolgendo mobili e oggetti di tutta la casa. Il rapporto del tecnicoate con le due scimmie di cui si trova come prigioniero, è una macchina che mi serve a raccontare delle situazioni che non mi riuscirebbe di riferire in forma esclusivamente monologica.

A. *Sì, questo lo capisco. Però c'è un problema, che naturalmente terrai presente anche tu. Quando costruisci una macchina con diverse presenze, devi confrontarti con il mondo degli attori, diversi da te, con stili, storie e tecniche differenti. Questo toglie qualcosa. Mentre mi raccontavi la storia di questa commedia, pensavo al ragazzino. Non so chi sarà il ragazzino che sceglierai per interpretare il personaggio, però, voglio dire, se lo facessi tu? Io ti ci vedo, tu che fai il ragazzino incantato di fronte alle favole, tu potresti farlo bene, altri non so.*

F. Però, non sempre è vero. Io ho avuto la possi-

bilità di mettere in scena, per esempio, *Morte accidentale di un anarchico*, dove non avevo dei grandi attori, erano discreti, ma funzionava comunque benissimo. Come mai? Per il fatto che erano tutte buone spalle, e perché una spalla funzioni deve essere fredda, staccata quasi... Non importa che possa segga grande carisma o fascino, importante è che tenga bene il tempo che l'attore trainante impone. Insomma, dei buoni gregari, come in una corsa ciclistica.

Così, per esempio: *Non si paga, non si paga*. A parte il vantaggio di avere un attore comprimario del livello di Franca, indispensabile per produrre la straordinaria creatività che si esprimeva sera per sera, esistevano in compagnia altri due attori che tenevano benissimo il ritmo. Il primo era il giovane attore siciliano che recitava la parte del collega operaio del protagonista, il secondo era l'attore che ricopriva il ruolo del carabiniere. Entrambi funzionavano a meraviglia. Cioè, i pezzi miei avevano un supporto di partenza, di slancio che era quello delle fabulazioni, ma poi venivano eseguiti con gli appoggi di dialogo espressi dagli altri. Così anche in *Clacson, trombette e permacchi*, quel pezzo in cui mi trovavo costretto ad articolare le parole come fossi una marionetta governata da un numero incredibile di fili manipolati da uno staff di tecnici. Ecco, anche in questo caso l'intervento corale ha un valore insostituibile, come lo avevano certi interventi corali intorno al protagonista nel teatro della Commedia dell'Arte e nel grande varietà napoletano di Viviani.

A. *Certo, però continuo ad avere delle perplessità sulle possibilità di integrazione del tuo modo di fare teatro con quello degli altri attori. La parte che tu fai*

è sempre quella del pazzo o comunque di chi sta fuori dalle regole, anche quando fai la commedia. E forse in questo senso la struttura può funzionare, perché tu sei eccentrico rispetto alla «normalità» degli altri, anche tematicamente. Ma ho l'impressione che anche nel rapporto fra te e Franca ci siano degli scatti. I tuoi tempi, a me, paiono diversi da quelli di Franca.

F. Questa è una questione di personalità, di stile e di origine. Non dimenticare che Franca è figlia d'arte e per di più che la sua chiave è profondamente legata al mondo femminile, alla dolcezza, alla passione ed anche ad un certo tono comico che si articola su temi e moduli tipici del carattere femminile dei comici della sua famiglia, impostati nel recitare realistico con pochissime concessioni al buffonesco smaccato.

Tanto per ricordare come si svolge e articola la sua progressione comica, pensa al pezzo in cui Franca recita la moglie svampita e innamorata dell'operaio che l'ha abbandonata, sempre in *Clacson, trombe e pennacchi*. In quella situazione il suo personaggio è convinto che quello disastroso, sfigurato, che giace sul letto della rianimazione sia proprio il suo uomo e invece è Agnelli. Io mi raddoppio: sono Agnelli completamente rintonato, svampito, che dopo l'intervento in cui gli hanno rifatto i connotati, deve essere imboccato, e nello stesso tempo il marito operato, cialtrone, duro e violento. Franca, ad un certo punto, scambia i due personaggi e costringe il marito a farsi imboccare, anzi ad essere ingozzato attraverso un tubo che gli viene infilato giù giù fino allo stomaco, per permettergli di respirare con la bocca. Ma così mi è impedito di parlare. Franca mi infila fra le labbra un flauto, così che io mi trovo costretto a suonare e a comunicare suo-

nando: piango, rido, impreco, tutto attraverso il suono del flauto. Di certo questa sequenza è una delle più comiche che abbiamo mai eseguito. Naturalmente, se io avessi dovuto utilizzare un'altra attrice, non sarei riuscito mai a realizzare un rapporto paradossale, di canto e contro canto così preciso, dove, in uno scambio di ruoli continuo, Franca diventa il comico e io la spalla, poi lei la spalla e io il comico, in perpetua alternanza.

A. Però, diversità ci sono. A livello di ritmi, mentre tu sei un ostacolista, con accelerazioni e rallentamenti continui, lei, mi pare, è una fondista. Come dicevi, Franca possiede un ritmo che le viene dalla sua storia di figlia d'arte, un ritmo con le pause precise, le scansioni. Io resto sempre incantato quando guardo e sento Franca in scena, perché il suo rapporto pause-parola-gesto è sempre quello giusto, senza una sbavatura. Tu, forse perché non sei nato attore, forse perché non hai questa storia, hai dei ritmi totalmente fuori schema, hai delle accelerazioni improvvise, delle dilatazioni assurde. In questo dico che i vostri ritmi sono diversi, dal che può nascere anche un rapporto interessante.

F. Anche lei va fuori chiave, improvvisa, anche lei «esce», anche lei gioca fingendo di prendersela col pubblico, fa commenti sulla donna che ride in platea, sullo spettatore maschio che si risente... Questa abitudine a rompere completamente, verbalmente la scena fa parte della sua cultura prima che della mia. Lì vien fuori il mestiere tramandato da quattro secoli nella storia della famiglia. Infatti, proiettando le memorie di tutti i suoi avi, si può quasi ricostruire la storia del teatro italiano; di quello popolare, s'intende.

Franca, per esempio, non è una fanatica di let-

I maestri d'arte

tura di testi antichi, ma a volte le escono degli stileni che sono «storici», e io mi meraviglio. Le chiedo: «Ma da dove ti viene questo?». «Cosa?». «Ma questo lazzo che hai fatto». E lei: «Ma, non so, credo sia legato alle memorie, l'avrò visto fare da bambina o, forse, l'ho imparato quando ero ancora nel ventre di mia madre, sul palcoscenico, dato che 'sta matta ha recitato incinta di me fino all'ottavo mese». Ad ogni modo certe vocalità, certi ritmi in controtempo con certe nasalità che sono del tutto maschili, che non sono assolutamente del repertorio delle attrici, certe gutturalità che lei usa, non le ho mai sentite usare nel teatro comico femminile.

A. Tu, abbiamo detto, non sei nato attore, hai fatto Architettura, hai fatto Brena. Ma tu, da piccolo, cosa volevi diventare?

F. Io da piccolo volevo fare il pittore; l'architetto, ma soprattutto il pittore. Però non mi rendevo conto che il gioco in cui entravo più facilmente era quello del recitare. Io sono nato per la fabulazione.

A. Ma perché hai fatto questa scelta?

F. Perché sono diventato fabulatore? Io non sono diventato, io ho continuato a fare quello che facevo sempre...

A. Ma perché hai deciso di farlo professionalmente?

F. Professionalmente? Neanche io me ne sono accorto, perché non sono andato sul palcoscenico dicendo: «Adesso io divento un professionista». La mia scelta è venuta da una crisi proprio sul lavoro che svolgevo allora, nel rapporto con la pittura, e soprattutto con il mercato della pittura. Avevo ventiquattro anni, lavoravo per alcuni architetti, face-

vo dei progetti, sviluppavo. Facevo, nello stesso tempo, il pittore, il decoratore, partecipavo a mostre collettive, lavoravo all'allestimento di grandi fiere, eseguivo affreschi dentro cinematografi o grandi locali pubblici, e poi facevo anche ritratti o paesaggi, seppure dentro uno spirito moderno.

Però, ad un certo punto, mi sono accorto che proprio sul piano del mercato, per fare una mostra, bisognava passare sotto le forche caudine dei mercanti e attraverso camarille di gruppi che proprio non mi interessavano. Dovevi entrare in una scuderia e cedere a pacco chiuso tutto il tuo lavoro ad una galleria, per anni. Dovevi metterti dentro un gruppo o un movimento, in modo che ti si potesse attribuire un'etichetta. Non parliamo poi della situazione dell'altro mio mestiere, quello di «negro» negli studi di architettura, vivere la solita danza della speculazione edilizia, del mercato più o meno legale delle aree, della corruzione dentro e fuori gli assessorati del Comune ecc. ecc.

È stata una crisi anche fisica, perché io stavo male. Tanto che un medico, che mi seguiva e mi conosceva fin da ragazzino, mi consigliò: «Tu non hai nulla, tu devi cambiare totalmente l'ambiente. Quel lavoro che stai facendo ti porta a crepare. Tu sei in crisi, quindi togliiti dall'aria che ti affoga e fai un'altra cosa, quello che ti piace, e se ti piace recitare, fallo». Mi aveva visto in uno spettacolo fra studenti che aveva avuto un enorme successo, con un pubblico eccezionale, a Luino: uno spettacolo di satira politica, se pur goliardica. Si era al tempo delle prime elezioni nel '48 e noi avevamo fatto una tirata terribilmente provocatoria. Parte del pubblico, indignato, voleva linciarmi per le cose che avevamo detto, arrivammo a una vera e propria baruffa dentro la platea.

Così sono andato da Franco Parenti. Una sera mi sono esibito vicino a lui, in una di quelle rappresentazioni improvvisate che si chiamavano «spedizioni punitive». Erano serate organizzate da gente che lavorava alla radio, dove si esibivano recitando macchiette di grande successo popolare. Organizzavano queste serate, mettendosi in sei o sette attori e cantanti, anche per monetizzare il successo radiofonico. Perché la gente desiderava vedere di persona gli attori di cui conosceva solo la voce. Mi sono inserito in quel gruppo recitando un personaggio di fabulatore che si chiamava «poer nanov», e terminavo il mio numero cantando un pezzo di *blues* in *gravelot* inglese. E di lì sono partito, ma è stata una partenza normale, senza traumi o fatiche. Non è che mi sono inventato qualcosa di speciale per l'occasione, no, ho fatto quello che facevo normalmente fra gli amici.

A. Tu nasci pittore, poi diventi attore. A quel punto devi confrontarti con problemi diversi, con le tecniche, con gli altri attori.

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

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

A. *Il tuo teatro è teatro di racconto, ma è anche un teatro molto gestuale. Da dove ti viene?*

F. Mah..., del problema della gestualità legata al racconto fabulatorio già mi ero reso conto. Il personaggio del calderai di cui ti dicevo, quello che stava a raccontare da in cima a un carro giocando con pentole e paioli, non faceva che muoversi. Il suo racconto era come su di un palcoscenico, e col suo racconto la piazza davanti alla chiesa, oppure l'altra piazzuola dove faceva mercato, diventavano teatro. Tutte le finestre si aprivano, e la gente guardava come a teatro. E quel suo movimento su, giù, verso le persone, quel tirarsi su, saltare, giocare, muovere le braccia, le mani, erano supporto fondamentale del racconto. Quando sono salito sul palcoscenico la prima volta, mi ricordo la meraviglia del pubblico, che diceva: «Ma quello ci ha le molle sotto il culo». Per me era come se fossi sul carro, preciso. Sentivo il bisogno di scattare con tutto il corpo. Non concepivo assolutamente l'idea di un teatro fermo, fisso. E poi, naturalmente, l'innesto, con Moretti da una parte e Lecocq dall'altra, dell'azione codificata, della tecnica del gesto.

A. *Hai avuto altri maestri, oltre a questi, per apprendere o affinare questa tecnica?*

F. Certo, maestri ai quali ho rubato restando fra

le quinte. Ad esempio Sportelli e De Martino, due attori napoletani coi quali ho lavorato: li ho studiati e osservati. Poi andavo a vedermi spettacoli dappertutto. Anche in Francia (ci sono stato quasi un anno) non facevo altro che guardare il teatro di proiezione nuova, specie tutto il cabaret francese.

A. *Comunque hai sempre imparato guardando...*

F. Guardando, osservando, riprendendo, e soprattutto riproiettando.

A. *Non hai mai fatto «scuole»?*

F. No, quando lavoravo con Lecocq e montavamo, per esempio, *Il dito nell'occhio*, tutti noi facevamo esercizio: fiato, respiro, acrobazia, manipolazione. Litigavamo anche, perché non eravamo d'accordo su come usare il nostro corpo e la gestualità. Sapevamo cos'era la pantomima all'italiana, cos'era quella francese, quella di tipo cinese e orientale, quella di Decrou, quella di Marceau... No, non eravamo proprio degli sprovveduti. Forse con un po' di presunzione ci permettevamo di confutare a Lecocq l'uso di un sistema, di un mezzo, di un respiro e della manipolazione della gestualità. Si preferiva riferirci a una maggiore libertà espressiva piuttosto che codificare gestualità e stereotipi mimici di convenzione.

A. *Riconosci dei maestri, quindi, in tutti i campi della tua attività. Per te Lecocq è un maestro?*

F. È stato senz'altro un maestro per me, anzi per

tutti noi del gruppo. Ma noi stessi siamo stati suoi maestri, sicuramente nel realizzare uno stile di improvvisazione e di impiego dei suoni e della voce in simbiosi e alternativa alla gestualità.

A. *E in altri campi? Hai dei maestri di scrittura o di recitazione? Chi riconosci come maestro, anche implicito?*

F. Ti dico quelli che mi hanno preso, scioccato, da cui ho imparato a stendere, anche a scrivere oltre che a dire. Per cominciare, quando io ero a scuola e si studiavano i classici (sembra una *boutade*), Shakespeare è stato il primo autore che ho studiato con attenzione. Avevo quattordici anni, frequentavo il liceo e mi ricordo la lettura dell'*Amleto*, la lettura del *Re Lear*, del *Riccardo III*. Ne conoscevo dei passi interi a memoria, tirati.

A. *C'è poi, Shakespeare, dentro ai tuoi testi?*

F. La macchina di estensione di certi discorsi. Ci sono dei dialoghi nei miei testi, proprio ricalcati sul dialogo fra Polonio e Amleto, il dialogo fra il teatrante e Amleto, i dialoghi fra Romeo e la fantesca.

A. *Tu, tra l'altro, hai detto che «Amleto» non è una tragedia ma sostanzialmente è una commedia.*

F. Sì, ho insistito tante volte sull'idea che la struttura dell'*Amleto* lo fa assomigliare molto più a una commedia che a una tragedia, proprio perché la storia è giocata tutta in umorismo, in chiave ironica. E

così anche *Giulietta e Romeo*. *Giulietta e Romeo* è divertentissima, è uno spasso di ironia, di sfottò: il personaggio del monaco, il discorso sull'amore, sulla purezza, l'ironia che sa esprimere Giulietta. Giulietta non è per niente una svampita, la «amorosa» come noi la pensiamo, ma è piena di cattiveria, di insolenza, di ironia.

A. *Benissimo, allora: Shakespeare, e poi?*

F. Molière, moltissimo. E poi, quando l'ho scoperto, Ruzante. Fra i classici Aristofane, Plauto abbastanza. Quindi ho studiato quasi in forma maniacale gli umoristi francesi: Labiche, Feydeau, i *vau-deuilles*. *Non andartene in giro tutta nuda*, di Feydeau, è stato per me una rivelazione di scrittura.

A. *C'è chi dice Bernard Shaw.*

F. Senz'altro Bernard Shaw, non posso negarlo, è stata una mia passione. E poi Swift, che è stato una delle grandi rivelazioni. Poi il teatro americano, il teatro satirico americano; conosco moltissimi autori che da noi sono completamente sconosciuti.

A. *Ma, insomma, il tuo modello è Molière.*

F. Lo conosco molto bene, tanto da recitarlo a memoria. Quando tengo qualche lezione prendo i pezzi di Molière e li recito. Ma anche di Goldoni prendo e recito brani, specie delle *Smante della villeggiatura*.

A. *E come attore, riconosci dei maestri?*

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

Poi ho avuto dei maestri diretti, coi quali ho lavorato sullo stesso palcoscenico. A parte Franco Parenti, come già ti dicevo ho lavorato con De Martino, un famoso attore napoletano che è stato quello che mi ha pulito, e Franco Sportelli. Io ho fatto la rivista, il varietà con loro e questi mi hanno insegnato proprio le entrate, le uscite, il lazzo, la caccola, la tirata, la raspata, la carrettella, tutte le tecniche proprio. Io li stavo a guardare delle ore fuori, e a loro volta mi ascoltavano quando recitavo, mi amavano proprio. Io e Giustino Durano lavoravamo in compagnia con loro. Ero con Durano nella stessa compagnia e noi eseguivamo i nostri pezzi mentre loro li stavano ad ascoltare fra le quinte. Poi rilevavano degli errori: «la battuta l'hai perduta... perché non hai dato l'appoggio... non hai aspettato, ti sei messo a correre... e adesso respira, perché tu devi lasciare respirare il pubblico... poi non sgolarli... l'addome ci vuole... quella caccola potevi evitarla».

A. *Che cos'è la caccola?*

F. La caccola è l'infioritura, l'orpello che si mette

sopra ad una battuta, con un aumento di tono che molte volte è deteriore, distrugge il ritorno del tuo pezzo. Cioè una contropausa, oppure un ammiccamento in più che distrugge la sintesi e ti rovina il valore dell'arrivo della battuta, la scioltezza della battuta. La carrettella è, invece, la tendenza a tirare ad ogni costo l'applauso attraverso l'effetto.

Il regista e l'attore: un difficile rapporto

A. *Cambiamo discorso. Parliamo della funzione del regista nel teatro moderno.*

F. Prima di tutto storicamente. Leggevo, l'altro giorno, le date di messa in scena di Molière. Fra la prima del *Tartufo*, mi pare, e quella del *Medico per forza*, c'è una differenza di venti giorni. Allora questo energumeno di Molière recitava e nello stesso tempo scriveva e poi realizzava il nuovo spettacolo. Non si presentavano mica in periferia, non facevano i giochi di collaudo, si presentavano d'acchito davanti al Re, davanti alla Corte, e per forza dovevano essere discretamente preparati. Il problema principale, allora, era l'impararsi bene la parte: non dico il saperla completamente a memoria, perché avevano pur sempre una quota di soggetto, di improvvisazione su certe chiavi, che li salvava. Tanto è vero che, poi, i testi che conosciamo non sono quelli della prima stesura: quelli che sono arrivati a noi sono stati stampati con una distanza di tre, quattro o cinque anni, frutto di variazioni e ripensamenti sperimentati in una infinità di repliche.

A. *Come Shakespeare.*

F. Come tutto il teatro non letterario.

54

A. *Come anche tutto il teatro di Dario Fo.*

F. Allora questa gente forse esagerava nel non tener lo spazio sufficiente per la preparazione, per la ripulitura, per la chiarezza, soprattutto per fare in modo che non si andasse «a braccio» coi movimenti, che non si cadesse nella casualità, che non ci si imballasse.

Però, attenzione, perché quando noi parliamo del «teatro all'improvviso», parliamo spesso stupidamente — anch'io qualche volta l'ho fatto — di situazioni che, in verità, non erano improvvisate. Era un mettere a frutto un intero bagaglio sul piano delle frasi, dei concetti, dei dialoghi fissi, che avevano cento varianti: sul tema dell'amore, per esempio, su quello della rissa, su quello dell'odio o della gelosia, su tutte le chiavi. Magari entravano battute che l'altro, la spalla oppure il comico o il personaggio di fianco, non si aspettava; ma che subito contestualizzava perché conosceva già a memoria la situazione e lo svolgimento, ritenuto in una specie di codice incasellato come bagaglio di base, nel cervello.

A. *Questo, ormai, è abbastanza chiaro per la Commedia dell'Arte.*

F. Io parlo proprio per le origini della Commedia dell'Arte, sulla quale non bisogna mai dimenticare che Molière ha creato il nuovo teatro. Se non ci fosse stata la Commedia dell'Arte Molière avrebbe di certo messo in piedi un altro teatro completamente diverso, come ha pur tentato di fare, perché all'inizio metteva in scena Racine: il suo sogno era fare Racine e Corneille.

55

A. *Aurebbe voluto diventare un attore tragico, ma siccome non aveva la voce...*

F. Quello che vien fuori è il fatto che, così come esisteva un bagaglio di memoria della parola, esisteva anche quello della gestualità e delle posizioni. Cioè, quando un attore entrava in una determinata posizione, di conseguenza esisteva il contrappunto della gestualità, così come esiste nella musica. Pensa al jazz: come uno improvvisa, l'altro ha già le coordinate della propria improvvisazione, si adatta subito perché conosce l'accompagnamento che deve realizzare o il controcanto o la doppia melodia. Allora era così anche per gli attori.

Oggi l'attore è completamente nudo di questa dimensione, quando va sulla scena è un tapino che deve impararsi tutto: non può fare più niente da sé, perché le scuole non glielo insegnano, perché nel mestiere il regista lo ha esautorato da ogni possibilità di pensiero, e infatti lo adotta come una cantinella. Soprattutto non esiste da parte dell'attore — questa è la cosa più importante — l'interesse a ritrovare questa possibilità, a inventarsi, a meno che non si tratti di attori che siano anche registi (e infatti se ne trovano parecchi).

Perché nasce il regista? Nasce quando non ci sono più i grandi attori: cioè quando, a metà Ottocento, saltano fuori ad esempio in Germania delle compagnie di nobili, le quali possono contare su qualche professionista ma per la quasi totalità sono dilettanti. Inoltre non posseggono sufficiente grinta, conoscenza, sapienza, mestiere e talento per poter tenere, in prosenio, senza appoggi scenici, determinate parti. Allora subentra uno che li impiega, li mette a posto... li truca.

A. *Questa è un'interpretazione della nascita della compagnia del duca di Meiningen, ma, come tu sai, è un'interpretazione tendenziosa. Loro non avevano grandi attori, certo, ma l'interpretazione prevalente è, me ne darai atto, quella che vede la nascita del regista, in generale, proprio con una funzione di omogeneizzazione dello spettacolo.*

F. Ma esistevano anche prima quelli che coordinavano. Solo che qui cominciano a metterci dentro gli effetti della luce particolare, il clima, il suono, i rumori, l'atmosfera... Il clima o la scenografia prendono un valore troppo importante.

A. *Questa figura nasce per esigenze di naturalismo: il regista è un prodotto del naturalismo.*

F. Ma è anche l'inverso, nel senso che il naturalismo nasce in conseguenza del fatto che devi sopprimere ad un vuoto. Anch'io, quando trovo degli attori che non funzionano, li trucco, li ricopro di orpelli, li rivesto di effetti: per forza, devo mascherare questo vuoto. Tanto è vero che la grande polemica su questo argomento Molière stesso l'aveva già fatta. Molière diceva: «Io voglio una sedia dipinta sul fondale e non vera mica per altro, ma perché la sedia vera fa l'eccesso: se non mi ci siedo sopra mi disturba». E poi aggiungeva: «se un attore quando parla non ha abbastanza forza per far sentire senza ricorrere ad effetti e trucchi che è l'alba, che ci sono gli uccelli, che c'è il fruscio delle foglie, lo stormire delle fronde e lo scorrere del ruscello... è un cane. Sono io con il mio corpo, con i miei ritmi, con i miei tempi, con la modulazione della voce, con il suono, con i respiri, che devo fare sentire tutto questo. Allora è un'immagine grande».

