

Questo libro non è una biografia di Dario Fo. È un primo tentativo di riempire un vuoto nell'immagine del grande attore, commediografo e pittore, premiato di recente con il Premio Nobel per la Letteratura. Benché Fo avesse intenzione di diventare pittore e architetto prima che attore e regista teatrale, della sua Pittura si sa ancora oggi ben poco. Con una fittissima trama di riferimenti, Christopher Cairns provvede a inserirlo nel contesto degli artisti degli anni '40, quali Guttuso, De Chirico, Carrà, Morlotti, Cassinari, Peverelli e Cavaliere, artisti che conobbe principalmente nella effervescente Bretta della Milano del dopoguerra. L'autore passa quindi a esaminare attentamente il retroterra grafico-pittorico che ha contribuito a determinare la genesi delle grandi regie teatrali di Fo degli ultimi vent'anni (Stravinskij, Brecht, Molière e Rossini). Dal *plexiglass* per la *Storia di un soldato* di Stravinskij, ai disegni preparatori per i lazzi di *Arlecchino*, ai disegni che illustrano il monologo *John Padan...*, Cairns evidenzia anche in Dario Fo quell'approccio 'pittorico' al teatro, che nel rifiuto del naturalismo ha caratterizzato la più alta produzione teatrale di questo secolo (John Cage, Peter Schumann e soprattutto Tadeusz Kantor). Tenendo conto dei nascenti studi di "iconografia teatrale", lo studioso inglese sottolinea il valore dell'immagine scenica non solo come riflesso ed eco del testo scritto, ma anche quale importante tappa in tutte le produzioni drammaturgiche dei nostri tempi: dagli esperimenti dei futuristi a quelli dei dadaisti, dalla lezione di Schlemmer al Bauhaus, dal sogno berlinese di Piscator all'esempio di Majakovskij in Russia. A volte basandosi sulle dichiarazioni dell'attore-regista altre volte desumendola da sorprendenti confronti, l'autore analizza inoltre l'influenza sulla drammaturgia di Fo di alcuni grandi artisti figurativi (Goya, Ensor, Bruegel, Bosch e, chissà, forse anche Picasso, Kandinskij e Chagall), descrivendo infine, nelle sue molteplici manifestazioni, quello che è uno dei "trucchi" teatrali preferiti da Dario Fo: l'immagine dipinta che diventa scultura, il pupazzo e la marionetta che trionfano sulla scena.

Christopher Cairns insegna Storia del teatro italiano all'Università di Westminster a Londra, avendo precedentemente insegnato nelle Università di Southampton (Inghilterra) e Aberystwyth (Galles). I suoi studi spaziano dalla Letteratura del Rinascimento alla Storia del teatro contemporaneo. Fra le sue pubblicazioni: *Domenico Bollani, Vescovo di Brescia. Devotione a Chiesa e Stato nella Repubblica di Venezia nel Cinquecento* e *Pietro Aretino ed il suo circolo 1527-1536*, insieme con molti saggi, articoli ecc. Come assistente/interprete, ha lavorato con Carlo Bosso, Eugenio Barba e Dario Fo e Franca Ramel, e conta otto regie di spettacoli con studenti in Gran Bretagna, su testi dell'Aretino, Goldoni, Ugo Betti e Dario Fo e Franca Ramel, e negli Stati Uniti (*La Domina Grassa* di Dario Fo, nel 1996 e *L'Arte della Commedia* di Eduardo De Filippo, nel 1998). Ha tradotto per le scene inglese (testi teatrali italiani classici (Aretino, Ariosto) e contemporanei (Io Sodra Mater di Antonio Tarantino). Attualmente si occupa di pupazzi, marionette e manichini nel teatro, e sta preparando una regia in scena per Londra, e una commedia di Eduardo che andrà in scena negli Stati Uniti nel 2001.

Questo volume, sprovvisto del tal-
lone a fronte, è da considerarsi
copia saggio gratuito esente da I.V.A.
(art. 2, c. 3, lett. d, D.P.R. 633/1972).

१८८

L. 40.00
€ 20,66

ISBN 88-495-0102-1
9 788849 501025

CH. CAIRNS DARIO FO E LA «PITTURA SCENICA»

DARIO FO E LA «PITTURA SCENICA» ARTE TEATRO REGIE 1977-1997



ARCHIVIO DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO

Collana diretta da
Franco Carmelo Greco

CHRISTOPHER CAIRNS

Nella stessa collana:

1. *Quante storie per Pulcinella*, a cura di Franco Carmelo Greco, 1988
2. *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, a cura di Franco Carmelo Greco, 1990
3. *Gli affetti convenienti all'idee*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, 1993
4. ANTONIO BORRIELLO, *Samuel Beckett, Krapp's Last Tape: dalla pagina alla messinscena*, 1992
5. *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco, 1993
6. Ugo Piscopo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, 1994
7. VALERIA PETROCCHI, *Il teatro di Joseph Conrad*, 1998
8. FERNANDO MASTROPASQUA, *Metamorfosi del Teatro*, 1998
9. *Eduardo 2000*, a cura di Tonia Fiorino, Franco Carmelo Greco, 2000
10. CHRISTOPHER CAIRNS, *Dario Fo e la «pittura scenica»: Arte, Teatro, Regie*, 1977-1997, 2000

Dario Fo e la «pittura scenica» Arte Teatro Regie 1977-1997



In copertina: Dario Fo, *Studio per la regia del Barbiere di Siviglia* (Firmato Dario Fo 1986), pubblicato su Dario Fo & Franca Ramé, *Pupazzi con rabbia e sentimento: la vita e l'arte di Dario Fo & Franca Ramé* (a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini), Libri Scheiwiller, Milano, 1998, p. 399.

Revisione linguistica del testo a cura di Lucio Sponza.

*Alla memoria di Franco Carmelo Greco,
che tanto ha fatto per appoggiare
ed incoraggiare questo libro*

Cairos, Christopher
Dario Fo e la «pittura scenica». Arte, Teatro, Regie, 1977-1997
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000
Collana: Archivio del Teatro e dello Spettacolo, 10
pp. 256+VIII ff.; 24 cm
ISBN 88-495-0102-1

© 2000 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.
80121 Napoli, via Chiatamone 7
00185 Roma, via dei Taurini 27

Internet: www.esipa.com
E-mail: info@esipa.com

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi

Ringraziamenti

9

Introduzione

11

CAPITOLO I*La formazione artistica di Dario Fo: prima del teatro, 1946-1952*

19

CAPITOLO II*La retrospettiva in TV, 1977-1978: un punto d'arrivo o di partenza?*

19

*(*Isabella...*, *Settimo...*, *Mistero Buffo*, *La Signora è da buttare*, l'affermazione dello spettacolo per un attore)*

35

CAPITOLO III*L'Arlecchino del nostro tempo: Dario Fo e la Commedia dell'Arte*

61

*(L'influenza di Franca, figlia d'Arte, Dario come Martinelli moderno, *Arlecchino*, 1985)*

61

CAPITOLO IV*L'astrazione come teatro: *La Storia d'un soldato*, 1978-1979*

83

CAPITOLO V*L'incontro con Brecht: *L'Opera dello Sbignazzo*, 1982*

105

CAPITOLO VI*L'incontro con Rossini: *Il Barbiere di Siviglia*, 1987-1990*

131

CAPITOLO VII*Molière alla Comédie Française, 1990-1991*

153

CAPITOLO VIII**John Padan alla Descopertura delle Americhe*, 1991-1992*

185

(L'immagine ricreata nella mente del pubblico)

7

CAPITOLO IX / APPENDICE

L'Uomo è non-uomo: pupazzi, marionette e manichini

(Pitturare in scena: *L'Italiана in Algeri*)

Ringraziamenti

215

Bibliografia

241

Indice dei nomi, delle opere e dei temi principali

247

Indice delle illustrazioni in bianco e nero

251

Elenco delle tavole a colori

253

I debiti sono tanti in un'impresa di questo genere, ma un sentito ringraziamento è dovuto, ovviamente, a Dario Fo e Franca Rame – per la loro generosa disponibilità nel corso di dodici anni, la loro ospitalità in tanti teatri, ed il permesso di riprodurre qualunque quadro o disegno di Dario d'ovunque pubblicato. Sono stato molto grato, in questo periodo, dell'amicizia anche di Marina de Iuli e Mario Pirovano.

Le ricerche che seguono nacquero spesso come contributi a convegni, e ringrazio gli organizzatori di quelli di Loughborough, Liverpool, Londra, Columbus (Ohio, USA), Glasgow, Napoli, Mantova, Aix-les-Bains, Parigi, Cambridge... ecc.

Un ricordo particolare di Napoli, dei suoi 120 studenti circa, che hanno subito con pazienza e tolleranza queste "eresie" – in 17 conferenze in 3 settimane – nonché gli studenti di Middlebury College, Middlebury, Vermont, USA nel 1996 e 1998, e generazioni dei miei studenti ad Aberystwyth e a Londra, oltre a molti studenti di ricerca, che venivano spesso per i video, ma che parlavano delle loro ricerche, specialmente quelli che le fanno su Dario Fo con me, Beatrice Tavechio e Cristina Ligas.

Ringrazio gli esperti fotografi che hanno prodotto le foto di scena per vari spettacoli, da Milano per *La Storia di un soldato*, da Perugia per *Arlecchino*, da Pesaro per *L'Italianna in Algeri*, e da Parigi per le farse di Molière, per il permesso di includere le loro foto come illustrazioni. Il personale dell'archivio della CTFR [Compagnia teatrale Fo Rame], Viale Piave, Milano, è sempre stato cortese ed amichevole – soprattutto perché alla fotocopiatrice non ci ha messo il naso mentre c'ero io!

Amici e colleghi nell'*Industria Foranea* in Gran Bretagna, e altrove hanno offerto consigli e conversazioni stimolanti, anche se l'ottica di questo libro può sembrare loro un po' strana. Ringrazio Joe Farrell, Ed Emery, Antonio Scuderi e Tom Behan, e gli amici, Stuart Hood, Piero

Sciorto e Walter Valeri, che mi hanno aiutato in vari modi con l'appoggio e i consigli all'inizio di quest'avventura.