A. Certo. Ma tu ragioni da «grande attore». Cosa c'era prima della regia, che cosa faceva il grande mattatore ottocentesco? Metteva tutti gli altri intorno, a fargli corona, e lui dominava: tagliava i testi, li interpolava, ne faceva quello che voleva, li massacrava... La regia nasce anche in opposizione a questo teatro.

F. Certo che in quel meccanismo c'erano dei difetti, ma soprattutto nei mediocri, perché si sa che, invece, Molière era contornato da fior di attori, da grandissimi attori. Così come nella Commedia dell'Arte: ogni individuo che agiva nella compagnia aveva una sua funzione insostituibile e primaria. Ma poi è evidente che c'è chi emerge, e Biancolelli era l'iradiddio. La Andreini aveva anche Arlecchino in compagnia, ma certo che quando Isabella era in scena e recitava la sua famosa tirata della pazzia li bruciava tutti.

A. Però nell'Ottocento, immediatamente prima della nascita del regista, la preminenza del mattatore era squilibrante.

F. Sì, certo: chi recitava con la Duse? Bah!... Chi lo sa? Era talmente grande lei! Così come la Sarah Bernhardt. Ho visto alla Comédie Française un ritratto di Sarah Bernhardt sul palcoscenico, ho chiesto chi fossero gli altri: sconosciuti. E con tutto che erano gli attori della Comédie Française, mica gli ultimi della pista. Perché quando tu hai uno che spinge a dismisura, gli altri vanno immancabilmente in ombra.

Però quello che succede oggi, nel teatro di regia... Ho visto ultimamente l'allestimento di Strehler della *Minna von Barnhelm* di Lessing. Ecco

il caso classico di come si distruggono le doti, i talenti degli attori. E attenzione, aveva sottomano dei bravi attori, non è che non li avesse. Ma di loro non si vedevano mai gli occhi, il viso, erano al buio sempre, perché l'impostazione della regia esigeva l'effetto cromatico, l'effetto dell'atmosfera, magari del controllo magico che è il più bell'effetto che esista. Al regista non interessava assolutamente che si rilevassero le loro intensità espressive, gli sguardi, i sorrisi o l'ira. Molte volte non si vedeva neanche il corpo, e i gesti di conseguenza erano impostati completamente, perché in quel momento importava che campasse la finestra, il raggio con relativo fascio luminoso a taglio su tutta la scena.

A. E questo è necessariamente male?

F. Sì, perché 'sto espediente riduce a presenza decorativa, aleatoria l'attore, ne spegne completamente la carica, annienta il personaggio che l'attore cerca di proporre.

A. Sposta l'attenzione dalla potenza dell'attore alla potenza dell'immagine o della voce...

F. C'è soltanto una voce, viene cancellata completamente la faccia, il gestire. Ma così c'è la distruzione di un intero mondo, perché si vanifica, dissolvendola, l'origine della macchina teatrale, della situazione. Non bisogna mai dimenticare l'importanza della presenza, del fascino, della proiezione.

A. Ti faccio da contraddittorio. Insomma, io capi-

sco che tu rivendichi la primarietà dell'attore e metti l'attore al centro di tutto...

F. Io non dico che non si debba usare la regia. Se regia è la scienza di dirigere e coordinare, anch'io uso la regia. La regia, sì, ma lasciando sempre all'attore lo spazio sufficiente per dimostrarsi attore. Sempre l'equilibrio.

A. *Ma tu non accordi nessuna legittimazione estetica a questa che è pur sempre una scelta? Voglio dire: chi l'ha detto che al centro dello spettacolo e quindi dell'azione teatrale ci debba essere sempre l'attore in questo senso, l'attore che si lascia leggere a tutto tondo, e non possa invece esserci la macchina spettacolare? Nella macchina l'attore perde, sì, alcune delle sue caratteristiche ma in favore dell'insieme.*

F. Stai attento, ti dico che perfino in Strehler questa scelta è una degenerazione. Quando ha messo in scena *Galileo* di Brecht, si è guardato bene dal distruggere Tino Buazzelli, che ne era il protagonista. Era ben conscio che quell'attore doveva essere messo sempre a fuoco, quindi piazzava bellissimi tagli e gli proiettava addosso luci perfette con le giuste tonalità. Il tutto per tirarlo sempre in evidenza e per dare massimo risalto alla sua immagine, alla sua potenza gestuale. Anche Strehler, quando ha dei grossi attori e soprattutto sente l'importanza dell'appoggiare il testo e il suo messaggio, mette in prosenio a tutta luce l'attore. Sa bene che un testo proiettato da una faccia e da una gestualità importante, oltre che da una voce piacevole e ben impostata, esercita sul pubblico una grande attrazione, irraggiungibile con altri mezzi.

A. *Tu, insomma, vedi la preminenza della regia essenzialmente come un male necessario quando manca la materia prima, ossia l'attore.*

F. No, insisto solo sul fatto che, personalmente, preferisco l'attore che fa il teatro senza o quasi intorno, che non il contorno che fa il teatro senza o quasi l'attore. Io dico che, molte volte, le ragioni fondamentali dell'esercitare la pressione sul gioco della messa in scena, sugli effetti tecnici e scenografici, sulla carica, sulla ricerca di sottile corallità, sulla illuminazione sofisticata stanno nella *non confiance* sul valore che hanno la parola detta (non la parola scritta), la gestualità, il suono, i ritmi, i tempi, le pause e la fascinazione che l'attore può produrre da sé solo.

A. *E questo invece dovrebbe essere sempre centrale, per te?*

F. Ma no, non sempre. Ci sono dei frangenti in cui tu puoi benissimo realizzare un momento anche di abbassamento. Un'altra cosa deleteria del fare regia è il ridurre a cantilena gli attori, per esempio come spesso recitano gli attori di Luca Ronconi, con queste strascicate assurde e cantilene orrende. Peggio ancora, perché lì c'è la distruzione totale del valore di proiezione del discorso. Non si segue più il significato del discorso che va facendo l'attore, che cosa ti racconta, ma soltanto quello delle atmosfere, delle emozioni, dei suoni per se stessi: c'è la distruzione della logica del racconto.

A. *In favore di qualcosa d'altro, comunque. Ci gua-*

dagneranno pur qualcosa d'altro, dato che la fanno di proposito questa scelta.

F. Certo, ma a me non interessa, io odio quel qualcosa d'altro, lo detesto, perché è proprio l'opposto di quello che io intendo per teatro. Non dico che anche quello non sia teatro, ma per me è un teatro degenerare, un teatro da sparare, da combattere fino in fondo, o peggio da ignorare. È un teatro senza denuncia, senza aggressività, senza parte, che non prende parte di niente, tremendamente estetico-edonistico.

A. *Cioè un teatro «formalista» nel senso peggiorativo del termine?*

F. È il teatro delle fughe, della grande estetica, delle grandi macchine. Una delle cose gravi del teatro oggi è che non esiste conflitto, perché la gente se ne frega, dice «mi è piaciuto, non mi è piaciuto», però non si arrabbia, non si appassiona, non partecipa, non senti mai dire: «mi ha irritato, mi ha commosso, non sono d'accordo...». Mi sono trovato alle volte davanti a un testo che conoscevo carico di problemi, di denunce... aggressivo e poetico insieme, e non riuscivo più a riconoscerlo, lo trovavo come completamente sfasciato, svuotato, con dentro un gran birignao. Perché è il rientro del birignao ottocentesco, questo. Però là affettavano di miagolii il discorso perché non gliene importava niente di indignare e coinvolgere, e ciò che contava erano soltanto le sensazioni forti prodotte dall'attore. Qui, in Ronconi, c'è un ritorno indietro, un ritorno a quello sviolare dai contenuti, al non prendere posizione su nulla, a un teatro evirato: non c'è nean-

che il grande fascino dell'attore di quel tempo, con il suo suono potente, la sua gestualità trombonesca ma efficace, con le sue nasate.

A. *A maggior ragione, immagino, questo discorso lo farai per il teatro d'avanguardia, il teatro di ricerca.*

F. Anche in questo caso ho una grandissima remora. Prendiamo il teatro in cui diventa dominante l'oggetto. Là, ad un certo punto, l'esibizione dell'oggetto diventa veramente gratuita e prende il sopravvento totale, cancellando completamente la presenza dell'attore un'altra volta. E lì la mancanza, e lo vedi che molte volte l'avanguardia spinge su altro proprio perché manca l'attore.

Perché invece, anche nel teatro d'avanguardia, dove ci sono gli attori, salta tutto. Quelli del Teatro dell'Elfo per esempio: hanno fatto alcune cose molto interessanti: *Nemico di classe*, *Comedians* ... e lo stesso gruppo di attori ha allestito più recentemente *Naja*. E non scherziamo, c'è una tale potenza sia individuale che di gruppo in questi ragazzi: ma sono attori! I quali vengono fuori, raccontano. E, se noti, in questo teatro non si preoccupano degli effetti speciali, non fanno più neanche le luci: luce piena, effetto totale, tutte le facce, perché sono loro il centro, lo sanno, devono farsi vedere!

A. *Come fai tu.*

F. Sì, ma io sto anche molto attento, faccio gli effetti, medio rispetto a loro. Loro, proprio per un bisogno comprensibile di liberarsi dal pancotto, di liberarsi dalle esperienze dell'avanguardia beccera,

di tipo romanesco, hanno avuto una reazione incredibile: arrivano in scena addirittura con i propri abiti, non si travestono più, non si truccano più, non si mascherano più, non si mettono addosso più niente. Si entra in palcoscenico così come si viene dalla strada, da casa: quello che faccio anch'io. Ma io sono felice di avere dato una lezione in questo senso ai nostri rimpiazzati e posso dire di aver tirato su degli epigoni intelligenti. Talmente intelligenti da non avermi adoperato come modello da copiare ma soltanto da derubare. E forse per questo che loro ancora mi amano.

A. *Ti riconoscono come maestro, dunque. Ma parliamo di altri attori-registi d'avanguardia, ad esempio Carmelo Bene.*

F. Bene è tutto un altro discorso. Carmelo Bene è un grande attore e un talento della provocazione, che prende tutti gli ingredienti della classicità, del trombonismo, anche della «ronconaggine», tutto, e ci fa una parodia completa. Lui continua sempre a fare delle parodie... e lo dichiara apertamente.

A. *I suoi interessi sono ottocenteschi, e la tipologia dell'attore a cui si rifà è quella del grande istrione come Memo Benassi.*

F. Però fa quasi sempre la caricatura, fa il verso a Memo Benassi, poi c'è dentro Peppino De Filippo, c'è perfino Rascel per come esegue certe tiriterie in falsetto nasale; fa buffonescamente anche Vittorio Gassman, rifà tutti.

A. *Tu lo leggi tutto in chiave di ironia?*

F. No, non sempre. Ma il più delle volte rido, io rido e lui lo sa, tanto è vero che nei nostri incontri dice: «Io faccio l'operetta». Ma non mi diverte sempre perché alcune volte o non lo seguo o sento che il gioco si fa meramente istrionico... con un certo vuoto dietro.

A. *Lui allestisce spettacoli con messe in scena molto raffinate. O, per dire meglio, se no si offende: pratica una «scrittura di scena» molto complessa.*

F. Perché deve farlo, ma lui si preoccupa soprattutto di essere visto; non va mai al buio, ma non mette neanche la luce piena come la metto io. Però, a mia volta, quando faccio certi lavori mi preoccupa di piazzare i tagli di luce. Non so, ultimamente, l'*Anarchico* l'ho riallestito curando le luci, impiegando riflettori speciali con dei bei tagli: ho così stabilito un effetto drammatico nel comico che mi serviva.

A. *In generale, comunque, nel tuo teatro si ha come l'impressione che ci siano delle priorità assolute e tutto il resto conti molto meno e al limite possa anche non esserci. Cioè, conta il perché si fanno certe cose piuttosto che altre, il che cosa si dice ecc., e poi conta l'azione degli attori. Tutto il resto, la scenografia, le luci, gli arredi, sono spesso al limite del grado zero, o del funzionale.*

F. Molte volte questi elementi residui mi sono perfino fastidiosi. Mi è capitato di eliminarne parecchi perché mi ero accorto che erano non solo superflui ma determinavano un risultato negativo. Mi è capitato nella prima messa in scena di *Mistero buf-*

fo: allora facevo proiettare dietro di me, sul grande fondale, delle immagini stupende di affreschi, bassorilievi e architetture del Medioevo, del Cinquecento. Poi mi sono accorto che mi disturbavano, perché non concentravano e per di più abbellivano oltre misura tutto.

A. *Anche per quanto riguarda le luci, si ha l'impressione che per te servano solo per illuminare, non per creare effetti, atmosfere.*

F. In generale è così, ma ogni tanto non posso dimenticare di essere allievo di Strehler proprio per le luci. Nel *Barbiere di Siviglia* per il Teatro Petruzzelli di Bari ho preparato delle luci di cui sono davvero soddisfatto, preziose, di grande magia: le albe, le notti, la luce solare, le atmosfere. Ho dimostrato a me stesso che volendo anch'io le so usare... quando sento che sono un elemento determinante. Ma anche nelle mie commedie, ad esempio quella che ho scritto con Franca, *Parti femminili*, la luce è importante. Guai se non illumini preciso: c'è quest'aria di vetro, d'acquario, che è essenziale.

A. *Ma io non dico che tu non sappia fare le luci, dico solo che non le usi in funzione «estetica».*

F. Le uso, le uso anche, ma non faccio mai l'effetto esclusivamente controluce, fine a se stesso, per belluria. Lo ripeto a tormentone: non dimentico mai la funzione primaria dell'attore. Non lo lascio mai al nero. Cerco di inventare una situazione per cui si ha magari l'impressione del controluce, ma non lo metto in *silhouette*, se non per una ragione di testo, di racconto.

A. *Insomma la centralità dell'attore resta sempre, anche a scapito dell'immagine.*

F. Ma è anche una questione di condizioni di spettacolo. Io così riesco a fare teatro in qualsiasi luogo, anche su un tavolo. Perché più di una volta mi è capitato di recitare su di un tavolo in una fabbrica, con Franca, e di trovarmi tutta la compagnia su un'ammucchiata di tavoli senza dietro niente. Il *décor*, dietro, erano altre facce, una gradinata di facce. Nei palazzetti dello sport, di Reggio, di Parma, di Torino, è successo parecchie volte che la gente non avesse più dove sistemarsi: a Torino c'erano tredicimila persone. Come si può recitare? Senza *décor* e senza fondale, noi recitavamo a tutto tondo.

A. *Cambia totalmente la regia, il modo di porsi.*

F. Nel *Manuale minimo dell'attore* racconto che quando andammo a Torino a presentare un testo nuovo, si proveniva dalle prove nel teatro di via Colletta a Milano, dove avevamo allestito lo spettacolo su uno spazio di nove metri. Ad un certo punto ci siamo resi conto che in quel palazzetto lo spazio, il rapporto scena-spazio-voce, era perlomeno decuplicato. Era impossibile realizzare lo spettacolo, che era il *Fanfani rapito*, come lo avevamo provato.

A. *In quel testo, oltretutto, c'è il trucco del nano, realizzato con due attori che devono muoversi insieme, incollati l'uno all'altro.*

F. E c'è il problema dello spazio. Allora cosa ab-

biamo fatto? Per fortuna nel deposito del palazzetto c'erano dei praticabili, un centinaio. Li abbiamo prelevati e abbiamo costruito il palcoscenico tre volte più grande di quello previsto. Quella sera ci siamo massacrati, perché c'era tutto il trucco delle trincee in cui dovevamo muoverci, io e quello dietro che mi era attaccato per fare il nano. Alla fine avevamo camminato per chilometri, eravamo fradici. E senza più voce per l'emissione che dovevamo produrre. Però il rapporto era giusto. Di fatto eravamo stati costretti a rimettere in piedi un allestimento completamente diverso, con il mio aiutomimo incollato dietro la schiena... reinventando ritmi e tempi: bastava che lui intuisse dove volevo portarlo e si inventava tutto. Non parliamo, poi, quando siamo arrivati a recitare *Mistero buffo* in quegli spazi. Per *Mistero buffo*, in uno spazio dilatato, devi fare chilometri, la gestualità diventa esasperata, paradossale.

Ma quello che bisogna sempre salvaguardare è la «necessità» del gesto, contro l'arbitrio. Non più tardi di un mese fa a Napoli ho visto dei Pulcinella che facevano i saltelli alla maniera di Artecchino. Ma dove? Ma perché? Ma chi te l'ha detto? Ma da dove viene questo zampettare ballerinesco? Che ragione hai di fare quei passi? Nel teatro di piazza la gestualità, la prorompentezza, il saltare era determinato dalla necessità di farsi ascoltare, di attirare l'attenzione in mezzo alla confusione: il livello della tua voce, lo sparare, gli zompi, i tamburi, lo sganasciare, la velocità dei ritmi, delle *gags*. Un Pulcinella che fa i saltelli in un teatro coi velluti e gli stucchi invece diventa un fatto grazioso. Estraneo, fasullo, inutile.

Allora quello che bisogna ritrovare è la necessità del gesto, ed è qui dove io mi risento contro la gra-

tuità dell'allestimento di certe avanguardie. Perché dietro non c'è una ragione: saltano, sgambettano, fanno un salto mortale e riprendono, non perché ci sia la ragione nel contesto di un lavoro, ma soltanto per una scelta estetica, gratuita, accidentale: «Perché mi viene in mente-così» o perché lui si deve esibire, sa fare un salto mortale, sa fare una piroetta e la fa.

A. *A questo proposito, tu riconosci una diversità tra la nozione di teatro e la nozione di spettacolo? Nel senso che il teatro è un lavoro e lo spettacolo poi è un oggetto, che è lì, offerto alla visione di un pubblico.*

F. No, per me spettacolo o teatro è la stessa cosa. Sono d'accordo con quello che diceva Brecht: «Divertere, fare spettacolo». Se non diverti, fai un'altra cosa, fai un comizio. Altra cosa è poi lo spettacolo nel senso di grandioso e stupefacente. Certo, anch'io voglio stupire, ma voglio stupire perché ti ho creato un'immagine, un'idea, un dubbio, un incanto che non è lo sbalordimento del «Eh, la madonna!». Mentre, che so, l'effetto, le luci, il leone meccanico che entra dal teatro del Cinquecento, o lo sfasciamento di un palazzo che crolla, lo spavento, il fuoco, il triplo salto mortale per aria con cascata, no, non mi interessano.

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

tasia, soprattutto in una società come questa che ti rimpinza di sensazioni meccaniche, di effetti speciali. Tu vai davanti alla televisione e lei non ti lascia più immaginare niente. La televisione, e spesso anche il cinema, ti bombardano di tutti gli ingredienti. Adesso, tra poco, ci sarà anche la profondità, la quarta, la quinta, la sesta dimensione! Suoni, musiche, effetti sonori, avremo gli attori alieni e i registi replicanti, gli impresari mutanti... Ah, no, quelli li abbiamo già.

A. *Quindi nella tua scelta di fare un teatro, non dico povero perché povero non è, però con dei mezzi tecnologici sufficientemente limitati, c'è anche una dimensione etica?*

F. Io amo il fatto di avere la possibilità di contraddirmi, perché nello stesso momento capisco che si può usare in scena un proiettore triplo che non ha mai usato nessuno, con l'immagine di Franca ripresa in diretta mentre recita e all'istante proiettata in grandi dimensioni su uno schermo che riempia tutta la scena alle sue spalle. Lo faccio, ma tendo sempre a far sì che quel grande mezzo resti costantemente al servizio dell'attore. In quel momento è l'attore l'elemento che continua a tenere il gioco. Adesso questo spettacolo che sto scrivendo sulla mafia è pieno di macchine: c'è addirittura una serie di cinque monitor in scena, molto grandi, in modo che tu abbia quasi la sensazione che la scena sia bucata in chiave di finestre e che là ci sia proprio la strada percorsa dalle macchine in continuazione, che ci sia il parco, i personaggi che arrivano, e tutto questo grazie alle telecamere esterne che tu immagini stiano riprendendo ogni momento, in continuazione. Ma, il tutto non è un mio sfizio, è al ser-

vizio della necessità di rappresentare il mondo di alta tecnologia che è ormai un dato costante della grande criminalità mafiosa.

A. *Però c'è una alterità tra teatro e televisione, e il teatro, in quanto oggettivamente meno forte nel sistema della comunicazione, deve in certo senso difendersi. Tu non ritieni che questo confronto vada fatto evitando di assumere le armi del nemico, e dunque rinunciando alle tecnologie visive tipiche della televisione?*

F. No, anzi, io sono un appassionato di video e della ripresa. Ho fatto ultimamente della televisione, mi sono buttato come un pazzo a capire tutte le tecniche nuove di ripresa, di montaggio.

A. *In televisione; ma poi le trasporti in teatro?*

F. Poi, naturalmente, quando ne ho imparato l'uso, e se mi serve, le impiego anche in teatro. Ti dirò che il rapporto con il linguaggio televisivo, oggi, c'è, consciamente o inconsciamente, anche nei ritmi. È ovvio che io oggi recito a un tempo più accelerato, con una stringatura maggiore di quella con cui recitavo qualche decennio o anche qualche anno fa. È nel cervello della gente il ritmo diverso.

Ma anche nello scrivere. Guardavo l'altro giorno un testo di *Mistero buffo*, il testo originale: non lo riconoscevo più! Lo leggevo e dicevo: «questo l'ho tagliato, questo l'ho ricomposto più stretto». Oggi il testo che impiego è del tutto massacrato: perché cambia il tempo, cambia la lettura, meglio l'ascolto, da parte della gente. Del resto, anche al cinema, davanti a certi film degli anni Trenta, oggi la gente muore di noia.

A. *Io vorrei tornare un attimo al discorso del regista. Claudio Meldolesi ha scritto che Dario Fo, soprattutto nel corso degli anni Settanta, è polemico nei confronti del regista, perché individua in questa figura il responsabile della separazione del teatro nei confronti del sociale. Ti riconosci?*

F. Sì, sì, certo che allora questa posizione era di grande pertinenza, legata alla crisi esplosa al Piccolo Teatro, uscendo dal quale Strehler aveva tentato la costruzione di una compagnia senza ruoli diversificati, una organizzazione sociale dove, in forma molto lata, si affacciava l'idea di una collaborazione collettiva quale era la nostra. Però, poi, è saltato tutto per aria, perché, proprio lui, come modo di lavoro, non sopportava alcun dibattito, o forse perché si era trovato con persone che non lo stimolavano al lavoro in collettivo. Poi, però, mi sono trovato anch'io in quelle situazioni. Adesso io non so da meno, con la differenza che magari provoco, cerco ancora un confronto da collettivo, e soprattutto tento di sollecitare una partecipazione costruttiva degli altri miei collaboratori. È logico che se poi trovo una risposta amorfa, o mirante solo alla spartizione del potere, allora per forza devo prendere di nuovo tutto in mano un'altra volta. Ma all'inizio, nel rapporto con gli altri che lavoravano con me, ho avuto importanti sollecitazioni, intese e anche scontri sul piano non soltanto formale ma anche dell'ideologia: «perché fare il teatro?», «che significato deve avere?». Ebbene lì, il dibattito, la dialettica, erano importanti. Anche perché mi sollecitava. Non è che io, in questo caso, cedessi poi tanto facilmente sulle idee che mi ero fatte, ma nella polemica e nel dibattito arrivavo a trovare ancora di più le ragioni di sostegno a quello che pensavo.