Introduzione

Infine – ma non meno importante – ringrazio gli amici Bent Holm di Copenhagen, Siro Ferrone di Firenze e Beatrice Tavecchio di Londra, che hanno letto il mio testo finale e offerto generosi commenti sul contenuto e sulla lingua. Ringrazio Antonio e Lucia Borraccino per la loro insostituibile competenza tecnica. Ovviamente non hanno responsabilità né per errori ed eresie, né per la lingua finale, in cui forse qualche sapore del peccato originale inglese deve per forza rimanere.

Mia moglie, Geraldine (che è con me mentre scrivo questo) dice che l'idea di scrivere un libro sull'arte di Dario l'ha avuta per prima lei. Sarà pazienza!

C.S.C.
luglio, 2000

Un'introduzione serve a delimitare i parametri di un libro: a definire i suoi limiti e a descrivere la sua ambizione. Quando ho conosciuto Dario Fo circa 12 anni fa, mi sono reso conto che dipingeva in continuazione. Pensavo allora che fosse una cosa singolare che aveva cominciato la sua carriera, con gli studi al Politecnico ed alla Brera di Milano negli anni '40 con l'ambizione di diventare pittore ed architetto – ed era finito in teatro. Guardando poi i cataloghi delle sue mostre d'arte – con l'ultimo che è quasi una biografia artistica della sua vita – con quell'unica intervista che tratta la sua carriera come pittore, mi sono reso conto che, benché eccezionale, non era affatto un fenomeno isolato. La comunità intorno a quel giovanotto esordiente a Milano, pittori, scrittori, registi del film neorealista era un gruppo veramente interdisciplinare, un fermento intellettuale ed artistico sopravvissuto ai traumi della Seconda Guerra Mondiale, con una "voce" in Elio Vittorini, un'ispirazione internazionale (dopo la caduta del Fascismo), una "figura" nell'esempio di Pablo Picasso, e ricordi vivaci dei recenti orrori di Guernica, della guerra civile di Spagna, della morte di García Lorca, dell'olocausto. A poco a poco, mi sono reso conto che Dario Fo non è per niente un fenomeno singolare in questo senso, che la cultura artistica del '900 contava parecchi e importanti uomini del teatro che erano stati prima pittori e poi teatranti, dalla generazione di Marinetti a Parigi prima della Grande Guerra e dagli altri futuristi, da Oskar Schlemmer al Bauhaus, a Maiakovskij in Russia, fino ai contemporanei di Dario Fo, John Cage negli Stati Uniti, Peter Schumann con il Bread & Puppet, Mario Ricci e Carmelo Bene in Italia, ma soprattutto Tadeusz Kantor in Polonia, ma poi in giro per l'Europa¹. Crebbe l'impressione che il "conto" in cui inserire la figura di Dario pittore, regista, ed artista di teatro era veramente la fusione delle arti visive del teatro europeo da Marinetti in poi, nel secolo in cui le belle arti cominciarono a "recitarsi", si propagandizzavano, nel secolo in cui esse acquistarono una presa di posizione ideologica, un impegno politico, un inserimento ed un intervento diretto nella vita intellettuale. Mi ricordo di quando guardavo quel gruppo d'artisti intorno a Dario a Milano negli anni '40 per la prima volta da vicino, e mi domandavo che

cosa univa quegli uomini così diversi. E poi trovai che erano tutti uniti dall'eredità della Resistenza: uomini di sinistra, insomma, teorici di un "arte" che mirava all'unione di arte e letteratura adatta ad un mondo più giusto, una società più sana, con gli scritti teorici d'Ennio Mortotti e Renato Guttuso, gli esempi di Picasso e di Cézanne, i romanzi di Vittorini, i film di De Sica e Lizzani. E Dario Fo sembrava perfettamente a casa in questa compagnia.

Ed il "contesto" del libro è anche l'iconografia teatrale – una nascente disciplina accademica fondata sulla considerazione dell'immagine nel contesto del teatro, e viceversa, già argomento di convegni e libri con spirto interdisciplinare e internazionale – che dimostra che quel mixto d'immagine e teatro non è per niente limitato al '900, ma risale all'antichità, ai vasi della civiltà greca, a Leonardo, all'*int pictura poesis* del Rinascimento [per parola e immagine] negli scritti d'autorevoli teorici come Kernode (1944)³, che dimostrò per la prima volta che, per capire in fondo l'origine dei teatri europei, bisognava studiare la pittura ed il disegno, fino all'iniziativa promossa da Cesare Molinari da Firenze in tempi più recenti⁴. Poi gli studi del contatto diretto fra pittura e teatro nella scenografia nel nostro secolo costituiscono un nuovo ruolo nella creazione del teatro (Picasso, De Chirico, Sironi, Severini), ed i confronti necessari nel '900 dopo l'accelerato traffico teatrale ora intercontinentale, con europei che operarono in America (Schumann), visite in Europa di americani (Living), e recite di opere teatrali di risonanza mondiale intorno al mondo (Kantor, Barba) non che "visite" ai linguaggi teatrali del mondo (Barba, Brook) tutto ciò crea un "contesto" internazionale e mondiale in cui inserire Dario Fo. Ora Dario Fo e Franca Rame ha recitato in tutto il mondo e fanno parte di questa nuova cultura internazionale del teatro. Con i tanti esempi di artisti che vollero tradurre una esperienza "pittorica" in termini teatrali, non si può negare a Dario Fo e Franca Rame un posto anche in questo "contesto" internazionale e mondiale. E non va dimenticato, infine, che Dario Fo è stato anche studioso, non solo di storia per i tanti spettacoli (per esempio *Isabella...*, *Mistero Buffo*, *Johan Padan...*) con radici tematiche nel passato, ma uno studioso appassionato di letteratura, di pittura dal medioevo in poi, come dimostrano chiaramente tante interviste, come quella, per esempio con Luigi Allegri che divenne il *Dialogo provocatorio*...⁵.

Così questo libro non è una biografia di Dario Fo. È un tentativo di riempire in parte un vuoto nell'immagine del grande attore, commediografo e pittore. Proprio perché della pittura di Dario Fo si sa ben poco. Per quello che mi risulta, pochi studiosi vi hanno dedicato spazio

ed è un "contesto" che gli spetta⁶. Si dimentica che conobbe Giorgio De Chirico personalmente all'età di 17 anni, che un suo professore alla Brera era Carlo Carrà negli anni della Seconda Guerra Mondiale, che aveva conosciuto anche Renato Guttuso, che Morlotti, Peverelli, Cavaliere e Cassinari erano amici suoi durante la sua formazione artistica, nel periodo della discussione fra l'astrazione, il cubismo e l'arte figurativa, del primo impegno politico dopo la guerra, della pittura del "socialismo pittorico" di Renato Guttuso (anche se Dario si è dichiarato scettico al riguardo)⁷. Si badi bene che il libro non parla di influenza diretta, salvo in rari casi dove essa è esplicita (come Goya ed Ensor in *Isabella...*, esplicita nel testo, o Hieronymous Bosch per il manifesto di quello spettacolo, dove le immagini parlano chiare)⁸ ma di "contesto". E così non si parla di "fonti". E si dedica parecchio spazio alla sua figura come "Arlecchino del nostro tempo" proprio per questo: precisamente come gli Arlecchini da Tristano Martinelli in poi, Dario Fo raccoglie tanti lazzi (in questo caso esperienze artistiche, immagini da tanti artisti classici dai greci in poi) e le impasta, le proietta di nuovo nel teatro, come frammenti di un canovaccio che trovano nuova vita con uno stile unico e individuale. Mi ricordo di tante volte in cui gli studenti a Londra e a Napoli, indovinando la mia incertezza, una mia ipotesi, solo ipotetica, contesto, insomma, mi hanno detto: "Se tu lo conosci, perché non gli telefoni, e te lo dà". Allora raccontavo la storia di quando ero studente di Italiano e Storia dell'Arte tanti anni fa, quando il dipartimento di Storia dell'Arte aveva assunto due pittori, "veri", attivi, cui chiedevano una qualche "spiegazione". Rispondevano: "ma cosa vedi tu? Qual è la tua interpretazione di quello che vedi tu?" Non si parla ad un pittore delle sue *presunte "fonti"*. Direbbe: "Ma forse nel subconscio... non mi ricordo". L'autore di un libro, lo storico, prende in esame l'evidenza dei propri occhi e arriva a conclusioni che gli sembrano giuste.

Ormai sono convinto che chi fa teatro con l'esperienza del pittore alle spalle guarderà la scena sempre da pittore. La creazione di una scenografia, di un codice performativo nel teatro o del disegno di un costume è sempre un'azione pittorica, ma nella quale il pittore porta un'esperienza speciale, una visione dell'insieme, del mondo, che è del tutto particolare. E la preparazione, creazione di uno spettacolo nella seconda metà del '900, è stata spesso una fuga dal naturalismo, dallo psicologismo dell'800, una ricreazione di una realtà a parte, un linguaggio che dipende meno dall'esperienza quotidiana per portarsi anche verso l'astratto, verso un'avanguardia, esattamente come la pittura italiana e europea dal futurismo di Marinetti, gli esperimenti dei Dadaisti, dei Surrealisti hanno

voltato le spalle al naturalismo della pittura che riproduceva la realtà in modo pedissequo e banale¹¹. Ancora una volta, questo è il "contesto" del presente studio. Non suggerisce che Dario Fo abbia fatto solo teatro d'avanguardia, non nega assolutamente la portata veramente importante del suo teatro di impegno politico come intervento diretto nella vita politica degli italiani (soprattutto negli anni '70)¹²; non vuole sottovalutare l'importanza di una figura mondiale nella storia del teatro del '900, ma guarda "il fenomeno Fo" da un'altra ottica. Inserisce Dario Fo nel contesto del dibattito pittura-teatro, nella disciplina dell'iconografia teatrale, e questo porta ad una scelta di temi e momenti particolari. Il libro segue una linea cronologica (più o meno) partendo dall'esplosione del suo teatro che la retrospettiva in TV (fra una terminologia di storia dell'arte) nel 1977 significava, e privilegia le sue regie (Brechi, Gay, Stravinskij, Rossini, Molière). Perché Dario Fo ha spesso ammesso che la sua pittura era importante nella preparazione delle "grandi regie"¹³. Considera gli spettacoli d'anni recenti in cui "l'arte fatto" teatrale (un libro a stampa) era un mixto di disegni e testo (da Molière e *Johan Padan...* in avanti); prende in considerazione la sua immagine come "Arlecchino del nostro tempo" anche perché il disegno era importante per Dario Fo nella creazione del suo *Arlecchino* forse per la prima volta in modo sostanziale, ma soprattutto perché l'antico "linguaggio teatrale" della Commedia dell'Arte si è sempre trasmesso, si capisce, esiste insomma, in uno stretto rapporto con l'iconografia. Nolente o volente, Dario Fo segue precisamente il grande Martinelli, primo Arlecchino, che pubblicò un libro d'immagini, di scritti, e poi di pagine bianche per l'improvvisazione, come vedremo¹⁴. Sono aspetti, parte soltanto, ripete, della multiforme personalità creativa di una gran figura nella storia della cultura italiana, ma aspetti che forse si conoscono meno. Perciò, i capitoli hanno anche importanza tematica; guardano indietro ed avanti qualche volta, per inserire l'argomento in contesti che potrebbero aver avuto qualche influenza su Dario Fo, ma che formano soprattutto il contesto italiano e europeo della sua visione pittorica.