A. *Al di là dei riferimenti specifici, dei nomi che pure sono stati fatti, perché ideologicamente il regista è il responsabile della separazione del teatro nei confronti della vita sociale?*

F. Alcuni registi che si erano affermati in Italia soprattutto intorno agli anni Cinquanta e Sessanta, ormai avevano esaltato la rilettura, la rivisitazione del classico, abbandonando del tutto la preoccupazione di parlare del proprio tempo. Avevano la loro palestra, il loro ingrediente era quello di dimostrare come bisognava ripristinare un discorso della messa in scena allontanandosi completamente dal dovere di esprimere il contenuto. O, almeno, tutto era formale anche quando si faceva credere che fosse un problema di contenuto. Strehler si preoccupava di dimostrare come si potevano inserire certe situazioni, certe invenzioni, certe soluzioni che lui aveva sperimentato nel teatro epico, per esempio, anche in Goldoni. Le inseriva in Canus piuttosto che in Cechov, ma così facendo si allontanava completamente dal problema di che cosa vai a dire e perché lo vai a dire, di qual è il tuo rapporto con la realtà. Le lotte di classe, il Vietnam stesso passavano completamente inavvertiti.

Se tu prendessi i cartelloni di tutti i teatri stabili d'Italia, anche dei teatri privati, non potresti riuscire a leggere in controluce l'epoca a cui si riferiscono, come si leggeva invece ad esempio in Shakespeare al suo tempo. Tu leggi un passo dell'*Amleto* e dici: «Ah, qui si allude alla guerra fra la Svezia e la Polonia». Leggi *Misura per misura* e avverti chiaro che Massimiliano d'Austria altri non è che Giacomo I tutto preso ad organizzare la repressione e a imporre la fine della libertà d'espressione, prima tra tutte la libertà di fare del teatro.

Il teatro civile e la drammaturgia in Italia

E dove vedi questo nel lavoro dei teatri attuali? Lo vedi magari nel cinema, soprattutto del periodo neorealista, ma nel teatro contemporaneo è sparito completamente. Anche quando ci tiri dentro Brecht. E un Brecht castrato in verità rispetto all'originale. Quando sono andato a vedere il Berliner Ensemble — mi ricorderò sempre *Un uomo è un uomo* oppure *Caligola* — se lo confronto con i nostri allestimenti, dico che è un'altra dimensione.

A. Sicuramente. Allora è una questione di scelte stilistiche, non è che istituzionalmente il regista...

F. Ideologiche anche...

A. È questione di scelte stilistiche e ideologiche delle singole persone. Non è che l'attore sia titolare di per sé di una maggiore valenza di rapporto con il sociale rispetto al regista.

F. Ma quale attore, se nel periodo della regia trionfante era lui per primo che esaltava l'opera del regista, perché stupidamente credeva che questo aggiungesse a sé una cornice, un passepartout, un orpello che lo esaltasse, un pilastro. E non sapeva che in quel momento, se mai, si compiva la sua distruzione.

A. Allora, per spostare l'asse del nostro discorso, riformuliamo la domanda che ti ho fatto prima. Non è la regia in quanto tale che è responsabile della separazione nei confronti del reale, ma è l'intera concezione del teatro italiano del dopoguerra?

F. Non per niente l'unico attore che si preoccupava di raccontare le cose legate al suo tempo, in Italia, è Eduardo. Oltre a me. Non ce ne sono mica altri che abbiano scritto dei testi sull'attualità. Sì, c'è Luigi Squarzina che scrive una commedia, che poi va fallita, su un determinato fatto di cronaca della Resistenza. Hai degli sprazzi di impegno vocatorio da parte di Giuseppe Patroni Griffi, oppure Testori che tira fuori l'*Arraldo*. Ma sono casi abbastanza sporadici.

A. Sarà anche perché il teatro ha perso centralità sociale? Cioè non è più la sede in cui incidere bene o male sulla realtà attraverso l'arte.

F. Però, in Inghilterra, in Germania, o in America stessa, questa funzione civile il teatro ce l'ha ancora. Non parlano poi dell'Argentina, del Cile, del Brasile, e di tanti altri paesi. In America e in In-

ghilterra ho visto delle commedie che mi hanno molto interessato, una sugli ospedali, un'altra sull'Aids, un'altra sul problema dei bianchi e dei neri e dei coatti, il problema delle carceri. Su un sacco di temi che da noi neanche si sfiorano. Il massimo problema qui è quello di una famiglia, il problema di una coppia, e neanche inteso come lo facciamo noi, Franca e io, quando attraverso di esso cerchiamo di aggredire l'intero mondo del rapporto maschio-femmina.

A. *È Enzo Siciliano...*

F. Appunto. Non si entra mai nei problemi tragici. In Inghilterra ci sono delle squadre, delle vanpate di decine di autori piccoli, medi e grandi, con delle storie. Ho visto una commedia sul rugby. Una squadra di rugby che si trova a discutere, prima della partita negli spogliatoi: i ragazzi che preparando si tirano fuori gli scherzi, i loro lazzi, qualcuno scopre i propri problemi. Si comincia ad indovinare che quei ragazzotti tutto brio e vitalità hanno tragedie dentro lo stomaco. Il primo atto è prima della partita, il secondo atto è dopo. Un'invenzione straordinaria! Salta fuori il ritratto di una generazione di «scassati», di gente delusa con pochi interessi, di gente che si odia; e non può sopportare il minimo impegno... ne ha terrore; qualcun altro che comincia ad averne abbastanza di andare a vuoto, a tirare nel vuoto, e qualcuno che ogni tanto vorrebbe uscire, vorrebbe avere un sogno. Bellissima come idea.

Ma da noi, quando mai uno ha il coraggio di fare lo stesso per una partita di calcio? Pensa un po' al problema: una squadra di calcio prima di entrare e, poi, quando esce, con il problema delle mazzette,

dell'alienazione, del mercato del Berlusconi dio-padrone, l'allenatore-creatore... il successo, la frana finale. Immagina quante cose si potrebbero pensare e sviluppare dentro un teatro agile, veloce. Oggi quei ragazzi che ricercano argomenti d'attualità potrebbero, dentro questa palestra del teatro, realizzare se pur con fatica, accanimento, pazienza ed entusiasmo, temi del genere. E invece no, non esiste; i tipi, i personaggi che vedi mettere in scena sono prototipi di un gioco al grande massacro, tutto si risolve nell'azzeccare una macchietta da ripetere centinaia di volte su degli schemi meccanici, magari prima in televisione... e poi da riportare in teatro per la grande spigolata. Una *tournée* all'araffo dei gonzi.

A. *È quello che dicevo prima, del teatro che deve difendersi dalla televisione.*

F. Certo. Ma il problema esiste anche se resta «confinato» in Tv. Pensa ad esempio al meccanismo usato da Arbore nei personaggi macchietta, con il tormentone di quattro o cinque luoghi comuni ad effetto, che si ripetono all'infinito, senza riproporre niente altro che quegli schemi: è il classico svuotamento che è determinato da questa esigenza del «presto, cotto, subito», del *fast food*. Veloce, di non molto impegno. L'importante è azzeccare una chiave, ma è un vuoto assoluto. C'è soltanto l'esteriore, l'involucro di ogni problema, ad esempio nelle caratterizzazioni dei paninari o di questi che girano intorno al bar, che stanno a cavalcioni della moto ad aspettare... esibendo la protesi metallica rampante del proprio fallo.

Ma sia chiaro, loro questo non lo dicono, non vi alludono nemmeno di sfuggita. E neppure trattano

del problema della scuola, del che cosa apprendere e perché, né degli altri problemi di questi ragazzi, nei confronti del sesso, della violenza sessuale, del loro rapporto con la droga, col lavoro, con le possibilità che dopo gli studi questa società gli offrirà, se gliene offrirà. No, questi discorsi non si fanno mai.

A. *Torniamo direttamente al grosso problema che abbiamo iniziato ad affrontare, quello della drammaturgia in Italia. Io si dice spesso: in Italia non c'è nuova drammaturgia, soprattutto non c'è tradizione drammaturgica. Perché in Italia, specificamente, non c'è drammaturgia, o almeno, se c'è, è di scarso livello, di limitati interessi, di deludente presa sociale? Non sarà anche un po' colpa della tradizione teatrale italiana che, appunto, ha sempre privilegiato il grande attore a scapito del drammaturgo?*

F. No, secondo me dipende sempre dalla predominanza del regista. In Italia, il tentativo è sempre e soltanto quello di dare il copione ad un regista che ti scopra: si deve essere scoperti da un regista. Cosa che non facevano assolutamente Pirandello o Verga.

A. *Perché erano scrittori in proprio, cioè erano già scrittori.*

F. Ma non soltanto per questo, perché gli autori, gli scrittori in Italia ci sono anche oggi. Prendi Moravia, non avrebbe la possibilità di fare teatro: non è capace.

A. *Ma, appunto, perché nella tradizione italiana non c'è la capacità di scrivere drammaturgicamente.*

F. Ma non è vero. Pirandello è un italiano...

A. *Allora è una questione di fortuna?*

F. No, perché Pirandello è uno che si è bruciato tutto quello che possedeva in mobili ed immobili, compresa una casa, e tutti i diritti d'autore. Ha realizzato più di un fallimento finanziario trascinando nella *débâcle* anche alcune prime attrici che ci hanno rimesso i gioielli, come la Borboni. Il tutto per riuscire ad allestire e far girare i propri drammi. Perché era uno che aveva capito che il teatro devi sperimentarlo da te, in prima persona. Che non puoi aspettare che arrivi l'impresario ad accorgersi di quello che scrivi, e che un regista si prenda la responsabilità, d'acchito, di metterlo in scena il tuo testo, ma che devi cimentarti fino in fondo e realizzare delle esperienze. Perché, quando ha dovuto allestire in proprio, ha capito cos'era una cantinella, ha capito come si costruisce una scena: s'è arricchito immensamente. Così come si sono arricchiti tutti quelli che hanno provato a farsi il teatro con le proprie mani.

Il teatro non ti permette di capirne la magia se tu non ci sei dentro appunto mani e piedi. Gli unici che scrivono bene o discretamente per il teatro in Italia sono quelli che sanno allestire, e magari sanno anche farsi le scene da sé. Patroni Griffi è un grosso regista e allora ecco che le cose che scrive funzionano: peccato che ne scriva poche e con fatica, ma quelle che ha scritto, anche se non mi coinvolgono sul piano ideologico, devo riconoscere che sono fior di scritte.

Il teatro mal sopporta un linguaggio letterario. Tanto è vero che, fra la scrittura di un racconto di Pirandello e la scrittura di un dramma che magari

riprende gli stessi temi, ci passa la voragine: cambiano la struttura, la forma del dialogo, i ritmi; i personaggi si fanno più espliciti, e nello stesso tempo più ambigui, più ironici e tragici perché lui conosceva l'importanza di preparare al tempo stesso le giuste battute per l'attore... e i giusti silenzi.

A. *Io su Pirandello la penso in maniera un po' diversa, ma anche ammesso quello che tu dici, il problema non cambia. In Italia la drammaturgia del Novecento è fatta di eccezioni.*

F. Ma tutto il teatro è fatto di eccezioni...

A. *Ma non c'è tessuto. In Inghilterra, in America, persino in Francia c'è un tessuto di drammaturgia e poi salta fuori il grande personaggio. Qui in Italia si ha l'impressione che ci sia il grande personaggio senza il tessuto. C'è Pirandello, poi c'è anche Eduardo, e poi?*

F. Pirandello era circondato da un sacco di gente che scriveva male, non riusciva a farlo bene, ma c'era. Quei pochi che hanno scritto delle cose, puoi tenerli in considerazione o meno, ma era un tessuto... Niccodemi ...

A. *Sì, però, siamo a quei livelli lì.*

F. Anche negli esempi minori, medi, che però sono sempre qualcosa che sta su, hai un rapporto costante con il teatro.

A. *A questo punto, allora, risolvo tu il problema!*

Tu prima dicevi: in Italia oggi non c'è drammaturgia, e men che meno drammaturgia civile; non c'è nessuno che si occupi dei problemi contemporanei, mentre se vado in giro in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Germania, lì, li trovo. Perché?

F. Ma, non so, non è mica il mio mestiere... Me lo domando spesso. Forse c'è il fatto, non da poco, che negli altri Paesi non esiste quell'«impacchettamento» totale, nel presentare i cartelloni delle varie stagioni teatrali, che c'è qua. Il gioco della politica, degli organizzatori teatrali di proporre il «cofanetto regalo» degli abbonamenti per cui ogni teatro ad inizio di stagione offre alla sua stimata clientela un certo numero di opere, le quali vengono propinate a scatola chiusa: prendere o lasciare.

Oggi il Ministero e gli impresari di peso, quelli che fanno girare tre quattro compagnie alla volta, ti dicono che il teatro va bene. E, sulle cifre riguardanti il numero delle compagnie, delle repliche e degli incassi, hanno pienamente ragione. La cosa straordinaria è che il teatro cresce. Napoli vede una ripresa sul piano del circuito teatrale che è splendida, perché si sono aperti quattro teatri in un anno. Così anche nel Nord: vent'anni fa a Bergamo il teatro Donizetti ti offriva due o tre giorni al massimo di programmazione. Ora le compagnie fanno quindici giorni, dodici giorni. Franca gira il secondo anno col suo spettacolo per poter soddisfare le richieste. Prima un anno era più che sufficiente a coprire tutte le piazze della penisola ed isole comprese, anche quando facevi trenta giorni consecutivi a Milano.

Solo che tutto il fenomeno è confezionato dentro una specie di strenna offerta ad un pubblico di privilegiati *habitués*. Si va a teatro perché c'è il foyer,

perché bisogna presenziare. C'è quell'aneddoto che io ho raccontato anche in un dibattito televisivo, della signora che va al Quirino e scarica tutte le tessere per terra, furente per il fatto che non riesce a capacitarsi del proprio errore. «Signora, le ripete la maschera all'ingresso, la sua tessera non è valida». E la signora: «Ma come? Oggi non è giovedì?». «Sì, infatti questa sua tessera è per la serata di giovedì, ma per il giovedì dell'Eliseo...». «Oh, mio dio... che sciocca! Aspetti». Allora tira fuori tutte le tessere di tutti i teatri di Roma, perfino per il balletto, per l'opera e per il concerto. Aveva lì tessere d'abbonamento per il valore di due milioni e mezzo. Perché questa è una società che si abbona così, come si fa la tessera speciale per le ferrovie, valida per tutta la rete, come s'iscrive ai vari Club Méditerranée, Tour-vacance, Club-adventure, colleziona carte di credito, il Viacar autostradale, si prenota la cabina e l'ombrellone in prima fila e la tomba di famiglia in bella vista.

Allora hai tutta questa politica dell'offerta senza domanda che non c'entra niente con la scelta, con l'appoggio alla specifica compagnia. E la logica della copertura finanziaria ad ogni costo che inficia un programma davvero articolato e libero di teatro. Oggi un capocomico non va mai in fallimento, perché, gestendo tre, quattro o cinque compagnie, riesce a imporre nel mercato anche le formazioni minori attraverso il «ti do Gassman più Albertazzi, se ti prendi anche quest'altra 'scartina'». Proprio come si fa con gli scambi delle figurine: ti do questa compagnia che sto lanciando, poi questa qui l'aiuto anche in disparte perché ci ho un'interessenza del 6%, e quell'altra la uso come traino. La nostra compagnia è rimasta fra le poche che vanno a incasso. Sono rari i casi in cui accettiamo di essere inseriti in

un cartellone... impacchettati. E quando accettiamo è solo perché, a nostra volta, ci siamo costretti: o prendere o lasciare. Ma per il 90% delle piazze restiamo liberi... fuori cartellone.

A. Perché voi ve lo potete permettere, nel senso che avete un pubblico che vi segue comunque.

F. Ma sia chiaro che questa scelta ci costa il rischio del non esaurito. Però ne vale la pena. Quando ci troviamo inseriti in cartellone, la qualità del pubblico che incontriamo è completamente diversa. Ci può capitare che in una serata ci siano mille persone, tutte in abbonamento: un pubblico, che, proprio perché non ha scelto, non ha qualità... distratto, spesso assente e lento di riflessi. È un pubblico che digerisce con il rutto, che arriva in ritardo, sia in sala che nell'intuire i significati e gli umori di quello che si sta recitando sulla scena.

E i capocomici se ne fregano. Si preoccupano di presentare autori sicuri che non creino problemi: e allora Pirandello funziona, gira nel mercato, poi uno Shakespeare va bene; Molière non troppo in questo momento. Un Cechov non è male. Poi gli mettiamo un autore straniero che ha fatto cassetta in America o in Francia... e che per qualche ragione fa parlare, poi le riprese. Dico, stiamo ancora alla storia della piccola sordomuta che commuove tanto, alla riproposta di un certo autore solo perché va di moda. Ma non c'è un autore veramente contemporaneo. E gli autori contemporanei proposti sono dei cadaveri, sono più negativamente classici dei classici.

Anche la recente operazione alla scoperta dei giovani autori nostrani messa in piedi da Strehler al Teatro Studio di Milano s'è risolta in un mezzo di-

sastro. Sono atti unici veloci messi su tanto per grattare e tanto per dire «io li faccio, io li tento, se poi non ci sono, che ci posso fare?». Ma se tu non li cerchi davvero, se tu non ci metti tutto l'impegno possibile, la disperazione di trovarli, non li troverai mai. Perché devi fare delle scuole, soprattutto devi rischiare degli insuccessi tremendi per trovare finalmente tre o quattro autori che si muovano. Io sono certo che ci stanno.

Proprio in questi giorni ho ricevuto una lettera di un gruppo di autori italiani. Sono molto offesi e indignati per un intervento che ho tenuto durante un dibattito a Catania e che è stato riportato da qualche giornale. Polemizzavo sul modo di concepire il teatro in Italia e sull'assenza di autori italiani. Insistevavo su qualcosa che vado dicendo da decine di anni, un discorso che ho inserito anche nel libro *Manuale minimo dell'attore*, e cioè che c'è un fuori scena fondamentale da parte degli autori italiani, ossia un totale distacco dall'attualità, dalla storia che stiamo vivendo, uno svincolare da un impegno anche minimo verso i problemi della vita sociale.

Mentre invece, ad esempio nel cinema, è esistito in Italia, nel dopoguerra, un movimento che prendeva di petto i problemi della società, coinvolgendo un numero incredibile di scrittori nel lavoro delle sceneggiature e dei trattamenti di ripresa. Questo clima e questa situazione non si sono mai dati in teatro. E non s'è trattato solo di un fatto di impegno, poiché con l'impegno è nato anche il problema di esprimersi in forma nuova, con la nascita quindi di uno stile, espresso da una grande schiera di straordinari registi: De Sica, Visconti, De Sanctis, Emmer, Antonioni, Pontecorvo, Rosi, Rossellini, ecc. ecc.

A. Il momento neorealista...

F. Magico, magico... Nato dall'esigenza primaria di riaggranciarci ad una nostra grande tradizione realistica e popolare contro tutti i trombonismi del nostro melodramma e il sentimentalismo miele lacrime e trionfo finale della nostra più vieta tradizione letteraria. Il teatro no, il teatro non ha goduto di questa trasformazione. Ha goduto di qualche eccezione, Testori con *l'Avialda*, Patroni Griffi con *D'amore si muore*, Giuseppe Dessì con *il Processo*... Su tutti, non a caso, emergeva Eduardo. Per il resto c'è stata anche la preoccupazione di prendere testi americani tipo *Morte di un commesso viaggiatore* o *Un cappello pieno di pioggia*. Insomma, i problemi di un'altra società... di altri gruppi che potevano assomigliare molto alla lontana ai nostri.

A. Però queste cose, «*Morte di un commesso viaggiatore*» e in genere il teatro americano dell'immediato dopoguerra, sono proprio testi pieni di «teatralità». Mentre, invece, il cinema neorealista sfuggiva dalla... come dire... «cinematograficità».

F. Ad ogni modo, noi non abbiamo avuto neanche questo tipo di drammaturgia, salvo qualche eccezione provocatoria tipo, appunto, *l'Avialda*; tipo qualche testo di autori siciliani come Brancati. Sono punte eccezionali dentro un tessuto di un grigio incredibile. Avevi degli autori — mi ricordo di Dursi — che realizzavano uno o due lavori e poi sparivano. E qui naturalmente bisogna denunciare ancora la grande responsabilità degli impresari italiani, anche dei teatri stabili italiani, i quali se ne sono ben guardati dallo spingere sull'autore italia-

no, dal ricercarlo, dal coltivarlo, dal giocare mettendogli a disposizione i mezzi per accrescerne valori ed esperienza. Certi teatri in Germania, in Inghilterra, ci provano, qualcuno anche in Francia. Questo andare alla ricerca di autori e allevarli da dentro al teatro è una soluzione, alla fine, vincente.

A. *Scusa se ti interrompo. È così importante cercare e trovare l'autore italiano? Anche il Ministero, tu lo sai, dà le sovvenzioni a chi mette in scena gli autori italiani. Allora, è così importante, quando poi anche gli autori italiani che debuttano molte volte non fanno altro che fare il verso agli autori inglesi o agli autori americani. È importante che gli attori italiani recitino gli autori italiani?*

F. Come a dire che siamo alla periferia dell'impero tanto economicamente che culturalmente... e che dobbiamo rassegnarci a vivere di quello che ci passano i nostri padroni? Molta gente si fa meraviglia, una stupida meraviglia, per il fatto che io possa essere rappresentato così abbondantemente all'estero. Dice: «Ma se non ci sei tu che reciti, come fanno in America, in Francia o in Inghilterra a far accettare i tuoi temi?». Hanno sempre cercato di tagliarmi in diagonale, in questo senso: «Fo e Eduardo vanno, funzionano, perché? Perché sono attori eccezionali dei loro stessi testi. Mettessero in scena anche la guida del telefono funzionerebbe lo stesso. Sono talmente bravi che qualsiasi schifezza... In poche parole, il loro testo non vale gran che, ma grazie al fascino che sanno propinare... la grinta persuasiva, coinvolgente... ecc. Certo che se facessero un testo di un autore vero, come siamo noi, dicono gli autori non fortunati, chissà che cosa reallizzerebbero!».

A. *L'impostazione del discorso può essere discutibile, però è vero che in Eduardo e in te c'è un moltiplicatore.*

F. Ma sì, però allora non si capirebbero certi fenomeni. Ad esempio, una commedia come *Non si paga*, non si paga che sta per tre anni consecutivi a Londra, con tre compagnie che si alternano nelle rappresentazioni. Sono situazioni eccezionali che in Inghilterra si verificano soltanto con i gialli. Un fenomeno che poi poteva ancora proseguire e che, del resto, continua. Ultimamente ero a Londra, e ho scoperto che un'altra compagnia ha ripreso *Morte accidentale di un anarchico*, che ha già tenuto banco per tre anni, consecutivi, più un anno nella periferia. Infatti prima di andare a Piccadilly Square è stato programmato in un teatro nella *banlieu* di Londra.

Quindi, d'accordo, quando recito io ci sarà un moltiplicatore, ma mi devi anche spiegare come mai senza moltiplicatore c'è una compagnia in Brasile che da sette anni recita soltanto pezzi unici miei e di Franca, come mai da nove anni *Non si paga* è nel cartellone del Berliner Ensemble, e da tre anni c'è *Quasi per caso una donna*. Elisabetta alla Volksbühne. E al Deutscher, sempre di Berlino, recitano da cinque anni *Coppia aperta*. E per finire duecentocinquanta compagnie stanno recitando in questo momento nostre commedie in quaranta paesi diversi, in trentadue lingue diverse... compreso il giapponese, il giapponese e il finnico... Il tutto sempre senza moltiplicatore.

A. *Però è vero che, almeno in Italia, il meccanismo funziona così: il testo di Dario Fo o di Eduardo, recitato da Dario Fo o Eduardo, produce un'operazione in*

cui 1 + 1 fa 3. E del resto non sono molte le compagnie che in Italia fanno i tuoi testi: mi pare che una delle prime, o forse la prima, sia stata la Compagnia del Collettivo di Parma, con «La colpa è sempre del diavolo», ma il fenomeno non ha avuto una diffusione estesa.

F. Ma dico, per non parlare di me, quando c'è una bella compagnia, come quella inglese con addirittura Lawrence Olivier che fa la parte che faceva Eduardo, i testi di Eduardo funzionano anche senza di lui. Ma poi, a Molière, non gli facevano gli stessi discorsi? «Tu sei un grande attore, per di più disponi di una compagnia che non finisce mai. Hai il Re Sole che t'appoggia, una donna, questa tua prima attrice, che oltretutto è la tua amante, che è davvero un fenomeno... con una voce che t'incanta, un talento...».

A. Ritorniamo al problema del testo. Al di là di tutto, comunque, essere attore dei propri testi è fondamentale. Insomma, tu sei il primo a dire: «io sono attore».

F. Sì, e dico anche che sono un attore eccezionale, mica un normale o un buon attore! Sono un ottimo attore. Ma ribadisco il particolare che in teatro, senza testo, non c'è niente da fare. Appena io sballo una commedia, mi riesce sbilenca, devo pensare come un pazzo, non c'è moltiplica che tenga.

Quando ho messo in scena *La colpa è sempre del diavolo*, al debutto non funzionava; sono riuscito a raddrizzarla riscrivendo pezzi interi da capo e ha cominciato a funzionare dopo tre mesi che la recitavamo. Ma a Milano, durante il primo mese di re-

pliche, ho preso un mezzo bagno: con lo spettacolo dell'anno prima, *Settimo ruba un po' meno* avevamo superato le 800 persone a spettacolo, con *La colpa è sempre del diavolo* siamo scesi a 600 presenze. È stato un grosso tracollo, e tutto perché la commedia non montava. A Roma, dopo la riscrittura, il testo ha cominciato a girare e sono tornato alla media dell'anno prima.

E lo stesso mi è successo con altri spettacoli. Quindi anni fa avevo deciso di allestire uno spettacolo da recitare da solo su testi della nostra grande tradizione dialettale ottocentesca. Mi ricordo che erano dei testi splendidi. Quando li recitavo isolatamente, funzionavano che era una meraviglia, ma uniti in uno stesso spettacolo non andavano. Si trattava di sonetti di Porta e Belli. Dopo una settimana ho dovuto togliere lo spettacolo. Non stava in piedi. Anche in quel caso mancava la progressione teatrale, non cresceva. Eppure ti assicuro che, specie il Porta, lo sapevo recitare con grinta e ritmo esatti.

A. Completiamo questo discorso sugli autori. Perché gli autori italiani si sono risentiti con te, e che morale ne traiamo?

F. Si sono risentiti soprattutto per il fatto che io lamentavo l'assenza di una scuola, o comunque del tirocinio dell'autore teatrale. Ho sempre insistito sull'assurdo che non esista una scuola per autori di teatro, mentre esiste una scuola per ogni mestiere, per qualsiasi altra professione. Uno decide di fare lo scenografo, e non può inventarsi tale di punto in bianco, perché deve conoscere le tecniche del disegno sia in prospettiva che per assonometria, deve conoscere il significato di declivio, deve procurarsi

un certo bagaglio di nozioni ed esperienze sulla tecnica dell'illuminazione, sul problema degli spazi o quello dei materiali scenici.

Io stesso, quando frequentavo l'Accademia, ho imparato queste tecniche; ma non m'è bastato, ho dovuto far ricerche presso altre scuole e far pratica diretta in anni di lavoro sul palcoscenico. Ho seguito personalmente la costruzione delle scene, andavo, ritornavo, sbagliavo, e finalmente tiravo su qualche scenografia che funzionava. Così quando ho iniziato a scrivere per il teatro mi sono sobbarcato a un vero e proprio tirocinio di scrittore, ho cominciato a cimentarmi in brevi monologhi; spesso li sperimentavo direttamente sul palcoscenico avendo a disposizione una semplice traccia, li inventavo andando completamente a soggetto.

L'apprendistato come scrittore

A. Facciamo per esteso questo discorso della tua formazione di scrittore di teatro. I tuoi primi testi sono quelli radiofonici?

F. Sì, erano quelli. Tu li avrai ascoltati per radio, ma erano nati in teatro e poi li ho trasposti nelle trasmissioni radiofoniche. Poi sono arrivato a scrivere i primi dialoghi per uno spettacolo di varietà che si chiamava *Sette giorni a Milano*. In quella rivista ho scritto i primi dialoghi con Giustino Durano. Erano cose ad effetto diretto, semplici, con la struttura dei numeri da clown. Poi ho cominciato a studiare, a guardarmi intorno, a modificare quegli sketch sul palcoscenico, a capire come funzionavano, a stare attento a come agivano gli altri attori di grande mestiere che recitavano con noi nello spettacolo.

La mia crescita come attore è andata pari pari a quella come scrittore. Ho imparato a scrivere e a pensare per il teatro nello stesso momento in cui crescevo come interprete. Quando con Durano, Parenti e Franca siamo arrivati al *Dito nell'occhio*, lì, si è cominciato a scrivere dialoghi più complessi: erano scene, sketch a cinque-sei personaggi, con anche fino a dieci o dodici persone che agivano coralmente sulla scena. Scrivevamo a sei mani... In ve-

rità eravamo solo in due, Parenti e io, con Lecocq che interveniva e dava indicazioni. Non era una commedia, c'era pantomina, c'era un grande impiego di danza, canto... c'era di tutto. Ma la scrittura della commedia vera e propria è venuta dopo *Sani da legare*, che ancora era uno spettacolo a scennette, a sketch, con canzoni ecc. La grande svolta sulla scuola dello scrivere... la grande lezione è avvenuta grazie ai due anni trascorsi a Roma come sceneggiatore.

A. *Sceneggiatore di cinema?*

F. Già, di film, con Pinelli, Pietrangeli, Emmet, Mida, Lizzani, con Age e Scarpelli, con Scola: tutta gente che lavorava per i propri film e per Fellini, De Sica, ecc. Il punto centrale era vivere il lavoro insieme; c'era questo vivere in comune con 'sta gente, con continui processi di scambio. M'è capitato di scrivere anche per i film di Rascel, per Sordi, per De Sica, per altri film interpretati da Massimo Girotti. Insomma, mi sono fatto un bel «mazzo», ho fatto proprio la gavetta.

A. *Questo è un tema interessante: la sceneggiatura cinematografica propedeutica alla drammaturgia.*

F. Conta moltissimo: la sintesi, la chiave, la velocità, il ritmo, il taglio delle scene e la chiusura comica e il gioco parallelo; soprattutto preparare in anticipo le macchine drammaturgiche che scatteranno in seguito.

A. *Finora abbiamo già trovato tre filoni che confluiscono nel Dario Fo drammaturgo: abbiamo trovato i*

fabulatori del lago; poi l'avanspettacolo, perché questa struttura di cui dicevi delle scenette messe assieme ecc., è quella dell'avanspettacolo. Ed è una parentela che certamente non ti infastidisce.

F. No assolutamente: l'avanspettacolo, il varietà, il classico varietà italiano.

A. *E adesso abbiamo trovato la sceneggiatura cinematografica. C'è qualche cosa d'altro?*

F. Sì, c'era l'esigenza di una variante nel mestiere del cinema, molto importante: il lavoro di montaggio delle sequenze girate. E mi è capitato di montare decine di brevi sketch televisivi, i famosi «Caroselli». È stata una scuola incredibile. M'è capitato di dare assetto non solo a quelle scenette dove io e Franca eravamo protagonisti: mi sono trovato a mettere insieme sequenze di sketch di altri comici, cantanti, mimi, clown e giocolieri.

A. *Il montaggio alla moviola?*

F. Alla moviola, certo. Poi ho anche interpretato un film vero, *Lo svitato* con Lizzani. Insomma ho lavorato in questo ambiente due anni, due anni e mezzo, con decine di persone diverse alle quali ho sempre cercato di rubare il più possibile.

A. *Perché hai smesso di fare il cinema?*

F. Perché ho sofferto una grossissima delusione a proposito dell'ambiente cinematografico in genera-

le e in particolare a proposito della distribuzione. Per quanto riguarda l'ambiente, ti ritrovi vicino a persone di primissima qualità, ma il tessuto connettivo dei cinematografari di professione è pessimo. Sono arraffoni, cinici e arroganti. La gente migliore sono i tecnici, operatori, datori di luci, macchinisti. La gente della produzione è di un livello, umano e intellettuale, a dir poco inesistente.

E questo c'è ancora oggi, uguale, preciso. Io ho ripreso a fare cinema quest'anno, con *Musica per vecchi animali*, soltanto grazie ad un grande senso di amicizia e stima nei riguardi di Stefano Benni. Mi ha detto: «Io faccio il mio film soltanto se tu mi vieni a recitare questo personaggio». Ho risposto: «Va bene, non ti voglio negare questo sfizio, sono due mesi, vengo». Ho lavorato con il massimo della professionalità, puntuale, non ho mai interferito sul tipo di realizzazione, anche quando avevo qualche dubbio. Non sono stato passivo, intendiamoci, ho collaborato, ho dato anche qualche idea sul modo di risolvere certe scene... Però non ho acquistato nessuno slancio per quel mestiere.

A. *Dunque non ti interessa il cinema come mezzo?*

F. Non mi interessa. A meno che non succeda qualcosa di straordinario che mi faccia riamare questo ambiente... riprendere fiducia. Quando feci *Lo svitato* con Lizzani, io ero entusiasta del cinema: mi piacevano il genere di lavoro, il mezzo, la gente del cinema. Ne uscì un film con qualche difetto, ma senz'altro con grosse qualità. Oggi lo ritrovi in tutte le cinesche più importanti, ma quando uscì fu ignorato o stroncato dalla critica. La distribuzione lo affossò. Così fu un disastro. Allora mi sono detto: «Non fa per me». E tornai al teatro.

Franca in quel tempo stava recitando in uno spettacolo molto importante, di cui parla, guarda caso, Sciascia nel suo ultimo libro, quando ricorda di essere andato a vedere Franca impegnata in *Non te ne andare in giro tutta nuda*. Era bravissima, bella e affascinante. C'erano con lei Giusy Raspani Dandolo, Carlo Hintermann, Gianni Agus, la Moriconi, Bonagura, pensa che compagnia. Fu il più grosso successo della stagione, è rimasto in programmazione un anno intero! Lo spettacolo era composto di quattro farse di Cechov, Feydeau e Labiche. Io ci andavo spesso, in quel teatro, anche a dare una mano come collaboratore alla messa in scena. E studiando dappresso le macchine di quelle pièces, mi venne una gran voglia di scriverne a mia volta.

Avevo già cercato di scrivere delle cose che, poi, non erano andate in porto. Avevo scritto anche degli atti unici, che erano tratti un po' dalle farse della famiglia Rame che Franca mi aveva portato in dote. Io scherzo spesso su questo stupendo dono nuziale. Mi aveva portato quasi un baule di questi canovacci, e alcuni erano molto belli, mi sono serviti. Così ho pensato di mettere su uno spettacolo e di debuttare al Piccolo Teatro: con quattro atti unici, meglio quattro farse.

E siamo partiti con questo spettacolo a Milano. Ci siamo trasferiti al Piccolo Teatro, abbiamo venduto la casa di Roma e abbiamo traslocato in massa a Milano, così siamo ripartiti, nell'estate, come si faceva sempre noi. Fin dal tempo della rivista, era tradizione si debuttasse a fine primavera-inizio estate approfittando del fatto che in estate il Piccolo Teatro chiudeva la propria stagione, e quindi potevamo ottenere il teatro ad un affitto vantaggioso. Certo il pubblico d'estate si dimezzava, ma noi si riusciva ad ottenere un tale successo che l'incasso

Le tecniche drammaturgiche

nostro era maggiore di quanto la compagnia ufficiale del Piccolo realizzava nella stagione invernale. Erano trascorsi circa due anni e mezzo dal nostro debutto, quando eravamo insieme con Parenti, Durano e Lecocq. Adesso io e Franca si partiva soli. Eravamo molto preoccupati. Avemmo un successo travolgente, ancora maggiore che col *Dito nell'occhio*, se è possibile. Abbiamo recitato tre mesi e mezzo consecutivi, che allora era un record. E di lì è cominciata la *tournée*. Abbiamo allestito subito, nello stesso anno, altre quattro farse e abbiamo debuttato a Torino, al Teatro Stabile, e così giravamo con due spettacoli: abbiamo toccato tutti i teatri agibili d'Italia, abbiamo girato due anni consecutivi. E poi — ecco dove volevo arrivare — dopo questa, mi sono deciso a scrivere la prima commedia intera in tre atti.

A. *Sono molto importanti questi ruoli di tradizioni diverse che arrivano a confluire in questo debutto di autore teatrale...*

F. E poi io ero già scenografo, ero attore. Ho imparato a scrivere sul palcoscenico con tutti i mezzi, e, senza mai perdere d'occhio il palcoscenico, ho studiato. Ho studiato veramente come un pazzo quei primi cinque anni, mi sono studiato tutto quello che non conoscevo del teatro: da Molière, a Feydeau, a Labiche, agli inglesi, agli americani... Soprattutto mi sono studiato il Cinquecento italiano. Questo per dirti che quando poi incontro certi autori che con assoluta mancanza di umiltà pensano di poter tranquillamente realizzare un testo teatrale d'acchito... senza nessuna esperienza del mezzo teatrale... allora non posso fare a meno di diventare perlomeno ironico nei loro riguardi.

A. *A me pare interessante questo problema: il rapporto tra monologo e dialogo o commedia. Tu sei partito dal monologo, arrivi al monologo, ma passando anche per la commedia a più personaggi. Che rapporto c'è? Che diversità di struttura?*

F. Se tu prendi, che so, Shakespeare, ci sono cattedre di monologhi nei suoi lavori.

A. *Però funzionali ad una struttura più vasta.*

F. Sì, ma potrebbero essere anche autonomi. Il monologo della descrizione di una battaglia è un grande atto unico. Tu pensa all'*Enrico V*, racconta tutta la traversata della flotta inglese dalla Cornovaglia alla Bretagna e poi l'intera battaglia. Ti ricordi come comincia: «Immaginate voi la partenza, la nave, il pericolo... immaginate che questo spazio del proscenio si allarghi immenso... e s'allaghi fino a diventare un mare». È un pezzo incredibile! Non sarebbe mai arrivato a questi livelli di teatralità se avesse scritto un dialogo in cui 203 attori si fossero raccontati di questa battaglia. Sì, Shakespeare sapeva usare per intero i mezzi della scena. Ma aveva intuito che il massimo della resa spettacolare (e lo

avevano già capito gli autori del teatro greco), si ottiene nel raccontare i fatti, non nel farli avvenire, lì, all'istante.

A. *Questa è anche l'impostazione del teatro epico, peraltro. Tu Brecht lo conosci, lo utilizzi, lo senti come un punto di riferimento teorico?*

F. Lo conosco per averlo visto allestire da decine di teatri diversi in tutta Europa... e soprattutto l'ho studiato con molta attenzione.

A. *Ma lo senti come un tuo patrimonio?*

F. Senz'altro, solo che il suo discorso sulla tecnica del recitare epicamente non mi convince del tutto. A mio avviso non c'è un autentico legame con l'epica popolare. Del resto Bertolt Brecht lamentava la grande difficoltà per un tedesco di allacciarsi alla tradizione di un teatro del genere dal momento che la borghesia era stata così brutale e astuta in Germania da distruggere ogni forma di cultura popolare fin dal tempo della guerra dei contadini, su su fino all'Ottocento, con le grandi repressioni del movimento operaio nascente. Repressione che, per fortuna, non s'è ripetuta agli stessi livelli da noi in Italia. Cosicché gran parte della nostra tradizione popolare s'è salvata.

Brecht, in un suo diario, parlando di Karl Valentin racconta della immane fatica del grande comico nel riprendere e ritrovare questa tradizione. Infatti, osserva che le uniche cose interessanti che si sono salvate in Germania sono certe forme di cabaret, un certo numero di canzoni satiriche piuttosto

spocacciate, tiritare a sberleffo, alcuni monologhi, le fabulazioni, gli sketch dei clown, dei pagliacci, ecc. Tutto materiale che si ritrova frammontato in qualche rozzo stampato e nella memoria di pochi vecchi contadini. Ma è una miseria rispetto alla ricchezza di cui poteva far vanto il teatro popolare tedesco: i giullari, i cantastorie, le compagnie itineranti, anche se non hanno saputo nel Medioevo e ancora nel Sei e Settecento esprimere un genere tanto importante come la Commedia dell'Arte.

Allora voglio dire che, rispetto agli uomini di teatro tedeschi che s'interessano alla cultura popolare, la fortuna di noi italiani è proprio quella di poter disporre di una grande quantità di materiale ancora vivo. E qui dobbiamo ringraziare la nostra borghesia, che a differenza di quella francese tedesca e inglese non è stata così abile, scaltra e determinata da distruggere tutto. Per fortuna la nostra borghesia s'è dimostrata pigra e un po' cogliona... o forse le nostre tradizioni popolari erano così radicate e importanti che i nostri borghesi hanno preferito assorbirla piuttosto che far tanta fatica ad eliminarla, per cui si sono mantenuti i dialetti e, ancora nel Novecento, s'è sviluppata una certa produzione popolare, che la *intelligenza* ottusa ha ritenuto spesso minore, ma che in verità è da ritenere fra i nostri più importanti testi sia teatrali che letterari.

A. *È grazie a questa situazione che oggi possiamo vantare una tradizione di poesia in dialetto di altissimo valore...*

F. Anche comica, perché anche noi abbiamo gli equivalenti di Valentin, che so, Viviani, Petrolini,

Ferravilla, Petito. Forse Viviani è il massimo che abbiamo avuto come attore-autore di tradizione polare.

Per concludere, voglio dire che, personalmente, io ho potuto attingere a questo materiale, anche diretto, così che recitare epico, in terza persona, con il famoso distacco, di cui parla Brecht, per me è stato del tutto facile e naturale. Non ho dovuto ricorrere ad esercizi meccanici e forzati come succede a tutti gli attori tedeschi e a quei nostri attori che escono dalle accademie piallati di ogni memoria polare. La mia fortuna è stata anche quella di incappare, poi, nei ricercatori dell'Istituto De Martino, che mi hanno messo a disposizione un sacco di materiale cantato, con cui abbiamo costruito *Ci n'aggio e canto*. Quindi da quella esperienza son partito a ricercare altro materiale della tradizione orale che mi ha permesso di allestire la prima versione di *Mistero buffo*.

A. *D'accordo, il recupero della tradizione popolare. Ma Brecht, come tu accennavi, è anche una certa tecnica, lo straniamento, l'epicizzazione.*

F. Anche su questo bisogna intendersi. Strehler, ad esempio, quando «impone» lo straniamento ai suoi attori, proprio perché non si lega ad alcuna tradizione popolare, realizza forme cantilenate e meccaniche insopportabili. Però, quando ha la fortuna di avere sottomano attori naturalmente straniati, come gli è capitato con Mario Carotenuto e Tino Buazzelli, ecco che gli è inutile ricorrere ad espedienti intellettualistici. Mario Carotenuto proveniva dall'avanspettacolo, non riusciva a recitare se non straniando. Un altro che sempre recita stranando è Salvo Randone. Lui è sempre quello che la

racconta in terra. Ma è naturale, perché sono dei grandi della tradizione popolare.

A. *E tu, ti riconosci in questa definizione, che a volte si dà di te, di attore epico.*

F. Io, lo ripeto, nasco naturalmente come epico...

A. *Anche prima di conoscere Brecht?*

F. E certo, perché mi esibivo nelle fabulazioni. E in quel genere di rappresentazione, devi sempre andare in terza persona: cioè io racconto di lui: «E lui disse...». Ti dirò che difficilmente un attore che non sappia raccontare una storia, che non possenga la qualità di uscire sul palcoscenico e intrattenere attraverso il racconto senza mediare attraverso il vestirsi del personaggio, difficilmente riesce a passare la terza fila delle poltrone.

A. *E questo vale anche per le attrici, no? Anzi mi pare che per le donne recitare epico sia ancora più difficile.*

F. Franca, infatti, è un caso quasi unico. E un giorno se ne accorgerà anche lei. Specie quando va all'estero, il pubblico resta sconvolto e affascinato perché è chiaro che non hanno mai visto recitare una donna con tanto distacco... senza mai forzare... e che nello stesso tempo riesce a raggiungere tanto coinvolgimento. E qual è la chiave di tanto successo? Perché lei possiede un talento del tutto naturale di fabulazione, possiede la dote della raccontatrice:

lei va e parla. La grande maggioranza delle attrici italiane no. Tendono a costruire meccanicamente i personaggi e quindi il loro modo di rivolgersi al pubblico risulta arrefatto... cantano... proiettano la voce con la stessa colorazione che usa un tenore o un soprano. Mi sono trovato più d'una volta a far recitare qualcuna di queste attrici e ho faticato l'indicibile a togliere loro quel vocalizzare birgnaesco.

F. Bisogna intendersi su cosa significa monologare. Non sempre significa racconto conversante, c'è anche il monologo beckettiano che è anti-epico, è letterario completamente. Tempi, ritmi, suoni, non raccontano, ma danno delle emozioni, delle sensazioni, delle angosce.

F. Per di più se tenta di uscire da quel sipario di vetro, il gioco non funziona: in *Aspettando Godot*, appena uno si rivolge al pubblico direttamente si sgancia dalla dimensione imposta dal testo. Tutto salta all'aria. Tutto cade nel banale... peggio: nello sgradevole. No, con Beckett tu non puoi permettersi di fare ridere, guai se tu giochi all'improvviso e proponi un lazzo, anche mimico... si spezza la ten-

sione e si sgretola ogni cosa. Guai tentare di essere spiritoso con Beckett.