Prenderemo in considerazione, allora, diverse funzioni dell'immagine disegnata nel teatro. L'uso diretto dell'immagine nello spettacolo può comprendere la proiezione di diapositive (*Mistero Buffo*), l'uso di dipinti in scena (come l'arazzo dipinto di immagini classiche per *Isabella...*), l'uso di un libro "suggeritore" d'immagini disegnate, il disegno come cartone animato per il codice d'azione (dove più immagini si trovano sulla pagina per indicare una realtà coreografica, come una lotta costituita con l'aiuto di un cartone animato, come nella regia di Molière¹⁵), oppure

un'immagine "classica" (ho in mente quella di Goya) che diventa codice performativo "totale" in più spettacoli¹⁶. L'immagine può anticipare la creazione nella mente del pubblico di una realtà diversa da quella che il pubblico vede direttamente, che l'attore vorrà creare in scena attraverso altri linguaggi teatrali del gesto, pantomima, linguaggio speciale (grammelot) e così via [*Johan Padan...*]¹⁷. L'immagine della scenografia e del costume, similmente, può essere la comunicazione visiva di un messaggio con mezzi totalmente diversi da quelli del naturalismo¹⁸, precisamente come ha fatto la pittura del '900 nella fuga da una banale dipendenza dalla realtà quotidiana. E la scena stessa, una realtà "piatta" per uno spettatore, incorniciata dal proscenio, può acquistare una sua forma tridimensionale, come la scultura, insomma, con l'uso d'immagini d'uomini "falsi" nella forma di pupazzi, burattini, manichini. Un posto importante in questo studio [in appendice] è riservato ai manichini, perché sono dappertutto nel teatro di Dario Fo, fenomeno che risale agli inizi del secolo, e che lui stesso ha definito come "quasi una rivoluzione", volendo "autodefinirsi" in una recentissima pubblicazione in questi termini: *"Pupazzi con rabbia e sentimento"* (1998)¹⁹, a parte l'importanza che hanno nella sua più recente grande regia, *L'Italiana in Algeri* nel 1994, che sarà un punto d'arrivo per questo studio²⁰.

Nell'unica intervista concessa che si concentra sulla sua arte, Dario Fo ha voluto spiegare il suo modo di procedere – valido per quasi l'intera sua carriera, anche nel teatro. Anche se non sempre abbiamo accesso agli studi preparativi, agli schizzi, essa dimostra chiaramente l'importanza di una visione pittorica nella creazione del teatro per Dario Fo:

Il teatro, che è venuto molto tempo dopo, è stato influenzato grandemente da questo tipo d'impostazione culturale. Ancora oggi, quando immagino un lavoro, quando lo scrivo, mi capita di pensare per "pianta e alzato", due termini fondamentali in architettura, due dimensioni usate spesso come riferimento anche in pittura ... Quando scrivo una commedia, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio dove si rappresenta, dove si trovano gli attori, dove si trova il pubblico²¹.

Questo è l'argomento di questo libro.

*

¹¹ Due appunti (anche tre): le illustrazioni in questo libro sono segni, "tracce", tappe in una ricerca interdisciplinare. Per identificazione, insomma. Questo non è un libro di storia dell'arte – né vuole essere un

libro d'arte. I corsivi nelle citazioni sono sempre miei, personali, abusivi, per enfasi o per attrarre l'attenzione del lettore su una parola o frase particolare. Salvo indicazione contraria, se l'autore di un disegno o quadro non è menzionato nelle didascalie, è di Dario Fo.

¹ Per una visione d'insieme del periodo, si veda, per esempio, MARCO DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987, passim, per Kantor, FRANCO QUADRI, *Il Teatro degli anni Settanta, II, Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 5-40.

² Per esempio, per Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino, si veda Eugenia PAULICELLI, *Parola e Immagine. Scrittori della scrittura...*, Cadmo, 1996.

³ GEORGE R. KERNODLE, *From Art to Theatre*, Chicago University Press, 1944.

⁴ Si vedano tutti i saggi, ma soprattutto quelli introduttivi, di Cesare Molinari in *Biblioteca Teatrale*, nn. 19-20 (1990) pp. 1-4 e 37-38 (37-38) pp. 13-40, due volumi dedicati interamente alla nuova disciplina. Ma anche altri studi che stanno alla base di questo tipo di ricerca, di LUDOVICO ZOREZI su Carraccio (Torino, Einaudi, 1984), *Il Teatro e la critica*, e SARA, MAMONE, *Florence et Paris: deux capitales du spectacle pour une reine Marie de Médicis*, Paris, Seuil, 1989.

⁵ Si veda, per esempio, MAURIZIO FAGIOLI d'ARCO & Ida GIANELLI (a cura di), *Spario. Staged Art. Ballet, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi, Chiaro*, Milano, 1997, catalogo della mostra a Castello di Rivoli nel 1997.

⁶ DE MARINIS, *op. cit.*, passim.

⁷ DARIO FO, *Diálogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, con Luigi Alberi*, Laterza, Bari, 1990.

⁸ A parte l'intervista (ristampata in vari luoghi), discussa nel Cap. I, e due articoli di chi scrive (che saranno citati in seguito), conosco solo recensioni al libro *Il Teatro dell'Occhio*, compreso uno di chi ha allestito la mostra a Milano che diede luogo al catalogo, che si contentano, senza eccezione, di ripetere estratti dal catalogo stesso.

⁹ I fatti sono derivati dalla intervista citata, e saranno discussi nel Cap. I.

¹⁰ Si veda il Cap. II.

¹¹ Si vede in generale EMILY BRAUN (a cura di), *Italian Art in the 20th Century*, London & Munich, 1989, ma tanti studi specializzati saranno citati nel corso del libro.

¹² Si veda lo studio recente di TOM BETHAN, *Dario Fo: Revolutionary Theatre*, Pluto, London, 2000.

¹³ Ultimamente, mi ricordo, durante uno stage delle maschere della Commedia dell'Arte a Copenaghen nel 1996.

¹⁴ Si veda il Cap. III. Il libro, naturalmente, è *Les Compositions de Rhétorique di TRISTANO MARTINELLI*.

¹⁵ Si veda il Cap. VII.

¹⁶ Mi riferisco alla discussione del *Barbiere di Siviglia* e del *Medico volante* (capp. VI-VII).

¹⁷ Si veda il Cap. VIII su *Johan Pedan...*

¹⁸ Si vedano soprattutto i capp. IV e V.

¹⁹ Intervista con Paolo Landi, cit.

²⁰ *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Libri Scheiwiller, Milano, 1998.

²¹ Appendice. Cfr. anche il mio "L'uomo e non-uomo: Pupazzi, Marionette e

Manichini nel Teatro di Dario Fo e Tadeusz Kantor" in corso di stampa a Napoli in un libro di convegno in memoria di Franco Greco del 1999 e in inglese sugli atti del recente convegno su Dario Fo a Cambridge, aprile 2000.

²² Citato in *Pupazzi con rabbia...*, cit., p. 333, ma che è stato più volte stampato, a partire dalla prima edizione de *Il Teatro dell'Occhio*, Usher, Firenze, 1984 [poi con traduzione in inglese], 1985, pp. 20-24.

*La formazione artistica di Dario Fo: prima del teatro, 1946-52**Gli anni di studio: influenze e amici*

Siamo in Italia subito dopo la Seconda Guerra Mondiale. Dario Fo ha 20 anni nel 1946, ha contribuito da giovanotto alla Resistenza con suo padre, Felice Fo, ferrovieri, aiutando alcuni prigionieri alleati a scappare attraverso la frontiera svizzera. Ha raccontato più volte che un suo incubo ricorrente è quello di dover scappare attraverso i tetti durante un rastrellamento tedesco¹. Ha raccontato solo recentemente che gli piaceva intrattenere studenti e pubblico sui treni mentre faceva il pendolare fra il paese nella provincia di Varese dove abitava e Milano dove frequentava la Brera e il Politecnico nei primi anni '40, con l'intenzione ferma di diventare pittore o architetto². Ogni tanto faceva, a pagamento, dei disegni di cadaveri per illustrare le tesi di laurea dei suoi compagni, studenti di medicina.³

Per la pubblicazione del catalogo di una mostra dei suoi disegni e Piture del 1984 (cioè, molti anni dopo), Dario Fo fu intervistato da Paolo Landi, e rispose con un elenco succinto dei suoi contatti nel mondo dell'arte di quegli anni subito dopo la guerra:

Negli anni dell'Accademia mi capitava spesso di parlare con Vittorini. Lo incontravo in certe latterie intorno a Brera. Ho conosciuto De Chirico⁴, ho avuto discreti scambi con Carrà, anche con Morlotti, Cassinari, Peverelli, Cavaliere⁵. Conoscevo Remo Brindisi...⁶

Partii per Parigi dove conobbi da vicino Fernand Léger⁷.

Ero legato ad interessi di tipo culturale, con pittori come Peverelli, Morlotti, Tadini, Bobo Piccoli⁸. Si stava vicini ma non c'era 'fronte', non si dipingeva con spirito di gruppo, non esisteva un movimento di pittori...⁹

Ma un movimento c'era, fino a un certo punto. E vedremo riapprire quei nomi in quanto segue. Gli artisti – molti di cui ebbero contatti con la Resistenza – volevano utilizzare l'atmosfera di rinnovamento per tornare ai movimenti degli anni trenta. C'era una specie di esplosione di attività culturale. Dario Fo descrisse quest'attività lui stesso nel 1973:

C'era uno straordinario movimento, un allargamento di conoscenze, un'apertura ai fatti internazionali; poi c'era un contatto- legame fra artisti diversi, pittori, musicisti, registi. Gente che veniva da Roma, da Firenze, ci si conosceva tutti. Tutti ci si trovava a Brete, eravamo tutti per un cambiamento generale, in arte come in politica, e non davamo retta al partito [comunista], che ci diceva di fare gli artisti e di rimanere al nostro posto. Oggi è impensabile sapere cosa fosse Milano allora e come un pittore, quale io vollevo essere, si sentisse coinvolto da tutte le forme di espressione, dai racconti sul Politecnico ai film neorealisti; non pensavo al teatro, ma il teatro ci riguardava un po' tutti. Andavo a vedere Stehler di nascosto mentre provava, perché mi piaceva [Stehler fu il primo involontario maestro di Fo]¹⁰.

Il Neorealismo aveva le sue radici negli anni '30, e produsse i romanzi di Vittorini [che Dario Fo conobbe a Milano in questo periodo]. *Conversazione in Sicilia* è del 1941. I primi film di Visconti sono dello stesso periodo [ricordiamo *Ossessione* in particolare]. Ed i dipinti di Renato Guttuso sono molto significativi, specialmente la *Crociifissione* del 1941, *Fucilazione in campagna* (1939) e *La Fuga dall'Etna*¹¹ che ricordano Goya da vicino [pittore a cui torneremo], e testimoniano una compassione verso il semplice, il contadino, quello che doveva subire l'aggressione del prossimo in guerra (*Fucilazione*) e della natura (*La Fuga dall'Etna*).

Renato Guttuso esprime esattamente la caratteristica della nuova pittura in una celebre lettera del 1943 ad Ennio Morlotti¹² (lettera che fa riferimento a Bruno Cassinari¹³):

Orta nostra esigenza è ulteriore. Un'arte di costruzione bisogna che guardi molte cose. Io penso sempre più a una pittura che possa vivere quale pittura come *grido espresso e manifestazione di collera, di amore, di giustizia sugli angoli delle strade e sulle cantonate delle piazze piuttosto che nell'aria triste del Museo per quei pochi spettatori che di tanto in tanto andranno a cercarla*¹⁴.

Così vediamo un'arte che deve prendere coscienza della società in cui è nata; deve non solo esprimere l'offesa dell'umanità nei riguardi della violenza e della crudeltà della guerra, ma coinvolgere gli intellettuali in una nuova concezione etica dei loro ruoli nella società. Come scrisse Biroli nel 1940:

L'espressione deve sempre coincidere con le ragioni di essere, deve sempre essere soggetto alla *cadenza* [sentimento, etica] del tempo presente, deve trasformarsi in coscienza morale¹⁵.

Quelli che conoscono la storia di Dario Fo riconosceranno che ci stiamo avvicinando al suo senso d'impegno politico e sociale, la sua coscienza della funzione soprattutto del suo teatro come *intervento diretto* nella geografia e nella storia politica del suo tempo.

La novità del dibattito sulla nuova pittura – soprattutto sulle pagine della rivista *Corrente*, ma anche sulle pubblicazioni che uscirono per accompagnare le mostre di quel tempo – non era soltanto nel senso internazionale di comune lavoro con l'Europa, un'alleanza culturale con la pittura figurativa di Picasso, di Munch e di Van Gogh degli anni '30, ma anche in quel bisogno di esprimere la verità inerente del mondo e della società, dell'*hic et nunc* della loro vita. Gli artisti italiani di quella generazione non volevano un formalismo od una pittura solo figurativa e naturalistica, volevano un *Realismo* – termine che è stato applicato sia alla pittura figurativa che a quella astratta dell'immediato dopoguerra. Questo rapporto diretto fra il pittore ed il suo mondo divenne un espressionismo anche violento e di passione, come vedremo. La pittura acquista quasi una funzione sociale, un dovere pubblico, una funzione comunicativa necessaria, come la lettera citata di Guttuso esprime chiaramente. Vediamo fra poco anche l'impronta di quella lettera (di Guttuso a Morlotti, ma che c'è anche Bruno Cassinari); Cassinari era associato a quel gruppo di pittori che organizzarono mostre e altre attività. Originariamente *Corrente* era stata chiamata *Vita Giovane*, rivista fascista del 1938, ma presto acquistò una voce sicuramente critica del regime, e ricevette il nuovo titolo *Corrente*.

Coinvolto con quel gruppo c'era anche Giovanni Testori, pittore, critico d'arte e commediografo, cresciuto a Milano, tre anni più vecchio di Dario Fo. Uno studio monografico sul Testori rievoca bene l'atmosfera di speranza e fermento intellettuale a Milano di quegli anni: *Negli anni fra il cinquanta e il sessanta Testori partecipa del clima di speranza, di tensione, di orgoglio e di convinzione che ancora hanno gli intellettuali, di contare qualcosa nello sforzo di ricostruzione morale e culturale del paese. Milano è, al proprio centro attivo e vivace, non dimentico del suo umanesimo severo, della sua concretezza, della sua moralità operosa e anche della sua ironia...*¹⁶.

E come Dario Fo con la sua retrospettiva in TV di tante opere importanti del passato (che vedremo nel prossimo capitolo) Testori, al momento di una sua "retrospettiva" per accompagnare una mostra d'arte nel 1977, guarda indietro a quegli anni nella memoria nostalgica. Ricorda i suoni di quegli anni:

Accanto a queste immagini i suoni (le loro memorie sfatte la, tra Scala, sale di teatro e radio); la voce roca, da carnecrescente senza speranza, di Franco Parenti; l'ironia sempre in bilico tra massacro e dolore della Valeri; *la slogata follia di Dario Fo*; gli irripetibili volti precipizi del melodramma della Callas viscontiana. E chi, dire, chi ripeterà per noi il miracolo del *Nost Milan strehleriano*? In che modo risentire altra volta, magari nell'ora in cui la malinconia più ci punge o ci assedia, la voce della Cortese...¹⁷

citazione che rievoca un'atmosfera culturale: Franco Parenti, primo collaboratore di Dario Fo con Durano, la radio, la voce della Callas e il primo grande sforzo di Strehler al Piccolo, Valentina Cortese - tutti momenti in cui Dario Fo era coinvolto - partecipe o osservatore.

Questo periodo molto fertile per la cultura italiana vide le opere di Calvino, Pratolini, Pavese, Fenoglio, De Sica, Rossellini, Guttuso, Carlo Levi, e molti altri, senz'altro ora ben conosciute, e sappiamo come festeggiarono la fine dell'esperienza bellica, e raccontavano gli eventi della guerra stessa. L'ultimo, Carlo Levi, autore di *Cristo si è fermato a Eboli*, fu anche pittore, e il suo *Ragazzo dalla Lucania*¹⁸, chiaramente in rapporto con la situazione che fu alle radici del romanzo, rassomiglia, in un certo senso, ad un *Ritratto di donna*, uno dei primi disegni che conosciamo di Dario Fo, fatto a Parigi per l'amico Tadini nel 1950¹⁹.

Ed è quasi inutile aggiungere che la presa di posizione ideologica di Carlo Levi non è affatto lontana da quella adoperata da Dario Fo negli anni '60²⁰. Preciso che non si tratta necessariamente di influenza, ma di un gusto estetico e ideologico che accomuna molte sensibilità artistiche di quella generazione che aveva sofferto la guerra e videro la speranza di una nuova civiltà nell'eredità della Resistenza. E chi sa se Dario Fo si sarà ricordato dell'*Avventura di un povero cristiano*, commedia di Ignazio Silone in cui il papa Bonifacio VIII s'identifica con il potere terrestre nel suo contrasto con Celestino V, quando incluse lo stesso Bonifacio dell'epoca di Dante nel fitto tessuto di *Mistero Buffo* nel 1969?

Nel campo della politica - della filosofia della letteratura e delle arti, le opere di Gramsci (1891-1937), in chiave marxista, soprattutto i *Quaderni del carcere*, cambiarono radicalmente il modo degli italiani di concepire il ruolo dell'intellettuale nella società. Avvicinarono gli intellettuali ai movimenti di massa in Italia, e incoraggiarono le idee di quelli come Elio Vittorini che volevano una chiara distinzione fra la politica e la cultura. Ancora, non sorprenderà nessuno sentire che Dario Fo cita spesso Gramsci nelle tante interviste concesse nel corso degli anni²¹.

Torniamo ancora ai membri di quel gruppo che si chiama *Corrente*. Esso diede luogo al primo vero Manifesto, il famoso *Manifesto del Realismo*, che uscì fra la fine del 1942 e l'inizio del 1943, e rivelò *Guernica* di Picasso come simbolo ed emblema per tutta una generazione di pittori italiani, soprattutto milanesi²². In quest'importante documento, firmato da un gruppo di pittori e critici in cui troviamo ancora Ennio Morlotti e Bruno Cassinari di Milano e Renato Guttuso di Roma, vediamo un raggruppamento anche ideologico che Dario Fo dichiara di aver conosciuto. Fra altre cose, i pittori scrissero:

Ci riconosciamo soltanto in amore e odio. Picasso, con 'Guernica', pone tal questione. Noi si guarda a Picasso come il più autentico rappresentante di chi ha investito in senso completo la vita, e non stremo certo a farne una nuova accademia. Ricognosciamo nell'atteggiamento di Picasso un superamento dell'individualismo e del personalismo degli espressionisti. Vediamo riflessa nelle tele di Picasso non la sua lotta particolare, ma quella della sua generazione. Le immagini di questo pittore sono provocazione e bandiera di mille uomini²³.