F. Grottesco, sì, ma devi riuscire a far sì che il paradosso ironico non solleciti nemmeno un sorriso. Mai, se tu arrivi a fare scoppiare una risata...

F. Ho assistito a una sua rappresentazione allestita, lui presente, a Berlino. Eh! ma non si rideva per niente!

F. Caricato nel senso di lercio. Nella penombra livida di un collettore sotterraneo anche le luci sono sempre luci da acetilene, capisci, con lunghe proiezioni di ombre umide. E non devi permetterti assolutamente di uscire dal tunnel della cloaca. Infatti, quando Renato Rascel e Walter Chiari hanno messo in scena *Finale di partita*, in una atmosfera solare, il risultato era disastroso. Per di più loro volevano cercare la battuta, ogni tanto ci sparavano dentro qualche ammiccamento, qualche carrettella... un accenno mimico divertente... una frana.

che diverse per l'attore che parla da solo e per l'attore che dialoga?

F. Dipende. Perché il dialogo può essere o un monologo mascherato, con una spalla che ti rimbalza la battuta, o un conflitto dialettico di due posizioni che si contrappongono. Per cui — che so, posso prendere l'esempio di una cosa mia — nel *Non si paga, non si paga*, hai il conflitto tra me e Franca, che a mia insaputa s'è fatta la spesa cosiddetta «proletaria», cioè è andata con altre donne al supermercato a prendere la roba senza pagare, per protestare contro i prezzi alti e i meccanismi perversi dell'economia. Come dicevo, il marito non sa di questa operazione. Lui è un garantista pieno di moralismi e regole spesso reazionarie. È tornato a casa affamato e lei cerca di fargli credere che non ci sia niente in casa, mentre sotto il letto ci sono, nascosti, sacchetti di roba da mangiare. Allora c'è questo doppio gioco scenico: lei deve far risaltare la dittatura morale da fissato, l'attaccamento ai canoni stereotipi di tipo borghese di questo uomo che pure è comunista e quindi dovrebbe dimostrarsi aperto, spregiudicato, rivoluzionario, e all'opposto mostrare il disincanto intelligente e coraggioso di questa donna decisa a rompere con gli schemi perbenistici dell'ambiente familiare.

Allora, lì il conflitto è proprio uno scontro frontale. Da una parte c'è la menzogna suffragata dai preconcetti, e dall'altra parte il candore e la vera pulizia morale che si difende inventando frottole iperboliche. Il marito ha fame e lei allora gli fa mangiare, addirittura, del miglio per canarini, perché nel furto ha confuso quella scatola con una di cibo, e gli fa credere che quella è l'unica cosa che ha trovato al supermercato. Quindi tenta di fargli addi-

rittura mangiare le teste di coniglio surgelate che servono nei pastoni per i polli. Per finire, gli impone di mangiare la carne per i gatti e per i cani, in scatola naturalmente.

Questo conflitto del ricevere e del rilanciare le battute non può svolgersi certamente in un monologo. La stessa cosa la puoi anche raccontare, ma non avrà l'effetto di sorpresa, di rilancio, che ha invece il dialogo con la progressione della frottole presentata male, scoperta e poi ricomposta e ripescata all'ultimo momento.

A. *È il confronto, lo scontro su cui si basa la struttura drammaturgica in assoluto.*

F. Con un pretesto che certe volte è centrale: in questo caso c'è la donna che si fa credere incinta. È un classico, questo. Si fa credere al moralista che la donna in questione abbia il ventre rigonfio perché aspetta un figlio. In verità quel rigonfio è causato da un sacco ripieno di confezioni di pasta, di farina, di riso, di scatolame, nascosto sotto il cappotto per poterlo meglio trafugare. Allora c'è tutta la macchina che scatta con le domande del moralista: «Quando è rimasta incinta? Chi l'ha messa incinta? Come è che io non me ne ero accorto? Ma il marito lo sa? Ma come, lei è incinta e il marito non lo sa? Lui non mi ha mai detto niente».

Così ci ritroviamo davanti al classico dialogo farsesco della frottole che si gonfia a dismisura, che straborda, straripa e fa scattare tutta una nuova sequenza, una situazione imprevista che impone l'introduzione di un secondo elemento a sostegno del meccanismo. Da una parte c'è l'interlocutore che tempesta di domande e pretende risposte logiche, dall'altra parte la donna messa alla sbarra che ar-

ranca ed è costretta a inventarsi un numero infinito di balle, fino a costruire una torre di balle che alla fine frana, travolgendo tutti i personaggi della commedia.

Usare il monologo, in un caso del genere, sarebbe un grosso errore. E quasi impossibile pensare di rendere le tensioni, i ritmi, la *suspense* comica e il serrate a girandola che si realizza in un dialogo veloce e senza respiro. Senza contare l'importanza di poter gestire dal vivo l'arrivo in scena dei personaggi di rilancio come il marito della donna incinta, i carabinieri, il poliziotto, tutti personaggi che assolvono al ruolo di spalla e contropalla, con una sollecitazione di tempi diversi della macchina comica: l'attesa, la meraviglia, la sorpresa, i silenzi, la pausa, i ritmi, il cambio di tono, la catarsi finale.

A. *Il monologo, invece? O anche il finto monologo, cioè il monologo di uno che si vale di una spalla puramente funzionale, è diverso?*

F. Esistono parecchie tecniche. Una è rivolgersi direttamente al pubblico: mi affaccio alla ribalta e parlo direttamente agli spettatori e racconto. Questo metodo lo ritrovi spesso nella tradizione. Si dà inizio al racconto con: «Quando nel cielo empiegno de stele...», «Quando a s'eri giovane e stavo a Lodovica...», «Quando Dedalo con el suo figliolo Icaro si ritrovò prigioniero nel labirinto...».

Oppure capita di cominciare col porre in testa al racconto il nome di un personaggio per poi presentarlo: «Givan Pietro era un capraio, stava sulla montagna e tutte le volte che veniva il suo padrone a trovarlo...». Dunque, si parte dall'inquadrare il personaggio, che spesso è il principale, e poi si svolge la matassa della storia. E una tecnica, uno stile di

racconto che ritroviamo soprattutto nei *fabliaux* e nelle fabulazioni di genere religioso-grottesco. Qui il monologo confluisce in uno pseudo-dialogo. Il pretesto può essere l'ingresso di un curioso nel cimitero «dove che i andrà a fa el miraculamento del Lasaro». Con l'introduzione si comincia già la storia. Il fabulatore s'investe del ruolo del curioso e finge di rivolgersi al guardiano del camposanto: «Scusa, è qui il cimitero dove fra poco andranno a fare il miracolo della resurrezione di quel tale che è morto da tre giorni... e che quando arriverà quello stregonazzo che chiamano Gesù Cristo...!» Tema, luogo deputato e personaggio in una sola frase. La grande sintesi.

Così come succede con l'inizio della fabulazione sul presepe all'arrivo dei Re Magi, quella in cui si racconta del miracolo di Gesù Bambino. Anche qui si comincia con: «Quando nel cielo empiegno de stele è arrivà un gran stelùn, con una coda tremenda e ha incomencià a sbatuscià de qua e de là, a ghedava i spintunasi, e tutte le stele criava: 'Eh, cramentol! Ma chi l'è quest?' L'era apunto la stela cometa...». E di qui parte il racconto.

A. *Però, tu usi poco il monologo mascherato, il monologo con la spalla, che è tipico delle coppie, dai De Rege a Chiari e Campanini.*

F. Non lo uso spesso, ma all'occorrenza... C'è quel monologo di Franca in *Tutta casa, letto e chiesa*, in cui il marito è appunto una spalla che si limita a commentare con un tormentone «Dici bene, tu».

A. *Ma in quel caso la spalla non dice praticamente*

niente, è una presenza. Mentre invece, di solito, il rapporto tra comico e spalla implica un rimbalzo di battute.

F. Sì, l'ho impiegato più di una volta anch'io nelle mie commedie. In *Non si paga, non si paga* c'è tutto il dialogo a botta e risposta tra me, che interpreto il personaggio dell'operaio stalinista, e l'altro operaio, il giovane meridionale non settario al quale io preparo da mangiare un pasto orrendo, a base di teste di coniglio, minestre di miglio, ecc., e mi invento tutta la storia e poi lo aggredisco. Lui, lì, mi fa da spalla: tutto il mio racconto assurdo, la descrizione di quello che sarebbe successo a sua moglie, il cercare di informarlo senza però scoprirmi del tutto, il dirglielo a metà creando così giochi d'equivoco all'infinito con lui che mi tempesta di domande e io che ribadisco. Cioè il capovolgimento della situazione che si è avuta già prima con Franca, è il classico impiego del sostegno di spalla.

A. Allora diciamo che comunque ti piace di più il monologo puro.

F. Sì, forse... ma sia chiaro che quando mi serve io uso tranquillamente il gioco della spalla, dove però, perché mi riesca, ho bisogno del supporto di grossi attori. Trent'anni fa ho messo in scena, tanto per farli un esempio, una farsa che ancora in questa stagione ho rivisto realizzata da Arturo Corso per il Filodrammatici di Milano. In questo pezzo il meccanismo portante è costituito da una serie di contrappunti di dialogo risolti con l'impiego delle spalle. Si tratta di *L'uomo nudo e l'uomo in frac*.

Il cardine d'azione consiste nel dialogo tra due spazzini: uno spazzino un po' folle, che ama crogiolarsi nel paradossoso, la metafisica, l'assurdo... gran parlatore... anche a sproposito, riesce a stordire l'altro suo collega, semplice, una specie di naïf. Il chiacchierone irretisce a tal punto il sempliciotto che questo si costruisce una specie di filosofia strampalata che va applicando. Così quando il personaggio naïf solleva il coperchio del bidone per buttarci la spazzatura, dopo averlo lasciato incustodito un attimo, scopre che dentro ci sta un uomo nudo. Si tratta di un tale che è scappato nudo dalla casa dell'amante, si è buttato giù dal balcone e ha trovato quel bidone come unico luogo in cui nascondersi. L'uomo nudo convince lo spazzino a trasportarlo a casa, dentro al bidone.

Poi incontrano un altro personaggio, un metronotte: altro dialogo con la spalla. Il comico è sempre lui, s'intende, lo spazzino candido, ogni interlocutore gli fa da spalla. Incontrano un venditore ambulante di fiori, di quelli che girano per i night. E vestito col frac, addirittura con le code, e lo convincono a cambiarsi d'abito. Nel gioco dei travestimenti lo spazzino si trova ad indossare il frac e tutto elegante se ne va in giro spingendo un bidone dell'immondizia. Arriva la guardia notturna e gli chiede: «Ma cosa fai, ma perché hai portato via il bidone allo spazzino?». E l'altro: «Ma, io sono uno spazzino». E la guardia: «Non stare a sfotterei!...». Poi arriva anche una puttana, altro dialogo sempre con la tecnica di comico e spalla.

Il comico

A. *Proviamo ad allargare il discorso: che cos'è il comico?*

F. Io credo che non abbia senso dividere per categorie. Io credo di essere, fra l'altro, un ottimo attore tragico.

A. *Sì, ne sono convinto.*

F. Ti dirò che, spesso, ho provato a recitare Shakespeare durante le dimostrazioni che davo agli allievi nei corsi di teatro alla Libera Università di Alcatraz, e mi riusciva piuttosto bene. Ero convincente. Credo che per recitare bene il tragico occorra possedere un certo senso dell'ironia, il gusto per lo humour. L'attore mediocre è quello che pensa che il tragico sia tutto da soffrire urlando. Invece no. Ho avuto la fortuna di assistere ad esibizioni comiche di grandissimi attori, ad esempio Ruggero Ruggeri o Memo Benassi: ti assicuro che erano eccezionali. Ho visto recitare una cosa di Labiche e un'altra di Sardou. L'interprete comico era lui, Ruggeri. Non ho mai visto realizzare una comicità tanto sottile e irresistibile al tempo stesso. Non risolveva con le faccettine, né con vocette o camminate caricate, era

tutto semplice, naturale se pure completamente inventato. Non a caso è stato il più grande attore tragico che abbia mai avuto l'Italia.

A. *Però il comico ha, come dire, delle sue necessità interne diverse, non voglio dire dal tragico, ma dal non comico?*

F. Ricordo Totò, quando faceva *Guardie e ladri*, e poi quando recitava nei film diretti da Pasolini. Ma nessun attore specializzato nel tragico sarebbe mai riuscito a realizzare quello che faceva lui.

A. *Certo, non voglio dire che un attore comico sia un attore soltanto comico. Però, insisto, il comico ha una sua specificità, rispetto ad un altro modo di fare teatro o di comunicare? O no? Qui non parlo tanto di comico come attore, quanto delle categorie del comico.*

F. Qui, bisognerebbe proprio fermarsi un attimo, a ragionarci sopra. Come primo discorso, ribadisco che ragionare per categorie è molto pericoloso. Vediamo un po' i temi: lo scrivere comico o grottesco, l'abbiamo già detto, ha bisogno sempre di avere di fronte un momento tragico altissimo. Quali sono i temi che funzionano realmente nel comico? Quando a motore della scena abbiamo una situazione disperata, definitiva, un pericolo mortale, il rischio di restarci secco, umiliato, distrutto, una sofferenza insopportabile e tu devi inventarti salti mortali, trucchi, espedienti per evitare la galera o di crepare di fame, l'infamia di subire violenza o di lasciarci la pelle.

La fame dello Zanni, tanto per dire, è un discorso che funziona, anche se estremizzi la situazione fino a ipotizzare che, nella sua disperazione, l'affamato possa arrivare ad immaginare di mangiare se stesso. Oppure la esasperazione tragica del sesso, come in quella scena in cui Arlecchino, per aver ingurgitato una pozione magica, si vede ingigantito il sesso che gli cresce fino a toccargli il mento. Un grottesco che si tramuta in tragico e quindi si ribalta in paradosso comico: il complesso della potenza o impotenza virile, del sesso esuberante, sempre più stendardo, asta di gagliardetto, ossessione della maggior parte di noi maschi. Un'ossessione che ci viene insegnata, alla quale veniamo ammaestrati nei racconti, nelle allusioni di bassa ridancianeria, un chiodo fisso che sta dentro la cultura fallocratica di cui siamo ben intrisi. Ebbene questi sono argomenti tragici. Anche lo scurrile è tragico.

A. *Mi pare, questo, un discorso che va nella stessa direzione di quello di Bachin. Quando Bachin parla di Rabelais, parla di un certo comico popolare lardo medievale, cinquecentesco, che si gioca proprio sul meccanismo del rovesciamento di tutti questi temi: rovesciamento dall'alto al basso, quindi privilegio delle parti basse del corpo rispetto alle parti alte, del corpo rispetto allo spirito, ecc.*

F. Ma il momento più alto di un processo con svolgimento comico scatta nel momento in cui il protagonista si ritrova condannato a morte. Non per niente nel teatro popolare ti ritrovi tanto sovente con storie di boia, di impiccagioni, storie di palchi del supplizio, di cimiteri. Specie nel teatro dei burattini e delle marionette. Io mi ricordo che negli spettacoli di burattini a cui assistevo da ragaz-

zino c'erano sempre il boia, il carceriere, il demonio, la morte, gli spiriti, il fantasma, la botola dell'impiccato, la ruota della tortura, il terrore. Non mancava mai il processo coi giudici e la relativa condanna... c'era un delitto... veniva incolpato Giandua... domani gli tagliano la testa... adesso lo torturano...

A. *Tra l'altro in queste macchine teatrali, sempre nel teatro di burattini, ininconfondibilmente l'eroe sconfigge la morte, sconfigge il boia e il diavolo, specie nelle storie di Pulcinella.*

F. Certo. Arlecchino e Pulcinella sconfiggono la morte, perché sono altissimi eroi, sono eroi al medesimo livello di quelli della tragedia greca. Solo che c'è il rovesciamento, e il personaggio riesce ad essere immortale usando la follia, il paradosso, cavolgendo le situazioni.

Nella stessa maniera vien soverrita anche la morale: la maschera napoletana, non soltanto Pulcinella ma anche Razzullo, risolve il momento dell'impossibile tragico, ribaltando tutto nell'oscuro. Sberleffo oscuro in risposta alla tradizione delle regole, alla famiglia e ai suoi ordinamenti, all'amore e ai suoi canoni, al rispetto fasullo e formale per le donne o al rispetto ipocrita per tutto il sacro e per i tabù. Il problema della sopravvivenza è così grande per Arlecchino e Pulcinella che tutte le regole imposte dalla società devono essere buttate all'aria, sconfessate, rese ridicole. Non so se ti ho mai raccontato il pezzo in cui Razzullo e Sarchiapone, due famosi lazzaroni impuniti del teatro napoletano, tentano di vendere la Madonna ai pirati.

A. *L'hai raccontata proprio a Napoli, mi pare, durante il convegno su Pulcinella...*

F. Ecco, sì, proprio in quell'occasione... Ebbene, in quel medesimo intervento ho recitato anche la scena in cui i due furbacchioni cercano di derubarla delle collane e degli ex-voto di cui s'è adornata. Tu pensa che razza di livello blasfemo, in una città come Napoli, derubare la Madonna di Pompei e spogliarla di ogni ornamento. Ma ciò che li salva dall'infamità è la loro disperazione, la fame... e soprattutto un grande candore: zozzoni, disperati e can-didi... hanno superato il tabù del sacro, dell'intoccabile, perché anche loro, come i santi, sono intoccabili e sacri. Perciò il tentativo di spogliare la Madonna, cioè di venderla, di tradirla, se lo possono permettere solo loro. Quei due sciagurati sono talmente al di sopra di ogni regola che possono passare sul sacro, sulla testa del santo, di una regina e... sui piedi dell'imperatore; si rivolgono alla Madonna come parlassero con la propria madre, parlano con Dio e non si accorgono che è Dio.

A. *Possiamo ammettere tra le caratteristiche del comico questo non lasciarsi contaminare dall'idea dell'assoluto?*

F. Certo, questo è uno dei grandi privilegi di cui il comico si avvale. E qui val la pena di porre una certa attenzione. Il comico come rifiuto dell'assoluto è già un postulato interessante. E poi il rifiuto delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi. Il comico al dogma fa pernacchi, anzi ci gioca, con la stessa incoscienza con cui il clown gioca con la bomba innescata.

Come quando Razzullo e Sarchiapone si travestono l'uno da Madonna e l'altro da san Giuseppe, afferrano un agnello, lo fasciano, lo posano in una culla, e montano così un presepe proprio in prossimità di quello autentico, nella speranza di arraffare i doni di qualche visitatore sprovveduto. Il massimo del blasfemo, no? E poi, piangono disperati quando gli ammazzano l'agnello; e lì c'è questa straordinaria allegoria: l'agnello, finto Cristo ammazzato nella culla dai soldati di Erode, è però la salvezza del Cristo autentico che sta nella capanna vicina. Sono stati proprio loro, i due mariuoli, che con la loro farsesca messa in scena hanno sviato i soldati, dando il tempo alla Madonna e al Bambino di salvarsi. Anche questa allegoria con sghignazzo ha una sua morale ben evidente, cioè che anche la dabbennaggine, la goffaggine, il muoversi da rozze bestie, se suffragati da una straordinaria follia, può perfino essere di aiuto a Dio... non solo, ma arrivare a salvarlo, Dio, in persona.

A. *C'è uno studioso, Léon Chancere!, che ha scritto una storia del teatro secondo uno schema che prevede due filoni: uno è lo spirito di celebrazione, da cui verrebbe fuori tutta la tragedia ecc., l'altro è lo spirito di derisione che è esattamente l'opposto, da cui vengono fuori appunto già la commedia antica e poi tutto il teatro comico. Il comico teatrale quindi come entità necessaria dentro alla struttura sociale, perché è una sorta di antidoto contro lo spirito di celebrazione, che altrimenti diventerebbe troppo forte, troppo totalizzante.*

F. Mi pare che siano schemi un po' troppo rigidi.

A. *Sono schemi, naturalmente, e come tutti gli sche-*

mi sono forzati. Però, mi pare che non siano lontani da questo discorso che fai tu, e cioè che nel comico è sempre costituito lo spirito di derisione nei confronti di qualcosa. Dove derisione non vuol dire naturalmente presa in giro gratuita, ma assunzione di una posizione carica di valenze antropologiche.

F. Il comico è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione. Se tu pensi alle chiavi usate nella comicità, posso fartene esempi a decine: sono tutte tese a ribadire il problema della ragione come supporto vincente in ogni discorso, in ogni storia. Il potere cerca di cancellare la ragione, la sua dialettica. Vuole sostituirti l'ordine che non si discute: «È regola accettare quel che è scritto... non stare a chiedere sempre la ragione logica, non stare a discuterla». Nell'uso del paradosso che si fa nel comico, rispetto alle regole stabilite, definitive, c'è sempre lo squarcio che ti permette di osservare il principe ruzzolante col sedere per aria a cambiare la prospettiva delle cose, a far vedere le loro contraddizioni e a darti la possibilità d'esclamare: «Ehi, i conti non tornano; le regole del gioco sono altre; ragioniamoci da capo».

A. È curioso questo discorso, perché di solito, invece, l'immagine corrente del comico è quella di una fuoriuscita liberatoria dagli schemi della ragione.

F. No, lo sragionare del comico è tale rispetto alle regole irragionevoli. In verità il comico è «ragione». C'è quella battuta di Walter Benjamin: «Se i tedeschi fossero stati più spiritosi, si fossero resi conto di quanto erano comici, non avremmo avuto il nazismo». E nel momento in cui ci si dimentica di usa-

re il riso, che la ragione muore per soffocamento. L'ironia è l'ossigeno insostituibile della ragione. Non so se ricordi l'altra famosa parafrasi di Benjamin, giocata sulla sentenza di Goya. Anziché «il sonno della ragione genera mostri», lui diceva: «il sonno dell'ironia genera mostri... che poi insegnano nelle scuole germaniche».

A. Approfondiamo questo tuo discorso del comico come omologo alla ragione, che appunto ribalta il suo go comune.

F. Sempre rifacendoci alle origini, guardiamo al teatro medievale. Nel teatro medievale le farse, i fabulazzi, le conte, venivano chiamati «moralità», cioè storie morali. Non ho mai capito se venivano chiamati così anche per la preoccupazione di mettere le mani avanti e parare i colpi della censura che era piuttosto spietata nelle repressioni. Per di più, queste storie erano impostate più che sovente sull'osceno e chiamarle così poteva servire ad evitare o attenuare pesanti sanzioni persecutorie.

A. Non direi. C'erano le farse comiche e c'erano le moralità con inserti comici, ma c'erano anche le moralità allegoriche, edificanti. E poi è proprio dell'estetica medievale la commissione dei generi.

F. Ma devi ammettere, che le moralità di tono esclusivamente edificante sono proprio le meno interessanti. Oserai dire che sono proprio stucchevoli e noiose. Nella mia accanità e quasi maniacale ricerca di storie popolari mi sono imbatuito in una collana di moralità catalane. Tutte storie risolve in

chiave comica, con paradossi grotteschi che sfociano spesso nello scurrile e sfiorano il blasfemo.