Chiaramente, questo gruppo vide *Guernica* di Picasso²⁴ come bandiera dietro la quale la pittura italiana poteva avanzare nel periodo dopo la guerra, come affermazione che poteva essere intesa sia come politica che come artistica. E ancora non sorprende nessuno che Dario Fo riconobbe specificamente il valore del grande spagnolo in vari modi [non senza quello spirito di ironia, con il quale tende ad esprimersi sulla tendenza a creare un "dio" di un movimento o di una persona].

Infatti, uno dei suoi primi scherzi a spese di quella tendenza fu proprio un annuncio fatto da lui con gli amici di una prossima visita di Pablo Picasso a Milano nei primi anni '50, in cui si doveva trascorrere un vecchio da Picasso, far finta che arrivasse a Milano con il

treno, per poi festeggiarlo in modo giusto. Alik Cavaliere raccontò la storia a Chiara Valentini²⁵.

Avevamo ingaggiato come controfigura del gran pittore, che allora era il personaggio più mitico di tutta la cultura europea, un certo Orello, un vecchio biddello ex sollevatore di pesi che gli assomigliava un po'. L'arrivo del 'maestro' era stato organizzato alla perfezione. Una folla di giornalisti, fotografi e intellettuali ad accoglierlo alla stazione di Milano, una gran serata in suo onore per cui c'eravamo fatti anche finanziare da un collezionista d'arte, Jesi. Orello lo avevamo fatto salire a Rho, tutto avvolto in un impermeabile grigio chiaro tipo americano. Appena il treno si era fermato noi eravamo tutti intorno a far muro, a riempito di giganteschi fiori, dieci chili di fiori che avevamo rubato di notte all'otto botanico di Brera e poi a trascinarlo via dicendo che Picasso non voleva essere disturbato. ... e lui, il biddello, che improvvisamente ha una grand'uscita teatrale, si mette a gridare in francese 'Sciacalli, sciacalli, vergogna'... Quella sera Fo aveva recitato la parte di un vecchio ubriacone della zona Garibaldi che aveva conosciuto Picasso a Parigi nel 1911. E n'aveva approfittato per prendere in giro certi pittori, per parlare dei traffici di certi mercanti d'arte.

Altra testimonianza (a parte un'influenza riconoscibile in molte sue pitture e disegni) è il fatto che a casa sua, appesi alla parete della sala da pranzo, ci sia una fila di bellissimi ritratti di Franca Rame di sua mano tutti firmati "Picasso".

Subito dopo la guerra, i problemi del "Realismo" furono discussi da due altri manifesti, dapprima il *Manifesto del Realismo* del 1946, in cui venne esplorato il concetto dell'arte come parte fondamentale della coscienza politica della società. Conteneva anche affermazioni di Cézanne e Picasso, la prima annunciò una nuova era nell'arte, quella di Picasso diceva:

La pittura non esiste per ornare gli appartamenti, ma è uno strumento offensivo e difensivo di guerra contro il nemico.

Questo è il famoso documento conosciuto come *Oltre Guernica*, in cui il "Realismo" è considerato non come "Naturalismo", "Verismo" o "Espressionismo" ma

il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa²⁶.

E questo documento importante fu firmato anche da Morlotti e Peverelli²⁷, e vedremo l'importanza di questo per Dario Fo tra poco. E prima di lasciare l'argomento, guardando qualche disegno del gruppo che stiamo descrivendo, vedremo che spesso il tema degli orrori della guerra diventa argomento stesso dell'arte.

Un'ultima tappa in questo viaggio attraverso le teorie e la pratica degli artisti italiani (ma soprattutto milanesi) dell'immediato dopo guerra vale la pena di citare perché sembra simbolizzare una posizione adoperata da Dario Fo parecchi anni più tardi, ed anche perché sintetizza un problema comune a molti artisti di quella generazione. Questo è il problema del partito comunista. I "realisti" si allinearono con il partito come molti altri intellettuali, convinti che fosse la forza più efficace e innovativa per cambiare la storia della nazione. Quest'alleanza fu naturale e spontanea, esito logico di un consenso nutrito nel periodo prebellico, e rafforzato durante gli anni del conflitto. In un certo senso i realisti elettero i comunisti come rappresentanti politico-culturali. Ma un avvenimento nel 1948 a Bologna creò profondi dissensi e rammarico quando una mostra del *Fronte Nuovo delle Arti* [nuova associazione degli artisti cosiddetti realisti] – dove furono presenti, fra altri, Morlotti, Peverelli, Cassinari e Giuttuso – causò una "recensione" la più aspra negatività da parte di un certo "Rodrigo di Castiglia" pseudonimo, come tutti sapevano, di Palmiro Togliatti! Togliatti scrisse:

Come si fa chiamare 'arte' e persino 'arte nuova' questa roba, e come mai hanno potuto trovarsi a Bologna... tante buone persone disposte ad avvalorare con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico?²⁸

Chiaramente questo cominciò a segnalare la fine del rapporto di solidarietà fra il partito comunista e gli artisti del "Realismo" come pure segnalo l'inizio della fine delle "associazioni" e dei "manifesti" di unione e solidarietà fra gli artisti. Sembra quasi profetico per Dario Fo, che molti anni più tardi, dopo un lungo periodo di unione con l'ARCI (associazione che riuniva i circoli ricreativi socialisti e comu-

nisti), girando con il suo teatro per i luoghi teatrali alternativi, fu costretto a sciogliere il legame con l'associazione per differenze sulla libertà di espressione degli artisti, che portarono anche allo spettacolo *Morte e resurrezione di un pupazzo*, in cui la figura di Togliatti stesso veniva caricaturata:

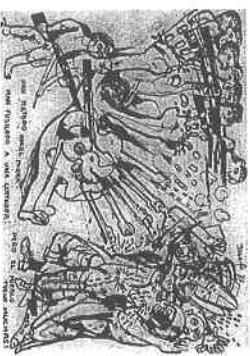
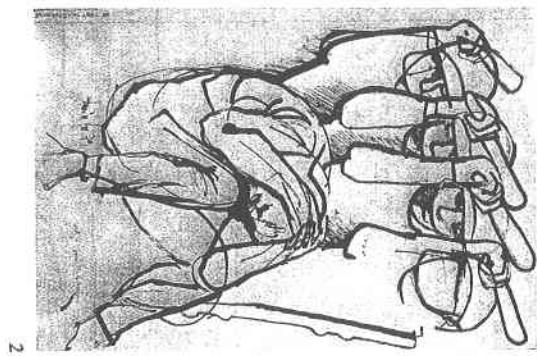
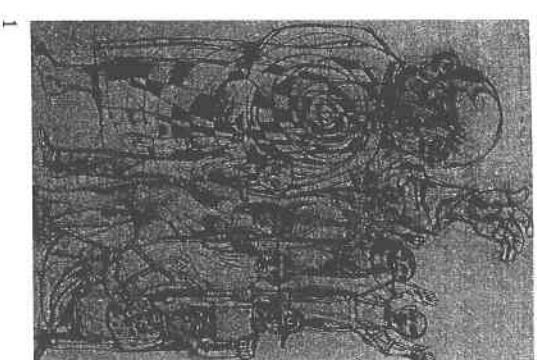
Fo e i suoi compagni si trasformavano in burattinai, muendoli e dando la voce a Mao Gioppino (Mao Tse Tung) e a Baffo Giuseppe (Stalin) sempre occupati a sgridare e mettere in ridicolo Togliatti...²⁹

Quasi simbolica di questa breve solidarietà di intellettuali e Pittori in quella Milano degli anni '40 in cui studiò, dipinse e crebbe Dario Fo (aveva 22 anni nel 1948) fu la fondazione della rivista *Realismo*, fondata nel 1952 che attirò a sé contributi non solo di pittori, ma anche di scrittori come Pratolini e Pasolini, e registi cinematografici quali De Sica e Rossellini.

I realisti cercarono un mezzo creativo di superare quel vuoto che separa l'arte e le masse che aveva caratterizzato la cultura italiana moderna; cercarono una lingua di comunicazione capace di esprimere gli sviluppi democratici del Paese senza compromettere gli ideali estetici. I contadini nel sud confiscarono i terreni dei proprietari per coltivarli e renderli produttivi. Gli operai nelle fabbriche nel nord scioperarono per ammigliorare le condizioni del lavoro... questi fatti provvidero temi senza precedenti per un'arte d'impegno politico.³⁰

E l'opera d'arte che è spesso presa come simbolo di quest'arte d'impegno è *La Fuga* di Renato Guttuso che fu completata nel 1940 e che suscitò vivo interesse quando fu esposta al Preonio Bergamo di quell'anno³¹. Per la prima volta, si parlò della lotta contro l'accademismo ed il conformismo, della sua "maniera caravaggesca" e di sottintesi etnici e popolari. Tutto questo ci ricorda del ritorno di Elio Vittorini in Sicilia per il romanzo *Conversazione in Sicilia*, del ritorno in Sicilia di Guttuso stesso da Milano dove dipingeva³², dell'esilio di quell'altro pittore-scrittore Carlo Levi in Lucania, che fu immortalato in *Cristo si è fermato ad Eboli*, e di Ignazio Silone ed i suoi cafoni in *Fontamara*.

Questi avvenimenti dovevano esercitare una certa presa sul giovane Dario Fo, come vedremo in seguito con i confronti, ma guardiamo



alcuni quadri di Guttuso, di Armando Pizzinato³³ e Giuseppe Zigaina³⁴ del periodo della formulazione finale del Realismo nel 1948-1950.

Confrontiamo questi dipinti d'impegno politico e sociale con alcuni dei manifesti di Dario Fo per il suo teatro [Figg. 1-3]. Si vedono le stesse caratteristiche di orrore e violenza di fronte all'esperienza bellica, la moltiplicazione d'immagini come in una folla o battaglia, che ricordano i quadri di Guttuso, ma anche di Goya e di Ensor, che vedremo nel Cap. II. Troviamo anche l'energia del combattimento, dell'aggressione della guerra, che era caratteristica dell'arte degli anni postbellici, ma che doveva diventare parte, anche, del teatro militante d'impegno di Dario Fo. Si confrontino *La fucilazione in campagna* di Guttuso con *L'esecuzione di Goya* ed il manifesto per *Guerra del popolo in Cile* [Fig. 3], di Dario Fo; quest'ultimo segue Guttuso nell'energia dell'aggressione da sinistra a destra. Il manifesto, a questo punto della carriera di Fo esprimeva il "messaggio" della commedia attraverso un insieme di immagini simboliche che riflettevano anche una parte della genesi di quell'impegno: *il linguaggio visuale basato su una cultura artistica di studi dei grandi classici della pittura europea* [Figg. 1-3], e il manifesto per *Morte e resurrezione di un pupazzo*, 1971, quello per *Ordine per Dio.000.000.000*, 1972, e quello per *Guerra del popolo in Cile*, 1973.