Non so, tanto per ricordarne una, ho trovato quella dei tre preti. È la storia del maniscalco e della sua giovane e avvenente moglie, la quale è perseguitata da un prete che le fa una corte spietata. La moglie avverte il marito: «Guarda che quello continua a volermi confessare, mi porta in sacrestia e mentre mi parla del peccato della carne mi palpa la medesima». Nello stesso tempo ci sono altri due preti che a loro volta si recano alla casa del maniscalco perché hanno urgenza di far ferrare i propri animali. Il maniscalco, geloso furente, si apposta per sorprendere il prete che viene a casa sua a tam-pinarli la moglie. Lo vede arrivare... nel buio aspetta che entri in casa, che cominci a parlare con la moglie, e poi, dal di dietro, gli sferra un tremendo colpo di mazza e lo accoppa. Non ci sono mezzi termini. Anzi, nel *fabliau*, ci si compiace di descrivere il cervello che fuoriesce dal cranio e si sparge un po' dappertutto. Aiutato dalla moglie, il maniscalco solleva il corpo del prete, se lo carica sulle spalle e lo trasporta lontano, al di là del fiume, dove ha già scavato una fossa, e ce lo butta dentro. Quindi ricopre il cadavere con una bella carrettata di terra e se ne torna a casa. Ha appena riattraversato il fiume che scorge la sagoma del prete — che è in realtà uno degli altri, quelli che dovevano portare il mulo a ferrare — che si sta avvicinando alla casa. È tutto imbrattato di fango e barcolla, perché il mulo l'ha appena disarcionato. Convinto che si tratti dello stesso prete di prima, che per quanto stordito dalla botta ha avuto la forza di uscire dalla fossa, il maniscalco esclama: «È ancora qui, questo qua? L'ho ammazzato adesso adesso ed è risorto? Ad ogni modo lo riammazzo!». E detto fatto gli am-

molla un'altra tremenda mazzata. Lo ammazza e non sta a fare tutto il tragitto, c'è un'altra buca lì a dieci passi, per seppellirci lo strame. Ce lo butta dentro e lo ricopre di concime. Torna a casa, ed ecco lì davanti alla porta c'è l'altro prete, il terzo... «Non lo ammazzo mai bene! Dio come son duri a crepare 'sti preti. O forse sono io che ho perso la mano, non ci ho più il colpo di mazza di una volta. Adesso ci riprovo». E gli sferra una mazzata che gli sfonda letteralmente il cranio. Mentre sta portando via questo terzo prete, il secondo, che davvero è stato colpito solo di striscio, rinvenuto, s'è liberato del mucchio di strame sotto il quale era stato seppellito, e va a casa dalla moglie del maniscalco, urlando e piangendo: «Perché mi ha colpito a quel modo? Che cosa gli ho fatto? Perché mi vuol seppellire?». La moglie solo allora capisce l'equivoco e la ragione delle resurrezioni... Capisce anche che con due morti di mezzo lei rischia la forza assieme al marito assassino, per cui si accorda con il prete per ammazzare il marito. Un gioco spietato di una crudeltà incredibile.

Certo che alla fine si può trarne una morale. Ma una morale senza spazi alla speranza. Il concetto che ormai in questo mondo la logica dell'uccidere, del distruggere, del fare fuori chi ti intralcia non ha più confini, vien fuori chiaro, così come l'altro che ci dice che ormai il delitto lo si esegue per se stesso, lo si perpetra per delle motivazioni stupide, idiote, o per il gusto di produrre violenza, senza ragione. Il tormentone delle mazzate che sfasciano crani di preti arriva, nella sua assurda violenza, a far scattare il ridere. Quell'ammazzar preti in serie è così sopra le righe da scatenare una sorta di sollazzo del gratuito-brutale-irriverente. Questa è una morale? Sì, la morale dell'inutilità, della amoralità che or-

mai è diventata tanto abituale e vincente. Una morale che sembra rimandare ai nostri tempi.

A. *Va bene. Del Medioevo, del tuo Medioevo anche fantasioso, parleremo dopo. Adesso continuiamo a parlare del comico: le tecniche del comico, della scrittura comica, ma anche dell'azione comica.*

F. C'è la strada facile, quella che io odio, di cui abbiamo già trattato, che è poi quella del teatro comico attuale, fatto di battute e non di situazioni. Vedo delle battute finì a se stesse, chiuse, tipo, non so: «Oggi stanno sciogliendo le campane, e stanno sciogliendo anche De Mita, perché è suonato». Questa è la classica battuta, che va per la maggiore nel teatro di satira e ancor più in televisione.

A. *Le freddure, le tipiche barzellette sui carabinieri.*

F. Ma le barzellette hanno spesso una autentica morale. Questa comicità televisiva e para-televisiva esprime chiavi risapute, finì a se stesse, non c'è mai una situazione.

Mentre nel teatro di autentico umorismo l'architettura del racconto si avvale di una struttura più difficile ma più alta, quella della drammaticità comica. La drammaticità comica si serve di progressioni, di spinte all'esasperazione dello spettatore, prima di far scattare la grande catarsi. In poche parole la tecnica è la stessa usata nei drammoni con il cattivo che ne combina di cotte e di crude... ammazza, incolpa gli innocenti, imprigiona... sembra proprio che possa uscire impunito: ma ecco che, opla, arriva il giusto, l'eroe che ti sistema ogni

cosa... e trionfa l'innocente! Ti ricordi la macchina narrativa del tumulto di Bologna, quello che racconto in *Fabulazzo osceno*?

A. *Quello degli abitanti che lanciano la merda ai rappresentanti del potere...*

F. Ecco, sì, quello. Qual è la struttura a montare della storia? Tutto è dentro la progressione senza pietà delle angherie imposte ai bolognesi dai Provenzali e dai rappresentanti del Papa, finché diventano veramente odiosi: non ce la fai più a sostenerli, insopportabili nella loro spocchiosa arroganza. Quando il fabulatore riesce a far salire un odio del medesimo valore di quello che provano i protagonisti della storia... quando ha convinto a quel livello il pubblico, allora è fatta. Bisogna che gli spettatori arrivino a mormorare tra i denti: «Eh no, quelli non possono continuare a farcela con le prepotenze... bisogna che la si volti!». A 'sto punto puoi far scattare il rovescio: è l'«arrivano i nostri!».

A. *Non c'è anche una qualche violenza del costruttore della macchina nei confronti del pubblico?*

F. Certo. Ma allora anche la progressione di ammazamenti nel *Macbeth* è un espediente del tutto teatrale impostato su un atto di violenza al pubblico. Io sono per la costruzione anche prevaricatrice sul pubblico. Sempre a patto, però, che le storie che vado raccontando rispettino un fatto reale, davvero avvenuto.

A. *Così la gente che ascolta la conduci per mano dove vuoi...*

F. Come del resto hanno sempre fatto gli autori che hanno costruito i grandi personaggi: Ippolito e Fedra, Agamennone, Don Giovanni, Mefistofele. Ognuno ha strutturato come si deve la propria macchina drammaturgica. È come nella storia di Dedalo e Icaro con tutta la disperazione di trovarsi imprigionati dentro il loro stesso labirinto, impossibilitati a ritrovare una via di uscita. Sbattono continuamente la testa contro false porte, false prospettive a cielo spalancato. Disperati, tentano di uscire volando. Ripetono tentativi uno più assurdo dell'altro, e ogni volta è un disastro. Quando poi finalmente riescono a spiccare il volo, tutto il gioco della catarsi si sprigiona in una vera e propria liberazione... tu gioisci, ridi anche perché ti si sprigiona la soddisfazione di vedere sciogliersi la tensione e l'angoscia che t'ha fatto sentire a tua volta prigioniero insieme a Dedalo e suo figlio.

A. *C'è prima l'accumulo di tensione, come nella struttura della tragedia, poi il rovesciamento comico.*

F. Così avviene nella *Storia della tigre*, dove c'è un soldato dell'Armata Rossa cinese ferito ad una coscia. La ferita gli va in cancrena. I suoi compagni lo abbandonano ormai allo stremo. Resta solo. Orco! come arriva dentro a una caverna, c'è una tigre. Anche la tigre ha un problema, il suo tigrotto è mezzo annegato e le sue zinne si sono gonfiate per il latte che monta e nessuno succhia. La tigre punta il soldato moribondo, così che il poveraccio è costretto a tettare tutto il latte che straborda. Per lo spavento al povero soldato vengono i capelli dritti e gli si imbiancano all'istante. Ma, poi, pian piano, prende dimestichezza con la tigre e con il tigrotto, impara addirittura il loro linguaggio. La tigre dipende da

lui, gli procura perfino il cibo, bestie enormi appena accoppiate, proprio per lui. Ma lui è costretto a cucinare anche per le due tigri perché 'ste scostumate hanno imparato a gustare la carne arrosto. Alla fine lui scappa, una fuga tremenda, cammina per un mese, si trova finalmente in un paese e tutti gli abitanti scappano terrorizzati nel vederlo. Ormai assomiglia più a un fantasma, orrendo, tutto bruciato, lercio com'è. Poi arrivano le tigri che lo hanno raggiunto. Non possono più vivere senza di lui. Quello che è il terrore per gli altri è la salvezza per lui. Vedi questo gioco di continui capovolgimenti. Il continuo montare in situazione di impotenza, paure, disperazione, e poi lo sganciamento e la catarsi... e poi ancora daccapo.

A. *La chiave tragica, la situazione e le macchine, il climax e lo scioglimento. Il meccanismo è questo. Su dei ritmi, però più ristretti che non quelli della tragedia.*

F. No, non necessariamente, anzi. Io potrei raccontare in forma totalmente tragica usando le stesse chiavi. E forse dovrei restringere di più perché nel comico sei portato a svolgere, per esempio, il gioco della ripetitività, del tormentone ripetuto a ritmo doppio, che è una delle chiavi classiche della favola-zione comica. Cioè io ti ripeto una storia che tu conosci già, la racconto non a te spettatore ma a un personaggio nuovo della storia. Tu conosci la storia per esteso e io facendo la sintesi rastrenata degli avvenimenti creo una situazione di grande comicità. Oppure, io parlo con le tigri dei fatti che tu conosci, dialogo con loro a forza di ruggiti, e il divertimento nasce dal fatto che i miei ruggiti diventano linguaggio... un linguaggio che ti è straordinario

riamente familiare, grazie al fatto che conosci il contesto e l'argomento di quel discorso.

A. *Il comico permette, allora, dei meccanismi di raddoppiamento che il tragico non permette.*

F. Perché è più ricco di iperbole, di allusività, perché ti mette a disposizione mezzi infiniti di espressione. Nel tragico, per commuovermi, tu hai a disposizione una chiave sola. Col comico posso giocare di più. Mi posso permettere di farti fare una risata e di farti sentire indignato della stessa risata che fai. Quando recito a sproloquio epico il crollo del ponte nel tumulto bolognese di *Fabulazzo oseno*, uso una tecnica impossibile nel genere tragico. Per esempio: «Arriva i ferrares, che pregneva, che traganiss profondo e burlava sempre giù in fondo...». Che è un *granelot* epico giocato su un ritmo da tamburi: «collé el tira, annegare, annegare, e sprufunda giò de un pilon che strabasa, che schizza... e tonfón coi bralussie schisciar de sprofondo e cavai che strombula e stranta a squass e negà... negà... negà...». Dopo questa sequenza di tensione a tutto fiato, ecco che c'è il capovolgimento nel momento in cui i bolognesi chiedono notizia dei propri parenti: «E i noster fioul, i nostri marì, quand'è che i arivan...». E gli rispondono: «Arriva, ariva! Ma per mare».

A. *E qui il pubblico ride...*

F. Però ridere è una cattiveria. E cattiva è la battuta del soldato provenzale che si fa beffa di una cosa tragica.

Il recupero del Medioevo

A. *Veniamo un po' al discorso dei giullari e del recupero del Medioevo. Perché? Come? Cosa ti interessa?*

F. Io sono nato come fabulatore recitando cose del Medioevo senza saperlo. Io non sapevo di raccontare cose di origine antica, perché le avevo lì e non mi interessava di scoprirne le date.

A. *Erano le storie del lago...*

F. Sì, come quella del paese che slittava sulla costa, che sprofondava nel lago. Oppure la cronaca di una gara assurda, una regata su barche a quattro remi, dove si racconta di uno degli armi concorrenti che spinge i remi in acqua in modo forsennato: ma il timoniere si è dimenticato di slegare la corda che trattiene la barca al molo, cosicché la furiosa partenza dei rematori si trascina appresso l'imbarcadere. E alla fine il cantastorie commenta: «La barca è arrivata solo seconda».

Paradossale è anche la storia del pescatore che decide di fabbricarsi una canna di grandi dimensioni. E allora si compra spago e ami in quantità... taglia un intero bosco di canne di bambù e ne monta

una sull'altra una mezza dozzina. Monta in groppa ad un cavallo e tenendo issata la canna come l'asta di una bandiera si lancia verso la riva del lago. Lancia la lenza con grande abbrivio... la lenza si distende per centinaia di metri... forse un chilometro o forse due o tre. Come turacciolo ha impiegato una botte. Ci ha messo duecento anni. «Ecco, i pesci abboccano! Dio, come tirano!». Per riuscire a ritirare la lenza ci vuole una gran forza... occorre tutto il paese... si portano anche tre o quattro muli. Bisogna raddrizzare quella canna infinita... si organizza un paranco. «Ma che razza di pesce ha abboccato?» Tirano, tirano, e ad un certo punto viene su una croce, poi delle campane: hanno pescato il campanile del paese dall'altra parte del lago! Una storia degna di Gargantua e Pantagruel, non ti pare?

A. Certo; allora tu sei arrivato ai giullari perché ti interessava il meccanismo della fabulazione, e vedevi in loro dei modelli storici di questo tipo di spettacolo?

F. Sì, ma anche il gioco del paradosso, il gioco dell'abnorme e dell'assurdo come deformazione fantastica della realtà. Quando mi son buttato a fare lavoro di ricerca con il Nuovo Canzoniere e con gli amici dell'Istituto De Martino, ho scoperto l'esistenza di canti straordinari che risalivano a cinque o addirittura dieci secoli fa. Ma lì ho trovato anche fabulazioni antiche nelle quali si leggevano chiare le situazioni e le chiavi dei cantastorie del mio paese.

A. È stato lì che hai avuto la folgorazione...

F. Certo. Mi sono detto: «Ma allora non è cultura

da quattro soldi, questa che ho sottomano!». E io ho la fortuna di trovarmela a domicilio, ancora viva; di poterla ascoltare, imparare nei suoi ritmi giusti, non come ricalco intellettualistico ingessato. Così ho imparato anche a intendere il valore di quelle storie, un valore a sé stante, non secondario come ci insegnano.

È uno dei punti fissi, questo, che ti ritrovi in tutti i testi classici, a cominciare da Croce, dove ti si spiega che non esiste una cultura popolare autonoma e di valore: sono i populistici che si sono inventati questo valore. E Gramsci stesso era caduto nella trappola, e s'era convinto che non esistesse la canzone popolare di origine autonoma. L'idea dominante è insomma che tutto quello che nella cultura popolare trovi d'importante e veramente a livello d'arte è frutto di scopiazzature e di rifacimenti da modelli colti, dalla cultura alta.

Di certo Gramsci è caduto in errore solo per il particolare che non aveva a disposizione tutto quel materiale che solo più tardi, nel dopoguerra, l'Istituto De Martino e gli altri centri di ricerca sono riusciti a tirar fuori. Così Gramsci ha dovuto fidarsi di quello che gli assicurava Croce. Se avesse avuto la possibilità di studiare solo un quarto del materiale di tradizione orale, riguardo alla musica popolare, non sarebbe di certo incappato in quello svariatone.

Per di più nessuno aveva ancora analizzato con attenzione non convenzionale certa poesia delle origini, come invece da un po' si comincia a fare. A mia volta ho cominciato a rivedermi i testi di questi autori all'origine della nostra poesia anche colta. Così sono arrivato ad accorgermi che *Rosa fresca aulentissima* non è affatto il discorso di un principe poeta o di un trovatore di corte, ma è senza dubbio

la giullarata di un poeta popolare. O come minimo, di un esponente di quella borghesia nascente che cerca di trovare spazio rispetto all'egemonia dell'Impero. Quell'autore è certo un fautore dell'idea della autonomia comunale, secondo il modello già sviluppato al Nord.

Un'altra scoperta è stata Matazone da Caligano, che veniva presentato come un poeta che fa la satira contro i villani. Tutto facile! Ti ricordi il tema della sua giullarata, no? È la consegna del villano appena nato al suo padrone. Ebbene, ai critici e agli storici della letteratura non passa neanche per la testa che si tratti di un ribaltone. Cioè che lì si impieghi la classica chiave del dare addosso all'oggetto per colpire il suo possessore. Tutto questo discorso di affidare il villano al padrone, che è l'aristocratico, è inteso, nel ribaltone, a marchiare col segno dell'infamia, dell'ipocrisia, della brutalità il signore delle terre su cui il contadino è affrancato. Questo nobile signore è presentato con una smaccata ironia, che lo dipinge nato dai fiori, in un mondo idilliaco, svezato da cani levrieri e imboccato dall'aquila. Insomma tutti i luoghi comuni del ciarpame aristocratico della poesia di corte.

E non è stato nemmeno semplice far intendere questo ribaltone satirico alla gente che lavorava con noi nella Comune. E non ti dico le discussioni con gli intellettuali accreditati della sinistra... Il primo *Mistero buffo* aveva proprio Matazone da Caligano nel repertorio. Io ero preoccupato di recitare il testo originale senza travisarlo. E mi ricordo che l'allora critico dell'«Unità», Lazzari, mi sparò addosso, facendo proprio lo stesso discorso di Gianfranco Contini, che aveva pubblicato e commentato il testo. In poche parole era convinto che questo testo non poteva essere stato creato da un giullare che

stava dalla parte della gente sopraffatta. No, dal momento che faceva la satira dei villani voleva dire che l'autore era contro i villani, e dunque si trattava di un poeta della borghesia urbana, la quale da una parte dà addosso all'aristocratico e dall'altra parte dà addosso ai villani.

Perché anche un letterato fine come Contini è un critico di sinistra come Lazzari hanno malinteso la chiave di lettura di Matazone? Prima di tutto perché un letterato non pensa mai che nella lettura di una giullarata bisogna calcolarci la gestualità. Io, quando recitavo la nascita del villano, nel gesto determinavo una crescita proprio alla terza potenza del valore della parola... e soprattutto capovolgevo il significato nell'ironia. Cioè facevo emergere la vera intenzione del giullare.

Quando dice che il villano è nato dall'asino, ero portato a mimare a supporto tutto il dialogo con il Padreterno. L'aristocratico va dal Signore Iddio e dice: «Senti, sta punizione del peccato originale deve andare avanti ancora un pezzo? Tu avevi detto che per sette generazioni sette io avrei dovuto lavorare come una bestia. Proprio oggi le sette generazioni sette hanno avuto termine, e adesso sarebbe l'ora del perdono. Allora sostituiscimi almeno nel lavoro pesante». Il Padreterno gli risponde: «Ma come? Ti ho messo a disposizione tutto il possibile per alleviarti il lavoro: ti ho dato l'asino, ti ho dato il mulo, ti ho dato il cavallo, ti ho fatto inventare perfino la ruota per alleggerire la tua fatica». E l'uomo, di rimando: «Sì, ma sono sempre io che devo spingere sull'aratro, sono sempre io a sudare. Tu mi dovevisti creare qualcuno che spinga l'aratro al posto mio, che sparga lo strame, che seghi il grano, che sgozzi il maiale». Il Signore: «Va bene, ti farò il villano». E l'uomo sorpreso: «Che cos'è il villano?».

Il Signore: «Te lo creo subito, così lo vedrai». Il Padreterno vede un asino che passa di lì, fa un segno e soffia. Ed ecco che all'istante l'asino rimane incinto. Passano nove mesi e l'asino fa una scorgia tremenda e viene fuori il villano. Poi Iddio manda una gran tempesta per lavarlo e quindi sentenzia: «Perché sia più libero nei movimenti, perché non debba perdere tempo, si dovrà vestire di brache, però slacciate nella patta perché non abbia a perder tempo per pisciare».

A. *Che è poi la canzone che hai inserito in «Ci na-giono e canto», dell'operaio che non deve perdere tempo alla catena di montaggio, neanche per i bisogni.*

F. Sì, l'ho presa proprio di lì. Ma come si fa a non capire che una battuta del genere non può essere intesa che come denuncia: «Guarda che lo sfruttamento dell'uomo è talmente sopra le righe che non gli si permette neanche di pisciare da cristiano!». Vuol dire non possedere alcun senso dell'umorismo. Io credo che proprio uno dei grossi handicap dei nostri professori sia la mancanza assoluta dell'intuito nella lettura in chiave ironica, e quindi anche l'incapacità di intendere, di immaginare la dimensione che prende un testo quando è rappresentato, recitato.

A. *Questo è il grosso discorso della nostra cultura letteraria che ha sempre visto persino i testi nati per il teatro esclusivamente dal punto di vista letterario. La nostra cultura accademica ha sempre studiato Goldoni e anche Pirandello come pezzi esclusivamente letterari.*

Allora, il giullare ti interessa per la sua espressività diversa nella fabulazione, oltre che per il fatto di recitare da solo, direttamente, guardando negli occhi il pubblico. Ma poi anche perché recuperi, attraverso il giullare, le radici di una cultura popolare.

F. La cultura popolare non è poi così separata dall'altra cultura. Ha anche la possibilità di riprendere dei temi che sono della cultura egemone, ma facendoli propri con un taglio e una ricomposizione strutturale diversa, inserendo ingredienti e valori che all'origine, nel prototipo, non esistono.

A. *Questo gli studiosi seri di cultura popolare lo dicono spesso. È verissimo che, se guardiamo i contenuti, i temi della cultura popolare, ci riconosciamo spesso quelli della cultura dotta. Sono gli stessi elementi, però messi dentro ad una macchina che gira all'inverso, molte volte.*

F. Giusto, questa della tendenza a rovesciare i contenuti dell'originale è una affermazione esatta. E il caso dei Maggi. È vero che nei Maggi vengono impiegati gli stessi temi che Metastasio portava in teatro, nei melodrammi. Ma io non cambierei neanche dieci righe di certi Maggi per tutto Metastasio! Prendiamo la *Medea* che recita Franca, ripresa appunto da un Maggio pisano. Ma vogliamo metterci Ecco che in quel testo i temi della gelosia, della vendetta, delle ragioni che portano alla strage dei figli, vengono totalmente spostati. Il problema è la dignità, il problema è la dimensione donna, ma non nel beccero modo del femminismo di maniera, perché questa donna soffre dell'umiliazione di essere stata messa da parte come un oggetto, secondo le

regole di una società di maschi, soffre di sentirsi scartata come una scarpa vecchia dal momento che non possiede più l'avvenenza, il fascino della fresca giovinezza: «L'uomo, col passare del tempo, insavisce, ne acquisisce potestà; la donna ne perde e avvizzisce». «Questa legge ve serve a voi uomini per metterci al basto a noi femmine e meglio metterci sotto... meglio poterci mungere, meglio poterci montare».

A. *Allora questo discorso della cultura popolare a te serve come segno antagonistico nei confronti della cultura capitalistica moderna. Ma, dinei, la «cultura popolare» non esiste, esistono varie forme e diverse di cultura popolare, molto spesso antagonistiche tra di loro.*

F. Sì, molte volte dentro il canto e le conte popolari nascono espressioni di matrice anche reazionaria. Prendi i detti, nei quali ritrovi accanto a poemi di elogio straordinario della donna, altri in cui la donna è presentata come il male, la parte maledetta.

A. *Nella cultura popolare il punto più critico è quello della donna. Quasi sempre nelle opere folcloriche la donna è vista in maniera reazionaria, e rappresentata in maniera subalterna, strumentale.*

F. Ma siamo sempre lì, questo accade con il canto dei chierici vaganti, i quali riprendono dei temi borghesi...

A. *No, no, viene anche dalla cultura contadina.*

132

Nella cultura contadina, ancora oggi, la donna è soggetta.

F. Però hai poi i canti femminili, quelli inventati e cantati da donne, che non ritrovi che raramente nella cultura alta. Basta scorrere i canti di rispetto, di contrasto fra l'innamorato e l'innamorata, nel gioco popolare del corteggiamento dove ritrovi delle immagini d'amore di forza incredibile. Lo vedi proprio nel gioco del prendersi in giro, della provocazione cantata e danzata, quasi a rimpiatino, in sequenze di ironia e affettuosità, passione e diniego, accettazione d'abbracci e fuga con sberleffo.

A. *Questo recupero del Medioevo ti serve, come ipotizzo io, per saltare tutta la parte del teatro occidentale che comincia nel Rinascimento? Voglio dire: uno dei grossi problemi del Novecento è quello di superare il teatro tradizionale borghese che l'Ottocento ci ha consegnato. Allora, qualcuno lo supera andando avanti: le avanguardie, il teatro sperimentale, ecc. Qualcuno lo supera, invece, facendo un passo indietro, un grande passo indietro, saltando tutta la parte di teatro moderno nato dal Rinascimento. C'è chi lo fa, ad esempio, utilizzando strutture spaziali diverse, cioè chi non utilizza la struttura spaziale della scena all'italiana, e costruisce spazi dispersi, frammentati. Tu, secondo me, fai questo passo indietro nella dimensione attoriale, recuperando il modo di fare teatro, il modo di essere attore e i temi di prima della sistemazione moderna.*

F. Sì, più che un lungo passo all'indietro io mi son fatto un salto mortale a rovescio, nel senso che ho evitato di andare alle origini con atteggiamento da

133

archeologo. Ho guardato quindi anche al medievale che s'è affacciato in Molière e nella Commedia dell'Arte, cioè in tutto lo svolgimento proficuo che questi commedianti hanno tratto dalla lezione medievale di intrattenere il pubblico.

A. *È evidente che il Medioevo, nella cultura teatrale, non finisce nel 1492...*

F. Infatti, il rifiuto totale, la ripulsa verso certe chiavi dominanti del teatro dei fabulatori giullareschi nel Rinascimento è stato deleterio, specie alle origini. Voglio dire: c'è tutto un teatro del Cinquecento che io trovo orribile, verboso, senza struttura, filosofeggiante e soprattutto dilettesco nel senso più deteriore. E quel teatro scritto dai vari vescovi e cardinali, o dagli aristocratici per le feste di Corte.

A. *È l'istituzionalizzazione del teatro come fenomeno privato, come segno della privatizzazione della città da parte della Corte.*

F. Ma rispetto a questi papocchi pseudoletterari, c'è un altro filone, sempre nel Cinquecento, che invece mi interessa. Ad esempio le commedie di Machiavelli, la *Mandragola* e la *Clizia*, che sviluppano con straordinaria leggerezza e intelligenza il teatro medievale. La chiave della farsa di Machiavelli è la base del rinnovamento teatrale del Rinascimento. Perché, pur rinnovando i temi e la «morale», bada bene a mantenere un assetto di impianto teatrale solido e lineare che è ancora quello del teatro comico medievale. Secondo me Machiavelli, assieme a

Dalla Porta, Ruzante e Giordano Bruno, produce il vero Rinascimento, rispetto al teatro della cortigianeria alla moda, che è struchevole, con i panegirici e le raffinate pretese filosofiche.

A. *Quello che cambia tutto, secondo me, è l'istituzione: le regole pseudo-aristoteliche, il luogo chiuso. Allora, tu recuperi il Medioevo per salvare tutta questa parte?*

F. Diciamo che mi serve per tornare ad osservare il teatro nella sua totalità, superando la visione esclusivamente letteraria del testo. Perché anche da lì nasce il grande equivoco, l'inciampo della letteratura. Il grosso disastro della storiografia teatrale italiana è Croce. Croce, non sapendo leggere il teatro, non capendo che il teatro è anche gestualità, è suono, è ritmo, è rapporto tra l'attore e gli spazi e non è soltanto parola scritta, giudicava le opere solo col metro della letterarietà.

A. *Chiudiamo il cerchio: naturalmente in questa tua scelta del Medioevo, dei giullari, della fabulazione, della cultura popolare, c'è anche una valenza ideologica e politica. Quanto ha pesato questo? Come? Perché?*

F. Non so se ti ho raccontato della mia sorpresa, del mio stupore, quando frequentavo Architettura al terzo anno e mi è toccato di fare una ricerca sull'architettura del mio paese, la Valtravaglia, in particolare sul romanico. Leggendo i testi classici dell'architettura, pareva che tutto provenisse naturalmente dalla cultura egemone: dai duchi, dai conti,

dai grandi architetti delle corti. E proprio a partire dal romanico. I muratori comacini erano al servizio dell'intelligenza di singoli architetti, eruditi importanti come Arnolfo di Cambio, Tino di Camaino, ecc., e dietro, poi, naturalmente c'erano i grandi pensatori e il potere politico.

Quando ho iniziato a fare ricerche al mio paese, ho avuto la fortuna di trovare diversi documenti molto interessanti. Fra questi, gli attestati «donativi» che documentavano l'origine di un bellissimo battistero a pianta circolare costruito intorno al XII secolo in Domo Val Travaglia. Altri documenti riguardavano le spese di fabbrica per le costruzioni di altri edifici a Muceno, Musadino, Vigizzo, ecc., tutti databili intorno all'XI o XII secolo. Così vengo a scoprire che quelle cappelle, pievi, battisteri che io credevo copiati dai grandi monumenti a firma di famosi architetti di Milano, di Pavia e via dicendo, erano in realtà anteriori. Scopro che quelle innovazioni strutturali e decorative erano state portate direttamente dall'Oriente dai muratori locali, tutti comacini, che proprio in quei secoli se ne erano andati per tutto il Mediterraneo e oltre, dalla Sicilia alla Siria, dalla Turchia alla Persia, chiamati a prestare la loro opera. Così, quando se ne tornano a casa, si buttano a sviluppare quelle forme strane dalle quali erano rimasti affascinati. Questi muratori, proprio lì al loro paese, hanno sperimentato per primi l'uso composito di materiali diversi, pietra e mattoni con valori cromatici differenti, così da creare un tessuto decorativo molto suggestivo e originale. E anche l'immissione di losanghe, di archetti pensili raddoppiati, di vele a tutto sesto, e così via.

Allora, voglio dire, questo per me è stato uno shock, la scoperta di una solenne mistificazione sto-

rica. Sempre ci hanno insegnato che tutto scende dall'alto, e invece vado ad accorgermi che molte invenzioni o intuizioni importantissime provengono dal basso. Quando poi sono arrivato al teatro, questa «fissaa», questa quasi ossessione di ritrovare l'ascendenza, invece che la discendenza, è rimasta alla base di ogni mia ricerca: «Tu mi racconti questo e io non mi fido, perciò vado a verificarlo». E ho avuto ragione un sacco di volte a non fidarmi.

Come con la storia di *Rosa fresca aulentissima*. Scoprire ad esempio, il valore delle leggi melfitane in quel contesto, per me è stata un'illuminazione, dal punto di vista politico oltre che formale, estetico. Dico: Ma come! A base di tutto il «contrasto» poetico c'è la presenza di una legge voluta e imposta dall'imperatore a salvamento degli stupratori. Una legge che permette di sfuggire a tutto, galera e rischio di essere linciati dai parenti della donna stuprata, pagando una tassa. E a scuola non te lo insegnano, non ti dicono di questa legge, né dove, quando e perché è stata promulgata, e che cosa c'è dietro. Ma in quel tempo, la gente che ascoltava questa giullarata intendeva bene a che cosa si alludesse nel gioco di contrasti fra la ragazza corteggiata e il gabelliere che si dichiarava deciso a possederla anche con la forza. Per loro, anche grazie alla mimica del recitante, era chiaro che la rosa del primo verso non è un fiore ma il glande dell'uomo che spunta da sotto la corta veste da gabelliere. E oggi tu capisci chiaro perché nell'editto di Federico II di Svevia c'è l'insolenza contro i giullari, le «scurrae», che vengono cacciati insieme agli ebrei e alle puttane. E non ti fa più meraviglia scoprire che chiunque può bastonare a suo piacimento un giullare, perché tanto costui non ha alcun diritto di ricorrere a un tribunale per ottenere giustizia.

Il teatro politico

A. Questo c'è in tanti statuti delle città italiane del Medioevo. Il giullare non possiede «diritti civili», non paga neanche le tasse: cosa che sembrerebbe vantaggiosa, mentre invece è un sintomo di emarginazione sociale.

F. Non ha nessun diritto di essere difeso, non si interviene, qualunque sia la vessazione che si ritrovi a subire.

A. A meno che poi non sia il giullare del periodo più tardo, che si mette a totale servizio del padrone. Ma questa è un'altra storia.

A. Accostiamoci ora ad un discorso più ideologico, al problema del teatro politico in senso stretto, quello degli anni Sessanta, quando tu hai iniziato «Mistero buffo», e poi sei diventato quello che sei diventato.

F. Oh, mio dio! Che cosa sono diventato? Beh, diciamo che le prime storie che ho portato in teatro, e anche prima, quando mi esibivo tra amici, erano di fatto sempre legate al sacro. Cioè era proprio Mistero, Mistero in senso stretto, era lo svolgimento dei grandi temi dei miracoli, dei miti religiosi della chiesa popolare che si esprimevano durante la festa, ed era sempre un modo completamente diverso di vedere il problema della religione. Lazzaro, ad esempio, la satira del miracolo inteso come uso e speculazione da parte della Chiesa che ne fa spettacolo: dove è denunciata la strumentalizzazione ad effetto dell'atto divino come numero eccelso di magia. Così come nel contrasto del cieco e dello storpio, dove i due accattoni rifiutano assolutamente l'idea di farsi miracolare e fuggono questo evento come una disgrazia terribile perché ritrovandosi «normali» perderebbero il privilegio di poter chiedere la carità e dovrebbero tornare a lavorare come bestie sotto padrone.

A. *Quindi il problema della religione come pretesto. Ma, insomma, tu continui a sfuggire. Io voglio farti parlare del teatro politico.*

F. Ma appunto, parlando della religione, come facevano i giullari, io intendevo parlare della politica, facendone spettacolo. Procediamo comunque per ordine. Io sono arrivato al teatro religioso quasi per polemica contro i compagni coi quali lavoravo e che, con molta superficialità, bollavano il problema religioso del popolo come una stortura priva di ogni significato culturale e soprattutto politico. Il rapporto del popolo con il divino, con il problema di Dio, con la propria religione, con la religiosità delle cose è un problema che purtroppo i marxisti non hanno mai capito o hanno evitato d'affrontare. Dicono: «A noi non interessa. La religione è l'oppio dei popoli, punto e a capo!».

Voglio farti capire che io sono entrato subito in collisione diretta con questo tagliar corto dei miei compagni. Ma spesso erano quelli coi quali collaboravo a realizzare il nostro circuito alternativo. Tant'è vero che, quando io ho cominciato a realizzare *Mistero buffo* (era appena nata la Comune) ho avuto quasi mezza associazione addosso: «Con questo tuo lavoro stai andando letteralmente fuori strada. Cosa vuoi che interessi agli operai della religiosità delle proprie origini... Che gliene può fregare di una giullarata sulla strage degli innocenti, sulla storia del cieco e dello storpio». E io: «No, siete voi ad essere completamente fuori. Io mi ricordo di un tale, un certo Gramsci Antonio che insisteva sul fatto che se non sai da dove vieni difficilmente capisci dove vuoi arrivare. Il discorso del rapporto magico con la natura, con la terra, con il mito, con la religiosità, fa parte della storia culturale del proletaria-

to. Non potete tirarci una riga sopra. Nostro compito è studiarla, questa origine, e riproporla leggibile e attualizzata nei suoi valori più importanti».

Infatti quando cominciai a recitare le storie di *Mistero buffo* fu un vero spasso notare la sorpresa di quei miei collaboratori di fronte alla risposta entusiasta di un pubblico formato in gran parte di uomini e donne semplici: contadini, operai e artigiani, oltre che studenti. Quel pubblico aveva capito immediatamente che quel modo di trattare e di raccontare le storie di Papi contro eretici, di diavoli contro santi, di santi contro Papi e vescovi, era di gran lunga differente da quello in voga nella Chiesa, era in aperto conflitto con la Chiesa.

A. *Quindi la scelta di questi temi e di questi modi di spettacolo era, per te, già teatro politico. Però, poi, quando hai fatto drammaturgia, in quegli anni, hai fatto «teatro politico» in senso più diretto.*

F. Sì, certamente, un teatro politico *tout court*. Ma anche qui è il caso di chiarire qualche particolare. Spesso oggi, nelle interviste, i giornalisti mi chiedono: «Ma tu hai delle remore?... Quando pensi al '68, a certa demagogia, al trionfalismo in cui facilmente si cadeva, non pensi di doverti pentire, almeno oggi che essere un pentito è un fenomeno di moda?». Ecco io ti dico che l'unica cosa di cui mi pento è di non essere stato sempre sufficientemente ironico. Una delle ragioni del perché mi spavavano addosso, da sinistra, era per il fatto che troppo spesso mi permettevo di fare ironia su certi postulati ritenuti sacri dal movimento. «L'operaio è sempre onesto e generoso. Il proletariato ha sempre il senso della solidarietà umana. I burocrati sono la pietra al collo del movimento rivoluzionario».

Non ti dico poi quando andavo giù pesante a far satira contro la demagogia dei gruppi, il trionfalismo, la retorica, lo sciovinismo. Ma quello che li faceva andare in bestia era quando mettevo in scena personaggi negativi del proletariato, non soltanto il classico padrone bastardo ma anche l'operaio magari bastardo verso la sua donna, i figli, i compagni di lotta. Insomma un individuo che poteva essere egoista e figlio di puttana, allevato dentro una società appunto figlia di puttana.

A. Che però, ragionando con le categorie dell'epoca, si trova sempre dalla parte del giusto nella storia.

F. Già, ma è un falso devastante, pericoloso, quello di inventarsi una santa moralità naturale del proletariato, rispetto alla borghesia sempre marcia e corrotta. E a questo proposito ti voglio raccontare lo scontro che avemmo sull'allestimento di uno spettacolo impostato su un fatto veramente accaduto ad un gruppo di operai impiegati nello stesso reparto FIAT, a Mirafiori.

In questo reparto si impiegavano pericolosi vibratori per preparare le lamiere da stampo e per correggere le sbavature residue da pressa. Ad un certo punto questi uomini, che per uno strano caso abitavano nello stesso paese, nel comune di Brindizzo, si rendono conto di non avere più stimoli sessuali. Ma nessuno ne fa confidenza all'altro. La vergogna di dichiararsi impotenti è troppo grande. Tutti in massa non riescono più a fare l'amore con la propria moglie, anche quelli sposati da poco. Ma nemmeno con la moglie si confessano, e inventano preoccupazioni, blocchi psichici, malanni. In tutto il paese è una tragedia, tutti sanno ma ognuno scanton, mente all'altro, non ammette di essere diven-

tato impotente e non ha il coraggio neppure di parlarne al medico. Anzi, pur di far credere in giro di essere sempre il «maschio» di prima, finge di andare a puttane. La chiave di volta della commedia è appunto questa puttana che si ritrova dei clienti con i quali non fa mai all'amore. Viene pagata solo per far da paravento, anzi per dare pubblica patente di eterno «potente» ad ogni operaio castrato che le si presenti. In primo piano nella commedia c'è la giovane moglie che ormai s'è convinta che il marito abbia una storia con un'altra donna e che sia in procinto di abbandonarla: «Se non fai più l'amore è perché non mi desideri più e allora vuol dire che ti sei fatto un'amante». E lui, pur di non ammettere l'impotenza, arriva a farle credere che è così.

Questo gioco potrebbe assomigliare ad un classico intrigo borghese, se non fosse per il problema di fondo. Problema che sfocia nel grottesco quando si viene a scoprire la causa di quella castrazione di massa: i vibratori. Che si fa, bisogna denunciare il datore di lavoro, cioè la FIAT? E quale sghignazzo ne verrà fuori? E il posto di lavoro? Se si dovesse adottare altri metodi di lavorazione prestampaggio non castranti, quanto tempo dovrebbero tener chiuso il reparto? Il lavoro non si può perdere! Quindi l'operaio è disposto ad accettare anche questa menomazione. Alla fine, come in *Lisistrata*, saranno le donne a rompere questa assurda omertà e a riportare la storia sui binari del buon senso e della ragione.

Ma la commedia che ti ho raccontato ha creato un parapiglia inaudito. Quelli dell'Unione Comunista, il gruppo di Servire il popolo — detti i «trancescani di sinistra» — e poi quelli di Avanguardia Operaia si scatenarono. «Ma che razza di operai coglioni ci tiri fuori! Tu denigri il proletariato, questa

è una visione borghese di una classe operaia senza dignità» e così via.

Eguualmente per poco non rischiammo il linciaggio in occasione di un altro spettacolo, allestito in occasione del colpo di stato in Cile. In questo spettacolo si perpetrava una beffa terribile. Si faceva credere al pubblico che, nello stesso momento in cui noi si stava recitando, anche in Italia avveniva un colpo di stato. Tutto lo spettacolo era un pretesto per montare la grande finzione. I vari pezzi, canzoni, monologhi, sketch, venivano interrotti continuamente da incidenti esterni che man mano facevano montare nel pubblico la convinzione che fuori di lì stesse avvenendo qualcosa di tragico: i militari stavano prendendo il potere... proprio come in Cile. Metà della compagnia recitava in platea, nascosta in mezzo al pubblico. Un attore recitava la parte di un poliziotto in borghese, un altro quella di un fanatico provocatore, due altri quelle di un commissario e del vicequestore. Tutti costoro rischiavano ogni sera di prendersi delle coltellate o delle bastonate.

E la truffa funzionava, ogni sera il pubblico cadeva nella trappola. E alla fine alcuni compagni, d'accordo con noi, venivano chiamati sul palco, ad uno ad uno, e c'era la gente che urlava, che applaudiva, che piangeva. Poi noi svelavamo il gioco e spiegavano anche la ragione di quella beffa. C'era chi rideva di gusto... come liberato, chi s'indignava. Naturalmente chi non ci perdonava la tirata a sfottò erano i soliti dirigenti dell'«avanguardia proletaria» che nella loro rabbia convalidavano un'altra volta l'ottusa mancanza di «leggerezza intellettuale», cioè di un sia pur minimo senso dell'umorismo. Bisogna ammettere che la carenza di senso dell'umorismo è stata una prerogativa fissa di quasi tutti i

movimenti della cosiddetta area rivoluzionaria di sinistra.

A. *Questo mi pare fuori di dubbio. Però non puoi ridurre a questo il problema dell'«impegno politico» in quegli anni. Allora, in assoluto e anche nel tuo lavoro, c'era indubbiamente qualcosa di diverso rispetto a oggi: e non era solo questione di contenuti. Che cosa era?*

F. Ecco cosa era diverso, che noi facevamo dei testi che parlavano dei problemi che stavano sulla pelle della gente che veniva a teatro. Credo fosse la prima volta che un operaio non si sentiva estraneo alla storia che veniva rappresentata sulla scena. Anzi, per la prima volta gli capitava che gli stessi parlando proprio di lui, dei suoi problemi.

A. *C'era, anche, il fatto nuovo di un circuito diverso, alternativo a quello convenzionale. Voi andavate a fare teatro in luoghi fisici e «simbolici» complementari diversi, fuori delle convenzioni teatrali, come le fabbriche o i Circoli ARCI.*

F. Da sempre le regole del gioco e della convenzione teatrale le hanno imposte e gestite i borghesi, in quanto loro hanno costruito i teatri secondo le proprie esigenze anche di classe. E questo dal Settecento in qua. Loro da sé e per sé hanno scritto i testi e allestito le rappresentazioni. Ora, per la prima volta, gli spettatori borghesi che venivano a vedere i nostri spettacoli si sentivano al centro degli sghignazzi, quasi estranei: gli spazi scenici non erano più i loro, il rito dello stare in poltrona era cancellato, il foyer non c'era più. E peggio ancora, ciò che

si andava raccontando sulla scena non riguardava più loro, se non come soggetti negativi.

A. *Però questo, a un certo punto, non è successo più.*

F. Beh, certo, dopo un po' di anni, quando è iniziato lo sfascio totale delle strutture...

A. *Cioè è finito il «movimento»...*

F. Però quei quindici anni di teatro «fuori pista» sono stati esaltanti. Noi non andavamo più nei teatri del circuito ufficiale. C'erano questi gruppi, molte volte compagni del Pci, certe altre compagni di Lotta Continua e Avanguardia Operaia che si mettevano insieme per organizzare il pubblico, anche se poi magari si scannavano il giorno dopo su come dividersi i soldi che avevano raccolto insieme. Succedevano anche giochi bassi per eliminarsi a vicenda. Il più abile in queste operazioni di «scalzo» era il gruppo di Avanguardia Operaia, che cacciava via gli altri. Per questo veniva chiamato «il paguro»: noto mollusco che si inserisce nelle conchiglie fabbricate da altri, installandovisi in eterno dopo aver cacciato il proprietario e costruttore.

A. *Ad ogni modo è chiaro che, finito il movimento, è finito anche un certo modo di fare teatro. Però, terminata questa stagione, il problema dell'impegno politico ce l'hai ancora? Come?*

F. Si va avanti. Ma, devo ammettere, con maggior fatica. Sia per quanto riguarda il reperire un

circuito non impacchettato, che per la costruzione di testi che ancora trattino di argomenti d'impegno. Quando è successo il fatto di Moro noi abbiamo realizzato due testi. Uno che non sono riuscito a mettere in scena. M'è capitato di leggerlo a Padova, davanti a un pubblico di tremila persone. S'è scatenato un putiferio, era troppo provocatorio, era troppo presto per fare certi discorsi. L'altro, scritto due anni dopo, era *Clacson, trombette e pernacchi*.