Da ricordare per tutta una generazione di pittori che raggiunsero la maturità all'epoca della Seconda Guerra Mondiale è l'influenza di Giorgio De Chirico, per la sua visione del mondo del tutto particolare, per la scuola "metafisica", ma soprattutto per noi quel periodo intorno alla Prima Guerra Mondiale, quando si concentrò su pupazzi articolati come quelli utilizzati, dai sarti, e quelli utilizzati nelle classi di disegno rinascimentale e lezioni di medicina fino all'ottocento (per esempio *Le muse inquietanti*, 1916 e *Il Grande metafisico*, 1917).

Dario Fo doveva fare grande uso del pupazzo, "dell'uomo senza viso", del "non uomo"³⁵, per dirlo con Elio Vittorini, nell'evoluzione del suo teatro fino ad oggi, come vedremo in seguito. Va ricordata anche quella serie di dipinti di De Chirico che sono un mix di surrealismo e di visione dell'antica città italiana rinascimentale (per esempio *The Soothsayer's Recompense*, 1913 e *Melancolia e Mistero*, 1914), che sembrano probabili influenze su Dario Fo, educato come architetto e che ha passato tutta una vita disegnando scenografie per le sue ed altre commedie. Infatti, i quadri citati sembrano quasi scenografie per commedie, piazze rinascimentali, popolate d'immagini anacronistiche (il treno, per esempio), elemento, anche questo, che

dovette servire a Dario Fo negli anni a venire³⁶. [Abbiamo inserito il tema dei manichini e pupazzi nel teatro di Dario Fo (che richiede un respiro più ampio, uno studio a parte) come Appendice del presente volume].

Prima di chiudere questo capitolo sulla formazione artistica di Dario Fo, è opportuno ricordare che conobbe "da vicino" Fernand Léger a Parigi nel 1950. Tipico di questo pittore, erede del cubismo Prima di Cézanne e poi di Picasso, è uno stacco del colore dalla linearità delle figure umane, spesso stilizzate ma riconoscibili come esseri umani. Il culmine di queste tendenze si trova, forse, nella *Grande Parade* (1954) in cui gli uomini del circo vanno in processione per le strade. *La Signora è da buttare*, la satira di Dario Fo sulla vita americana è ambientata proprio nel circo, e sembra logico che l'autore cercasse ispirazione da una tale fonte per il manifesto che doveva portare il messaggio della commedia in un'immagine. Lo stacco del colore dalle forme – quasi in contrasto con loro – si trova anche in altri manifesti sia prima che dopo *La Signora...* [Tav. 1].

Ora che abbiamo descritto – sommariamente – un ambiente, un'atmosfera, un clima politico e artistico che costituirono l'aria che respirò il giovane Dario Fo dal 1940 al 1952, bisogna guardare l'effetto di questa formazione sulla sua carriera nel teatro. L'anno dopo, nel 1953, cominciò la sua lunga carriera nel mondo dello spettacolo con *Il Dio nell'occhio*.

Vediamo precisamente l'atmosfera in cui crebbe Dario Fo pittore. Morlotti, Peverelli e Cassinari erano certamente coinvolti in quella lunga ricerca di realismo d'impegno degli anni '40. C'erano movimenti ed anche manifesti. L'arte era diventata internazionale. Anche Dario Fo andò a Parigi con Emilio Tadini, come tanti dei pittori suoi contemporanei, più per una "vacanza" che pellegrinaggio artistico, dice Tadini oggi in un'intervista³⁷. Ma gli interessi "culturali" di cui parla Dario Fo sono anche quelli d'una ricerca di un modo d'espressione artistica dei pittori amici suoi che possono far da ponte agli interessi delle masse. Era il viaggio, in un certo senso, che avevano compiuto Carlo Levi, Ignazio Silone, Renato Guttuso, Giovanni Testori e tutti quei pittori, scrittori, registi che Dario Fo nomina come suoi amici, compagni, contatti di quegli anni di Brera. Un viaggio di ritorno alle radici. Ci sembra che la futura carriera di Dario Fo nel teatro sia perfettamente coerente con questi parametri. E assunse *Guernica* di Picasso come valore emblematico – quasi simbolo di tutta una generazione che raggiunse la maturità all'epoca della Seconda Guerra

Mondiale – la cui sensibilità artistica fu profondamente turbata da orrori mai concepiti prima di allora – come valore emblematico. Il cavallo straziato – che sembra quasi voler gridare la sua denuncia dell'offesa degli uomini in faccia all'uomo, e alla natura che non perdonava – divenne simbolo di quest'offesa nel ricordo, o “nell'inconscio figurativo” degli artisti ancora per molti anni. Il cavallo di Picasso nella sua astrazione espressionistica fu ricordato da quella generazione che fu la prima a subire l'offesa, da Guttuso a Cassinari (amico di Dario Fo). Forse Dario si ricordò di quell'immagine di cavallo straziato nel suo disegno del cavallo “selvaggio” (cioè non domato) per *Johan Padden*...³⁸ negli anni novanta.

¹ Si veda, per quello che riguarda l'esperienza della Resistenza di Dario Fo, Chiara Valentini, op. cit., pp. 18-25.

² Intervista concessa ad una giornalista del *Guardian* a Londra il 19 novembre 1996 (questo particolare non venne pubblicato).

³ Enrico Parodi, *La Gazzetta Sportiva*, febbraio 1986, poi in Dario Fo, *Fabulazzo*, cit., p. 268.

⁴ Giorgio De Chirico nacque in Grecia nel 1888 e visse in Grecia, Francia, Italia (per due anni) negli Stati uniti. Famoso soprattutto per le sue opere “metafisiche” e surrealisti, influenzò Carrà e visse a Roma dal 1944. Il teatro e la poesia di suo fratello (Alberto Savinio) e di Guillame Apollinaire sono considerati la fonte dei suoi manichini. Ma per una più ampia discussione, si veda il cap. IX/Appendice.

⁵ Alrik Cavaliere nacque nel 1926 (ha la stessa età di Dario Fo) e vive a Milano dal 1937. Scultore, assistente di Matiño Marin, a Brera dal 1956, dove Dario Fo lo conobbe (si vedano le citazioni in Valentini, *La Storia di Dario Fo*, cit.). Si vedano Giovanni Cavadente, *New Italian Art* [Cat. della mostra], Liverpool, 1971, e Guido Ballo, “Cavaliere” in *Art & Artists*, London, maggio 1971.

⁶ Renzo Brindisi nacque a Roma nel 1918 e vive a Milano dal 1946, dove Dario Fo lo conobbe. Influenzato dall'esperienza bellica, produsse acquaforti di “figure nella guerra” negli anni '40, per cui si veda ENZO FABIANI, *Renzo Brindisi, dal Realismo alla nuova figurazione*, Bologna, Edizioni Bora, 1976. Ricorrono spesso nelle sue opere immagini simboliche di agnelli (che richiamano Léger), capre (che richiamano Chagall) e immagini di maternità. Disegnò anche la scenografia per un'Aida all'Arena di Verona nel 1976.

⁷ Fernand Léger 1881-1955, fu membro del partito comunista a Parigi e ebbe notevoli contatti con il mondo dello spettacolo con una scenografia per il balletto svedese nel 1922-3 e un film intitolato *Ballet Mécanique*. Parecchie sue opere suggeriscono una visione “teatrale”. Si veda la discussione dell'influenza su Dario Fo (cap. II) e Bernard Dorival, *Les étapes de la Peinture Française Contemporaine*, II, Galli-

mard, Paris, 1944, pp. 264-275, il catalogo *Fernand Léger*, Paris, 1971, e CHRISTOPHER GREEN, *Léger & the avant-garde*, Newhaven, 1976.

⁸ Bobo [Augusto] Piccoli nacque nel 1927 ed era allievo dei maestri di Brera a Milano (1945-1949) dove Dario Fo lo conobbe. Dipingeva in uno stile che si è definito vicino al surrealismo, alla maniera di Ernst. Fino al 1958 lavorava per una fabbrica di ceramica a Milano.

⁹ Il *Teatro dell'occhio* cit., p. 20.

¹⁰ Citato da CLAUDIO MELDOLESI, *Su un comico in rivolta: Dario Fo il buffo* *il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 20. Sull'influenza di Streicher su Dario Fo si discute più avanti (Cap. II).

¹¹ Renato Guttuso, 1912-1987, nato a Bagheria in Sicilia, fu incoraggiato dal padre a dipingere soggetti della campagna siciliana, e fu prima allievo con la scuola romana di pittura. Nel 1933 scrisse un importante articolo su Picasso, che rimase la più importante influenza della sua vita. Il servizio militare lo portò a Milano nel 1935, dove incontrò Biroli e gli artisti milanesi, e dove si associò con gli artisti che stavano promuovendo un'arte di realismo con coscienza sociale realizzando una serie di tele su larga scala di un realismo impegnato quale *La Fucilazione in campagna*, dedicato a Federico Garcia Lorca nel 1938-9, *La Fuga dall'Etna* (1940) e *Crocefissione* (1941), che causarono una forte reazione da parte del governo e della Chiesa dal momento che sembrava chiara la condanna del regime fascista. Questi “manifesti visuali”, ispirati da Picasso, ma anche da Goya nella sua arte d'impegno, vinsero premi notevoli. Dopo la guerra testimoniò per i contemporanei gli orrori della guerra con la serie di disegni *Gott mit uns*, del 1945, che ebbero un'influenza decisiva sui contemporanei. Membro della Resistenza dal 1944, partecipò come fondatore al *Fronte nuovo delle Arti*. Su di lui si vedano E. CRISPOLTI, *Renato Guttuso. Catalogo generale dei dipinti*, 3 voll., Milano, [terza ed.], Renato Guttuso dagli esordi al *Gott mit uns*, 1922-1944, Bagheria, 1987.

¹² Ennio Morlotti, 1910, studiò a Firenze e al Brera a Milano, dove Dario Fo lo conobbe, e fu ispirato da Picasso (soprattutto dall'impegno di *Guernica*), contribuendo ai movimenti ed a riviste del dopoguerra, amico di Biroli e di Guttuso, è autore di celebri lettere su Picasso ed il realismo dell'impegno. Scrive Roberto Tassi: “In tutto il gruppo di opere di questi anni le figure hanno quasi sempre una forte carica simbolica: la donna come statua di dolore, il bucraio, la maternità, le donne di Varsavia. Aiutato da Morandi a da Picasso, dal tono del primo e dalla disarticolazione formale del secondo, dalla lentezza e dalla foga, dal silenzio e dal grido, anzi unendo le due posizioni in un impasto violento, Morlotti dà corso alla prima splendida floritura di un'arte di poesia e di protesta.” (Morlotti, *Figure 1942-1975*, Mostra Comune di Parma, 1975, pp. 14-15). Morlotti vide *Guernica*, appena dipinta, a Parigi nel 1937.

¹³ Bruno Cassinari, 1912, studiò al Brera a Milano dove Dario Fo lo conobbe. Firmò, insieme con Guttuso, Turcato, Vedova e Peverelli il celebre manifesto *Oltre Guernica* del 1946. Fu membro anche del *Fronte nuovo delle Arti*. Nel 1950 conobbe Picasso ad Antibes. Si veda GIOVANNI AVANZI CASSINARI, *Bruno Cassinari* (introd. di E. Crispolti), Milano, Fabri, 1984, in cui si veda “La poetica di Cassinari negli anni Cinquanta: da Antibes al momento astratto-concreto”, pp. 41-56. Disegno coperto per *Conversazione in Sicilia e per Uomini e no* di Elio Vittorini, 1944.

¹⁴ TRISTAN SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwartz, 1957, pp. 219-220.

¹⁵ RENATO BIROLI, "Città come riferimento a un'esperienza", *Corrente*, 15 maggio, 1940. In generale si veda Sauvage, "Corrente ovvero i primi realisti italiani", in *Ibid.*, op. cit., pp. 33-48, con relativa documentazione.

¹⁶ ANNAMARIA CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 30.

¹⁷ *Corriere della Sera*, 14 dicembre, 1977, cit. in *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁸ Riprodotto in EMILY BRAUN, *Italian Art of the 20th Century*, Royal Academy of Arts, London, 1989, p. 185.

¹⁹ Il quadro è riprodotto nel cit. *Teatro dell'occhio*, p. 11 come parte dell'articolo (l'unico per quanto ci risulta) dell'amico Emilio Tadini. E siccome porta la data 1950, sembra rimandare al viaggio a Parigi dei due amici in quell'anno. In un'intervista recente, - nel 1996 - Tadini mi ha confermato che il viaggio era lontano da un pellegrinaggio artistico - fu invece una vacanza di due giovani. Visitarono sì, musei e gallerie ma camminarono e camminarono. Passarono parecchie vacanze insieme al mare e altrove, quando Dario Fo spesso intratteneva l'amico con le sue storie e la pantomima. Ironicamente, Fo voleva fare il pittore allora e Tadini il poeta. Oggi Tadini è un pittore di successo a cui è stato dedicato uno studio monografico di recente. Si veda *L'opera*, Emilio Tadini, Torino, Einaudi, 1980.

²⁰ *Cristo si è fermato a Eboli* fu pubblicato a Torino nel 1945 dopo il confino politico dell'autore in Lucania fra il 1935 e il 1936. Per un primo orientamento si veda Rosario Contarino & Marcella Tedeschi, "Carlo Levi e la civiltà contadina" in *Lettatura Italiana Laterza*, Vol. 64, Roma/Bari, 1980, pp. 143-156.

²¹ Si veda Stuart Woolley, "History & Culture in the Post-War era, 1944-1968" in Braun, cit., pp. 273-279 per una sintesi della storia d'Italia e della sua cultura di quegli anni. I *Quaderni del Cittadino* raggiunsero la loro edizione definitiva nel 1975, Torino, Einaudi, 4 voll.

²² Si trova ancora in Sauvage, op. cit., pp. 221-222.

²³ *Ibid.*

²⁴ Riprodotto in molti luoghi, per esempio, H.H. ARNASON, *A History of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1983, p. 393, meglio in I.F. WALTHER, *Pablo Picasso, 1881-1973: Genius of the Century*, Taschen, Köln, 1993, e pp. 67-75 per il periodo della guerra nella vita dell'artista.

²⁵ Cfr. VALENTINI, *La Storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 28.

²⁶ Sauvage, op. cit., p. 232.

²⁷ Cesare Peverelli, nato nel 1922 a Milano, studiò a Brera sotto la guida di Carrà con Dario Fo, e viene ricordato da Fo come uno degli amici con cui recitava o "facevano le scene" improvvisando spettacoli a Milano come quello scherzo alle spalle di Picasso; si veda Mendolesi, op. cit., p. 21. Dal 1957 abita Parigi. Si veda J. SEIZ e E. TADINI, *Peverelli*, Parigi, 1961.

²⁸ Sauvage, op. cit., p. 62.

²⁹ Si veda VALENTINI, op. cit., pp. 140-141.

³⁰ De Micheli, op. cit., p. 285.

³¹ Riprodotto in Braun, op. cit., no. 147.

³² Mario de Micheli scrive: "Renato Guttuso era tornato in Sicilia dopo il servizio militare... Il quadro (*Fuga dall'etna*) faceva parte del 'Premio Bergamo' dove l'immagine dei contadini in fuga dalle correnti di lava incandescente... colse l'immaginazione di tutti..." Guttuso ritornò in Sicilia patechile volte negli anni del dopoguerra, e la "questione del mezzogiorno" acquistò importanza in quegli anni (Braun, loc. cit.). Da notare che la condizione "universale" del disastro naturale che

investe uomini e bestie (i cavalli) in ugual misura, come metafora per la nuova universalità della condizione di guerra, rispecchia la stessa condizione universale (con il cavallo) di *Guernica* di Picasso.

³³ ARMANDO PIZZINATO, *Un fantasma percorre l'Europa*, del 1948, dipinto per il centenario del partito comunista, in cui i "lavoratori della terra e quelli della macchina" si trovano in un "contesto di elementi cubisti e futuristi", sorvolati da un fantasma, lo spettro del nazismo, immagine - nella sua portata sia astratta che realistica - che avrebbe potuto avere una presa non insignificante su Dario Fo negli anni '60, all'epoca del manifesto per *Settimo nba un po' meno* del 1964.

[Si veda il Cap. II].

³⁴ Giuseppe ZIGGIANA, *Comizio di lavoratori sulla collina di Comor*, 1953, riccheggia la maniera impegnata di Gutuso e Pizzinato con il realismo delle figure e l'insistenza della duplicazione delle zuppe, anche questo un elemento che troveremo nei manifesti di Dario Fo, per esempio in quello per *Ordine per Dio. 000.000.000* [Fig. 2].

³⁵ La questione dei manichini e l'influenza di De Chirico sono discuse nel Cap. IX.

³⁶ "The faceless mannequin also develops logically from the headless draped figure or the anonymous frock-coated statue in the square, its back to the spectator. Whatever the origin of De Chirico's mannequin iconography, the entire aura of the paintings in this series recalls Renaissance architectural perspectives of the fifteenth and sixteenth centuries, made dramatic by extreme foreshortenings and close-ups." (H.H. ARNASON, *A History of Modern Art*, London, Thames & Hudson, pp. 292-306, at p. 295). Persino i *Manichini* dell'artista fascista Mario Sironi del 1919 circa, sembrano rivivere nel pupazzo introdotto da Dario Fo per la sua regia dell'*Italiana in Algeri* rossiniana del 1994, dove la "donna da amare" viene ricostituita come marionetta da legumi vari in una classica trovata teatrale (si veda il cap. IX).

³⁷ Si veda sopra, alla nota 19.

³⁸ Per una discussione dei molti cavalli in *Johan Padan*, si veda il cap. VIII.

CAPITOLO II

La retrospettiva in TV, 1977-1978: un punto d'arrivo o di partenza?

L'anno 1977 è di grande importanza per Dario Fo. Dopo l'uscita dalla televisione nel 1962, quando le interferenze dei censori nello spettacolo satirico *Canzonissima* erano stati troppi da sopportare, e Dario e Franca erano usciti dallo spettacolo sbattendo le porte, la loro fama era cresciuta notevolmente con gli spettacoli degli anni '60 e '70. Si sta per assistere al grande passo dell'autore di tante commedie, dell'attore conosciuto da tutt'Italia per le sue geniali doti, per la pantomima, per il grammelot di *Mistero Buffo*, per il successo mondiale del testo classico demistificatore di tutte le polizie del mondo, *Anarchico*, e per la politica come teatro, e per il teatro come politica, per *Nova Scena*. Il passo è verso la regia. La regia della *Storia di un soldato*, spettacolo basato sulla musica di Stravinskij. (Di cui parleremo in seguito!), e la priorità diventerà lo spettacolo di un attore, nella scia di *Mistero Buffo*.

Di questo momento serve Ugo Volli:

Nella biografia di Dario Fo è una svolta importante, la scelta di tentare strade nuove dopo l'esaurimento della fase "movimenti-sta" dei primi anni '70. Il prevalere della tematica del "privato", la confusione delle prospettive politiche, il tramonto dell'area di una nuova sinistra rivoluzionaria sì, ma terroristica, privano Fo se non del suo pubblico, almeno del suo interlocutore ideale, per il quale lavorare e col quale confrontarsi. *La marijuana della mamma* del '76 è l'ultimo suo lavoro di questo ciclo: organizzato come una farsa ma ricco di intermezzi didattici, è senz'altro il più debole e anche il meno ascoltato (nei suggerimenti politici) dei suoi testi recenti. Segue un anno di lavoro per il ciclo televisivo, una scelta che poteva sembrare la costruzione di un museo, il tentativo di conservare un patrimonio concluso. Le polemiche clericali contro *Mistero Buffo* (che resta come la più grande delle creazioni di Fo, ma ormai è una ricerca compiuta) danno un altro senso alla serie delle trasmissioni televisive, la trasformazione in una sorta di manifesto della riforma televisiva, ma certo non risolvono i problemi dello sviluppo artistico di Fo².