Questa commedia era tutta impostata su un paradosso: immaginare cosa sarebbe successo se al posto di Moro le Brigate Rosse avessero tentato di rapire Agnelli. Cominciava con il racconto di un incidente d'auto spaventoso, nel quale Agnelli perde i propri connotati fisici, tanto da risultare irriconoscibile. Gli trovano in tasca la fotografia dell'operaio che l'ha salvato e così gli rifanno una faccia che somiglia perfettamente a quella dell'operaio. Per di più arriva la moglie, dalla quale l'operaio è separato da tempo, che lo riconosce come suo marito. I mass media sono convinti che Agnelli sia stato rapito dalle B.R. Quando Agnelli riprende la memoria, decide di non farsi riconoscere immediatamente: in un atto di follia paradossale, vuole studiare come si comporterebbero le istituzioni in caso di riscatto richiesto da fantomatici terroristi. Così scrive delle lettere, come se si trovasse prigioniero in un covo delle Brigate Rosse. Scrive e indirizza ai vari ministri, ai vari personaggi altolocati del potere politico, chiedendo che accettino il ricatto, che consiste nella liberazione di un certo numero di prigionieri politici, appunto come era stato richiesto per Moro. Ma mentre con Moro era scattato il meccanismo della sacralità dello Stato, e il rifiuto assoluto di scendere a patteggiamenti coi criminali terroristi, nel caso di Agnelli ogni remora salta come per in-

canto. Si liberano tutti i prigionieri richiesti e anche qualcuno in più... tanto per far numero tondo. Tutte le sbandierate sul sacrificio per salvare la dignità dello Stato crollano.

La morale che ne viene fuori è: il potere è quello economico, non quello politico, che gli è subalterno. Il vero Stato è il capitale. E puoi immaginare: davanti a questa «morale» s'è scatenato un putiferio indicibile. Abbiamo raccolto un dossier di insulti giornalistici da farne un volume, abbiamo avuto il privilegio di due interrogazioni alla Camera e una anche al Senato.

A. *Allora, oggi, finito il movimento e quindi finiti i modi di fare teatro in maniera immediatamente politica, che cos'è il teatro politico? C'è, e se c'è in che forme si manifesta, sia riguardo al tuo lavoro che in generale?*

F. Lo vado ripetendo da un pezzo: il «teatro politico» non è che è una invenzione di comodo o uno slogan facile. Si può parlare d'amore e fare della politica, dipende da che taglio dà, che valori metti in risalto nel rapporto fra un uomo e una donna.

A. *Ma è necessario, però, fare politica?*

F. Ma certo...

A. *Dico a teatro.*

F. Ma certo. Penso che tutto il grande teatro, quello che è arrivato sino a noi, avesse sempre den-

tro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà... o l'indignazione. Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti della società. E questo dal teatro greco risalendo fino al teatro più vicino a noi, compreso quello di Molière o di Shakespeare.

A. *Sì, ma non puoi negare che tu, per un certo periodo, hai fatto un teatro che parlava in maniera immediata di problemi politici, era uno strumento di lotta politica e ideologica.*

F. Credo che su questo aspetto abbiano calcolato oltre misura. Prendiamo l'*Anarchico*, considerato, anzi catalogato, come un classico esempio di teatro esplicitamente politico. Sì, c'è l'inchiesta condotta su un incidente avvenuto in questura: il famoso volo dalla finestra dell'anarchico. Forse un delitto, un delitto di Stato, un assassinio che goffamente si cerca di fare passare per suicidio. Ma la chiave di racconto si colloca in una situazione di divertimento. Infatti, a scatenare il gioco comico oltre che satirico era stato scelto il personaggio di un pazzo, un maniaco di travestimenti che, attraverso la logica della folle paradosso, cerca di scardinare la logica della gente sana di testa. Così succede che i veri pazzi risultano i «normali». Pazzi e criminali per giunta! Questo gioco del grottesco, del paradosso, della follia è un gioco che potrebbe benissimo stare in piedi anche senza il discorso politico.

Tant'è vero, che alcuni registi (dio li castighi a macchina), preoccupati di realizzare un puro divertimento, hanno tolto di mezzo l'indicazione realistica del conflitto, hanno esasperato il gioco comico fino a renderlo clownesco e alla fine hanno ottenuto

una specie di *pochade* surreale dove ci si sganascia, uscendo poi di teatro ben svuotati di ogni indignazione o pensiero molesto. È questa l'operazione che hanno condotto a New York, al Belasco, famoso teatro di Broadway, dove tutto il discorso politico era stato letteralmente assassinato. Ma la macchina teatrale stava in piedi lo stesso. Al punto che il critico del «New York Times» aveva commentato: «In questa commedia ci sono due assassini; il primo, il più evidente, è quello del testo».

Ti ho fatto quest'esempio per ribadire che, sì, noi si spingeva sull'impegno, sulla denuncia, sul coinvolgimento politico, ma mai ci si scordava della prima essenza del teatro che è il divertimento, il gioco delle situazioni drammatiche e comiche da mettere in atto. Consapevoli del fatto che se non funziona la macchina teatrale con tutti i suoi ingredienti spettacolari, non funziona nemmeno il discorso politico. Tutto si risolve in un comizio di quart'ordine, palloso e insopportabile.

A. *Insomma, mi pare da un lato che tu sostenga che la tua scelta è sempre stata primariamente il «teatrale» e solo secondariamente il «politico», e dall'altro che tu rivendichi una coerenza di percorso, almeno dal momento in cui hai smesso di fare teatro nei circuiti ufficiali.*

F. Sì. E comunque voglio ribadire che noi la difficoltà ad entrare nel circuito ufficiale ce l'abbiamo sempre, anche ora. Quasi mai siamo in cartellone, e non sempre per nostra scelta. Adesso c'è una crisi di compagnie, alcune si ritirano, alcune franano per la diminuzione delle sovvenzioni. Per cui quest'anno ci richiedono di entrare nei cartelloni, ma io sono sicuro che quando sentiranno che il testo parla

del Papa, gli inviti scompariranno come neve al sole. Con tutto che tiriamo pubblico. Tanto, ne tiriamo, anche perché dove gli altri arrancano, noi — questo è il nostro orgoglio — facciamo degli incassi che superano sempre il minimo garantito. Dove c'è lo spazio, la capienza, il minimo garantito nostro è sempre altissimo.

La comicità e le donne

A. *Ci aviamo alla fine. C'è qualcosa che vorresti dire, una domanda che avresti voluto che ti facessi e che non ti ho fatto?*

F. Sì. C'è il problema generale della diffidenza nei confronti del riso e del comico. È un atteggiamento di tutta la cultura ufficiale, accademica — e molti di coloro che raggiungono posizioni di potere o prestigio tendono a diventare accademici: nel senso che si paludano il cervello di seriosità imponente. Costoro, davanti al comico sono presi da blocchi artrosici alle mascelle. Certo, bisognerebbe indagare sul perché c'è sempre stata una così grande carenza di autori comici... che credo sia alla base della grave crisi in cui si trova tutta la drammaturgia.

Dove ci sono autori comici c'è anche una drammaturgia fiorente. Per questo in Italia non c'è e altrove sì. In America ho incontrato parecchi autori comici. Così in Inghilterra, dove, a parte Pinter e Osborne che sono autori di grande talento umoristico, esiste un eccellente ricambio di giovani autori che si esprimono nel comico, nel grottesco, o nel satirico; che insomma, si inseriscono in tutta la grande tradizione inglese da Bernard Shaw in poi. Eppure anche là, in Inghilterra, ci sono, da sempre,

i tromboni seriosi che denunciano, con fine umorismo involontario: «Il comico è poco serio!»

Il potere già odia il comico perché mette in mutande il re, è ovvio. E gli accademici teorizzano questa inferiorità del comico, soprattutto perché loro non lo praticano. I critici, poi, sono quasi sempre gente che non sa ridere. Perfino nel cinema succede questo. Infatti quest'anno ci sono dei film comici, molto spiritosi, divertenti, alcuni bellissimi, ma non prenderanno mai l'Oscar né la Palma d'oro né il Leone di Venezia. Sono sempre i film tragici che vincono i grandi premi. Molto raramente capita che un film comico, sbeffeggiante, si porti a casa la statuetta. Vorrei sbagliarmi, ma non ricordo che Charlie Chaplin abbia mai vinto un Oscar.

A. *Questo vale anche per l'attore: l'attore comico è quello che ha più popolarità, che gode di maggior successo di pubblico e dunque quello che fa cassetta, però non è lui che fa «cultura».*

F. Pensa a come è stato considerato Totò, per tutta la sua vita, o anche Peppino De Filippo. Oggi sono diventati di gran moda, si scrivono saggi, si allestiscono retrospettive... Il che, però, è quasi una beffa.

A. *Perché il comico, in generale, si addice così poco alle donne?*

F. Ma per la stessa ragione del discorso della maschera. Prima di tutto, all'origine i personaggi femminili erano recitati dagli uomini.

A. *Anche i personaggi tragici erano recitati dagli uomini?*

mini, però poi, nella storia, donne che fanno personaggi tragici e drammatici ne troviamo, ma donne che fanno personaggi comici molte di meno.

F. Già, quando Isabella Andreini calcava le scene, nella stessa compagnia il personaggio di Franceschina, l'amante comica di Arlecchino, era recitato da un attore. E, nota bene, gli uomini che recitavano ruoli femminili non portavano maschera, proprio perché la preoccupazione prima degli attori travestiti, nella tradizione, era quella di assomigliare alla donna, ma a viso scoperto. Da qui il fatto che i personaggi femminili della Commedia dell'Arte non portano maschere.

E come mai, per secoli, i ruoli comici rimasero appannaggio di attori maschi? Perché il comico è disdicevole... specie in una donna. Questo particolare ha costituito per lungo tempo un handicap per la donna nel teatro comico. C'è poi il fatto che una donna, se non ha un grande talento, appena si butta a fare *grinaces*, cioè ad articolare il viso in espressioni caricate o a eseguire camminate goffe e caricaturali, diventa orrenda, insopportabile.

A. *Perché diventa orrenda? Perché c'è un'immagine femminile un po' standardizzata, che vuole per lei compostezza e rifiuto dell'esibizione?*

F. Certo. Esiste un'idea stereotipa del femminile, una convenzione dell'immagine «degena» della donna standardizzata nella purezza, nell'innocenza. E l'innocenza non si deve agitare troppo. Tanto è vero che l'Isabella Andreini arrivò ad escogitare il travestimento maschile, pur di guadagnarsi lo spazio di un'azione comica decente. In una commedia,

per arrivare a convivere con un uomo senza dare nell'occhio, l'Isabella si travestì da maschio. I suoi atteggiamenti, nel tentativo di farsi passare per una figura virile, sono evidentemente improbabili, grotteschi: da qui la risulante comica. Per di più capita che più d'una donna si innamori di lei... e anche qualche omosessuale colpito dalla sua virilità esibita. Ma queste sono chiavi a situazione non ripetibili in continuità.

A. *Una spiegazione può essere anche che il comico è molto legato, nella storia, alla corporeità, e la donna non può esibire e deformare la propria corporeità.*

F. Appunto. Non può deformarsi, non le è permesso di claudicare, di ingobbirsi, né di storpiarsi in alcun modo. Deve giocare esclusivamente sulla situazione comica. Tutti i ruoli di donne grasse o troppo rinsecchite, goffe e sgradevoli, nella tradizione sono sempre stati recitati da grandi clown maschi. Nella *Venexiana*, testo famoso del Cinquecento, c'è il classico personaggio della ruffiana, tutta un lardo ballonzolante che si innamora del capitano, smania d'amore per lui e, ad un certo punto, lui per un equivoco, nel buio, le dice «ti amo»: lei, proprio perché è un clown maschio, prende la rincorsa, fa un doppio salto mortale e gli piomba in braccio.

A. *Di solito, la donna può fare i personaggi brillanti, che sono un'altra cosa.*

F. E poi ci sono i ruoli legati al comico di situazione. Nel teatro moderno, già anche in Labiche o in Feydeau troviamo copiosi esempi di questa chia-

ve comica. Feydeau aveva con sé, in compagnia, un'attrice per la quale scriveva i ruoli comici. Era una grandissima attrice che, pur rimanendo nella chiave del distacco, non arrivando mai al grottesco ma giocando unicamente sulla situazione, riusciva veramente a far sbellicare. Ad esempio giocando col distacco nell'andarsene in giro tutta nuda per casa, senza scomporsi all'ingresso di uomini che vengono a trattare affari col marito; oppure sfruttando quella situazione in cui recita il ruolo della padrona di casa tutta sciatta e sventata, così che quando capita in casa un personaggio importante, lei si finge la serva e parla male della padrona.

A. *Appunto, è un comico di situazione, non un comico di deformazione.*

F. Io naturalmente amo moltissimo la donna che recita il comico, salvo quando incappo in attrici che, pur di far ridere, forzano negli atteggiamenti e nella voce. Come del resto non mi interessa l'attore comico che ricorre a smorfie, pernacchie, voci gutturali, nasali, ecc.

A. *Per finire, Dario Fo ha degli eredi?*

F. Diciamo che se ne ho non ho fatto granché per procurarmeli. Sono figli naturali... nati in seguito a relazioni clandestine. Ce ne sono parecchi che riprendono certe chiavi... Paolo Rossi è uno che dice tranquillamente di aver imparato un certo modo di raccontare, di giocare nei ritmi, osservandomi recitare. I ragazzi del Teatro dell'Elfo di Milano, quasi tutti, ammettono di aver imparato da me a servirsi

della voce, di certe pause e cadenze in controtempo... così come ad usare in un certo modo il corpo nella gestualità. E poi tutti quelli che ho avuto con me in occasione dell'allestimento della *Storia di un soldato* alla Scala: sono ragazzi e ragazze che ho tenuto con me per due mesi in fase di allestimento, e che ho seguito durante tutta la *tournée* di sei mesi. Ecco a loro credo proprio di aver insegnato qualcosa.

Del resto io non creo mai degli epigoni, non mi piace. Cerco sempre di spingere a fare in modo che ognuno trovi la propria personalità, la propria grinta. Ma è ovvio che, quando vado a vedere Gaber, nei suoi spettacoli leggo chiaro dove è riuscito a prendere qualcosa da me, così come mi capita per Jannacci. E devo dire che queste scoperte mi fanno molto piacere.

A. *Sono casi diversi: erivate, siete amici... Eredi di Franca, invece, ce ne sono?*

F. Per una donna è più difficile... Diciamo che una che ha preso delle cose di Franca e le ha sviluppate è Mariangela Melato. Però siamo sempre lì, ha una personalità propria ed evita di fare ricalchi.

A. *Qualche erede di Dario Fo drammaturgo?*

F. Direi quasi tutti quelli che si pongono su una linea analoga alla mia, quella degli attori che recitano e scrivono, o collaborano alla scrittura dei propri testi, come appunto Paolo Rossi o gli attori dell'Elfo, che fra l'altro, quando scrivono, scrivono proprio bene. De Capitani, e poi adesso anche Lon-

Nota al testo

goni, che ha scritto *Naja*, messo in scena con un gruppo di ragazzi che sono stati con me per qualche tempo.

Questi giovani hanno capito qual è il significato di essere autori di questo nostro tempo e di saperlo rappresentare con indignazione e usando nel modo giusto l'ironia, prendendo posizione contro le infamità di ogni genere che ci stanno assieperate intorno.

La registrazione del colloquio in due riprese, la prima l'1 e il 2 febbraio 1989 a Napoli, a margine del convegno *Pulcinella tra immaginazione e rappresentazione*, la seconda il 27 e 28 marzo successivi, ad *Alcatraz*, presso S. Cristina di Gubbio, nella tenuta di agriturismo del figlio di Fo, Jacopo.

Dario, con sorprendente diligenza, ha poi rivisto le trascrizioni, per ripulire il linguaggio e per rendere più chiari alcuni passi, ma l'impianto generale non è stato manipolato. E questo può spiegare il ritornare di alcuni argomenti, il che tuttavia mantiene quella atmosfera di «parlato» che si è voluta salvaguardare.

Dialogare con Fo è una delle esperienze più interessanti e insieme frustranti che possano capitare. Per quanto si approntino e concordino scalette e schemi, è poi sempre Dario, con la straripante fabulazione che lo rende quello straordinario attore che è, a condurre il discorso. Tante volte avrei voluto — e magari dovuto — interromperlo per chiedere e fornire spiegazioni, per contestargli certe affermazioni. Non l'ho fatto e non me ne pento: qualche imprecisione, qualche divagazione, che magari torna su temi già trattati, sono certo un prezzo accettabile a fronte della possibilità di far partecipare il lettore — per quanto è possibile in una testimonianza scritta — alla esperienza affascinante di Dario Fo fabulatore.

L.A.

Dario Fo e Luigi Allegri sono grati a Lucia e Silvia Castagnetti e alla dott.ssa Mariapia Mantovani, cui si deve il lavoro di sbobbatura e trascrizione del materiale.

Indice

1	<i>La comicità e la satira, oggi e ieri</i>
20	<i>I fabulatori del lago</i>
32	<i>Il monologo e il dialogo</i>
45	<i>I maestri d'arte</i>
54	<i>Il regista e l'attore: un difficile rapporto</i>
75	<i>Il teatro civile e la drammaturgia in Italia</i>
91	<i>L'apprendistato come scrittore</i>
97	<i>Le tecniche drammaturgiche</i>
110	<i>Il comico</i>
125	<i>Il recupero del Medioevo</i>
139	<i>Il teatro politico</i>
152	<i>La comicità e le donne</i>
159	<i>Nota al testo</i>

i Robinson

ultimi volumi pubblicati

Franca Angelini (a cura di) *Petrolini. La maschera e la storia*
Luciano Mecacci *Identikit del cervello*
Sergio Turone *Corrotti e corruttori dall'Unità d'Italia alla P2*
U. Eco - G. P. Ceserani - B. Placido *La riscoperta dell'Ame-*

rica

Frans de Waal *La politica degli scimpanzé*
Derek Llewellyn-Jones *La salute della donna dall'A alla Z*
Egidio Penitiraro *Computer è facile*
Rémy Chauvin *La società degli animali*
Daniel Widlöcher *La depressione*
Christian Barnard *Come vincere l'artrite*
Sergio Turone *Partiti e mafia dalla P2 alla droga*
Roberto Campari *Miti e stelle del cinema*
Giancarlo Zizola *La restaurazione di papa Wojtyła*
Franco Cordero *Cronaca d'una stregoneria moderna*
Elio Chinol *Falsi nell'arte. Il caso Martini*
Luciano Federighi *Cantare il jazz. L'universo vocale afroame-*

ricano

Pietro Janni *Il nostro greco quotidiano*
Luca Canali *L'eroticismo e il grottesco nel Satyricon*
AA.VV. *Eroi del nostro tempo*
Rocco Scotellaro *L'uva puttanella. Contadini del Sud*
Donald R. Griffin *Cosa pensano gli animali?*
Gustav J. V. Nossal *La fabbrica della vita*
Sergio Turone *Come diventano giornalisti (senza vendersi)*
Stefano Bevacqua *L'interrogativo nucleare*
Giovanni M. Pace *Figli in provetta*
Mauro Mancina *Il sogno come religione della mente*
Arrigo Levi *Noi: gli italiani*
Silvio Ceccato *Il perfetto filosofo*
Jean Heidmann *L'odissea del cosmo*

Antonio Roccuzzo *Gli uomini della giustizia nell'Italia che cambia*

Fernando Savater *Politica per un figlio*

Giuseppe F. Mennella - Massimo Riva *Atlanta Connection*

Sandro Provisionato *Misteri d'Italia*

Giovanni Maria Bellu - Sandra Bonsanti *Il crollo. Andreotti, Craxi e il loro regime*

Al Gore *La Terra in bilico*

Cecilia Gatto Trocchi *Viaggio nella magia*

Giovanni Marino *Bella e mala Napoli*

Pietro Folena *Siamo tutti siciliani*

Sergio Turone *Agonia di un regime. Il caso Abruzzo*

Elio Veltri *Da Craxi a craxi*

Benny Lay *Il Papa non eletto. Giuseppe Siri cardinale di Santa Romana Chiesa*

Stefano Cagliano *Viaggio intorno alla medicina*

Ernesto Rossi *Capitalismo inquinato*

Alfonso M. Di Nola *Lo specchio e l'olio*

Lina Tamburrino *La Cina dopo il comunismo*

Antonio Casese *Umano-Disumano. Commissariati e prigionieri nell'Europa di oggi*

Sandro Provisionato *Segreti di mafia*

Renzo Renzi *Visconti segreto*

Ada Becchi - Guido M. Rey *L'economia criminale*

Nicola Tranfaglia (a cura di) *Cirillo, Ligato e Lima. Tre storie di mafia e politica*

Aurelio Grimaldi *Palermo che muore, Palermo che nasce*

Fernando Savater *L'infanzia recuperata*

Woody Allen *Woody su Allen*

Simon LeVay *Le radici della sessualità*

Dieter Lenzen *Alla ricerca del padre. Dal patriarcato agli alieni*

Giorgio Ruffolo *Lo sviluppo dei limiti*

Paul K. Feyerabend *Ammazza il tempo. Un'autobiografia*

Fernando Savater *Il giardino dei dubbi*

Sergio Turone *Lettere di Adam Smith al Cavalier Berlusconi*

Lev Tolstoj *Lettere agli zar (1862-1905)*

Ivan Cavicchi *La rivolta dei minotauri. Il lavoro nella sanità: da «problema» a «soluzione»*

Furio Colombo *Ultime notizie sul giornalismo. Manuale di giornalismo internazionale*

David M. Buss *L'evoluzione del desiderio. Comportamenti sessuali e strategie di coppia*

Javier Echeverría *Telepolis. La nuova città telematica*

Anna Oliverio Ferraris *TV per un figlio*

Christine Temple *Il nostro cervello. Come funziona e come usarlo*

Jens Petersen *Quo vadis Italia?*

Luciano Violante (a cura di) *Mafie e antimafia. Rapporto '96*

Uta Frith *L'autismo*

Maurizio Ridolfi - Nicola Tranfaglia *1946. La nascita della Repubblica*

Federico Rampini *Germanizzazione. Come cambierà l'Italia*

Simona Colarizi *Biografia della Prima Repubblica*

Enzo Ciconte *Processo alla 'Ndrangheta*

Marco Calvo - Fabio Cioti - Gino Roncaglia - Marco Zela *Internet '96*

Jader Jacobelli *Cento no alla TV*

Steven Berglas - Roy F. Baumeister *Il tuo peggior nemico. Paradossi del comportamento autodistruttivo*

Tullio De Mauro - Francesco De Renzo *Guida alla scelta della scuola superiore*

Francesco Tonucci *La città dei bambini*

Biörn Kurtén *Il primo uomo*

Giancarlo Zizola *Il successore*

Giuseppe Boffa *L'ultima illusione. L'Occidente e la vittoria sul comunismo*

Luciano Violante (a cura di) *Mafia e società italiana. Rapporto '97*

Marco Calvo - Fabio Cioti - Gino Roncaglia - Marco Zela *Internet '97*

Jacques Le Goff *Una vita per la storia*

Fernando Savater *A mia madre mia prima maestra*

Aldo Rizzo *L'anno terribile*

VOLUME
SAGGIO-CAMPIONE, GRATUITO, FUORI COM-
MERCIO. FUORI CAMPO APPLICAZIONE I.V.A.
ED ESENTI DA BOLLA DI ACCOMPAGNAMENTO
(ART. 2, LETT. D, D.P.R. 633/1972 E ART. 4,
N. 6, D.P.R. 627/1978.) "

Premio Nobel per la Letteratura 1997