Lo scritto di Volli contiene tanti spunti che vorremmo esplorare. Prima della prima grande regia della *Storia di un soldato* (che vedremo nel cap. IV), Dario Fo ha occasione di presentare questo "museo" delle sue commedie più conosciute ad un pubblico ancora più vasto – quello della TV nazionale. È il momento per un lancio, un cambiamento di direzione, oppure di chiudere bottega, rivivendo il passato? *Mistero Buffo* si conosce dal 1969: ora lo spettacolo si presenta a milioni di spettatori in TV. Crea uno scandalo che nemmeno Dario Fo immaginava. La battaglia della stampa culminò con la descrizione decisa e perentoria della Santa Sede: "lo spettacolo più blasfemo della storia della televisione" è la definizione di *Mistero Buffo* in TV del Vaticano. Alla campagna della Chiesa contro Dario Fo si era unita l'accusa di Bubbico (deputato democristiano) contro la RAI che definisce l'attore come:

Un imbroglioide ideologico, un bugiardo, il fratello mongoloide di Tati, la vera espressione dell'arroganza del potere televisivo.³

Il cielo televisivo continua malgrado la censura del Vaticano:

Esso appare a posteriori una sorta di bilancio consuntivo, che coincide con un rallentamento dell'attività più tipica di Fo, dovuto in parte dalla perdita del Palazzino Liberty e in parte dall'evolversi della situazione politica, con il graduale venire meno degli impulsi innovativi del decennio precedente e con un susseguirsi di eventi drammatici che mal si prestano alla deformazione satirica. Come rispondere per esempio al rapimento di Aldo Moro dopo aver scritto il *Fanfani rapito*? I tentativi aboriti di dar veste scenica alle possibili riflessioni su questo avvenimento attestano la situazione di crisi in cui Fo viene a trovarsi, risentendo, perché più di molti altri si era in essa coinvolto, del modificarsi della situazione⁴.

Ma qual è questo bilancio consuntivo? Sappiamo ora che la vena di *Mistero Buffo* doveva concretizzarsi in tutta una serie di monologhi di un solo attore (dove i talenti del grande autore-attore si vedranno nudi e crudi sul palcoscenico per molti anni ancora) – e di cui forse *Joban Padam...* è il più degno erede⁵ – ma la retrospettiva era anche occasione di fissare, spesso in forma alterata e modernizzata, il bilancio di quegli spettacoli "corali" e "borghesi" per cui Dario Fo era rinomato in Italia. Questo bilancio comprende sette spettacoli dal

passato, un elenco che dice molto, ma che parla chiaro anche di quello che *non fu* ripristinato nel 1977. *Morte accidentale di un anarchico* neanche parlarne! Neanche *Non si paga! Non si paga!* Il primo perché pone in questione la serietà delle forze d'ordine⁶, il secondo perché sembrò allora incoraggiare la disubbidienza civile. Neanche *La Guerra del popolo in Cile*, perché troppo legata a fatti e cronaca di un'epoca, e per di più trattava, problemi all'estero. *Morte e resurrezione di un pupazzo*, neanche per sogno, per motivi simili.

Chiara Valentini ha individuato con grande intuizione i motivi di questo invito a Dario Fo da parte della RAI. La situazione politica era radicalmente cambiata con l'affermazione della sinistra nelle elezioni del 1975 e 1976. La RAI stessa era stata riformata: la seconda rete era quasi una rete "laica e socialista". C'era anche chi pensava che l'occasione di ripristinare alcuni fra i suoi spettacoli più riusciti fosse un viaggio anche nostalgico:

È verosimile che Fo senta la nostalgia di un teatro fatto in un certo modo rigoroso, con ritmi giunti, artigianali nella sua finezza tecnica... Un teatro che sia connotato dagli aggettivi "semplice" e "popolare" piuttosto che "povero".⁷

Nel periodo che corre dal dicembre del 1976 al marzo del 1977, alla Palazzina Liberty di Milano, Dario Fo registra sette spettacoli per la TV. Due versioni di *Mistero Buffo*, due di *Ci ragiono e Canto*, e le tre commedie *Settima, ruba un po' meno*; *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*; e *La Signora è da buttare*. Aggiunse anche uno spettacolo nuovo, *Parlano di donne*, per Franca Ramé, che anticipa tutto un filone di meditazioni sulla posizione della donna nella società negli spettacoli scritti per Francia a partire dagli anni '80. Qual è il significato di questa scelta? In che senso questi spettacoli nascono dall'arte di Dario Fo, e in che senso consolidano la sua immagine d'autore-attore davanti al grande pubblico della TV?

Innanzitutto, la scelta (dove non deriva da "compromessi" con la RAI), significa la voglia di continuare il dialogo con il pubblico suo che riconosce la fluidità e la costante messa a punto, aggiornamento, di questo dialogo: ecco perché ci sono *Mistero Buffo* di prima e quello di dopo. Dario Fo crea posto per tante aggiunte con il passare degli anni dall'esordio dello spettacolo nel 1969; altrettanto vale per *Ci ragiono e canto*. Emblematico è anche il fatto che ci sono state tante edizioni di *Mistero Buffo*, compresa quella del 1991, in cui si commen-

tano gli ultimi sviluppi della guerra del Golfo. Ma la scelta per la retrospettiva significa anche un riassunto o resoconto del linguaggio teatrale di Dario Fo fino al Punto del gran lancio nel mondo della regia con la *Storia del soldato*⁹.

Ci ragiono e canto è uno spettacolo episodico. Non ha né trama né storia. Le scene sono canzoni dei lavoratori nei campi di tutt'Italia. Le azioni servono a sceneggiare le canzoni con una tecnica che risale ai primi spettacoli all'inizio della sua carriera, al *Dito nell'occhio*, e alla rivista, l'avanspettacolo, ma che anticipa anche l'episodicità della *Signora è da buttare*. Ed è importante notare che Dario Fo non mette piede in scena durante lo spettacolo. Raccolte le canzoni, incoraggia, dirige il lavoro dei cantanti dopo un lungo lavoro di ricerca con cantanti e ricercatori da varie parti d'Italia. E vediamo anche qualche indicazione che ci interessa nello spettacolo. Come scrive la Valentini, l'attività dello sceneggiatore era squisitamente teatrale e artistica, specie nel secondo atto:

Nella prima parte, dal ritmo molto serrato, riprendevano via le tradizioni popolari, la festa, la guerra viste con l'ironia delle classi subalterne. Nella seconda, più oleografica, si assisteva ad una serie di bellissimi quadri cui non erano estranee le intuizioni del *Fo-pittore*, con il lavoro delle lavandaie, lo sposalizio, la passione di Cristo attraverso i Vangeli apocrifi, per finire nel gran crescendo della più popolare canzone degli anarchici, *Nostra patria è il mondo intero*, cantata a piena voce da tutti gli interpreti, e cui spesso, come la sera della prima al Carignano di Torino (1966) si univa anche il pubblico¹⁰.

Anche qui troviamo una specie di "pitturare in scena" che si sviluppa negli anni delle grandi regie più tardi, un susseguirsi di "quadri belli", ognuno con uno scopo didattico e politico (come la pittura religiosa medioevale e rinascimentale), la cui unità è costituita solo dalla vita della classe operaia, dalle lotte di classe, dal "messaggio" di questo teatro politico che fa da "cornice" ad uno spettacolo, insomma. Da notare anche con Meldelesi che la natura "teatrale" di questo spettacolo, con canzoni recitate, con azioni e gesti in sincronia con la musica, era una specifica ambizione di Dario Fo, oggetto delle sue ricerche e dei suoi scritti, che aveva l'effetto di inserire nel teatro delle canzoni i movimenti e i gesti tipici degli operai mentre lavoravano, una serie di *tableaux vivants* dal mondo del lavoro operaio. E qui ancora, ci riporta nel mondo dei pittori un discorso fatto da Dario

Fo per gli attori dell'Odin Teatret a Holstebro in Danimarca nel 1969, il cui testo è riportato nel libro di Meldelesi. Giustamente intitolato "Da *Ci ragiono e canto* a *Mistero Buffo*" il discorso per la compagnia di Eugenio Barba ci mostra le ricerche di Dario nell'importante periodo della gestazione di *Mistero Buffo*, le radici medievali, lo studio della storia, le tradizioni folcloristiche, tutti documenti che l'attore stava preparando per creare il suo capolavoro. Sempre da *Ci ragiono e canto*:

Il canto dei battuti segna l'inizio dello spettacolo sacro medievale: i battuti, cioè i "flagellanti", organizzavano un certo spettacolo sacro con funzione drammatica. Si fasciavano il corpo, la testa, come avrete visto certamente in un famoso quadro di Goya, si tagliavano i lobi delle orecchie, si fermavano il sangue con dell'allume di rocca e poi, durante il canto, oltre a flagellarsi, si strappavano le bende e levavano l'allume di modo che grondasse di nuovo il sangue...¹¹

L'argomento collega *Ci ragiono e canto* con *Mistero Buffo*, ma indica chiaramente la visione pittorica di Dario Fo con il riferimento a Goya (che vedremo ancora più avanti). Il "quadro" composto in scena, ricorda tanti quadri dall'arte classica di cui Dario Fo si è dichiarato appassionato, da Goya ai quadri classici dei fiamminghi, soprattutto, forse, i ritratti dei contadini di Breugel, che gli suggerivano la vita del lavoro, delle stagioni, delle leggende cristiane e pagane, le antiche tradizioni e le superstizioni, che ci riportano anche nel mondo di Hieronymus Bosch (come vedremo), quadri che si possono anche considerare "pezzi teatrali" nel senso che sembrano spesso gli attori in scena. Da notare anche che la fusione teatro/musica con danza che caratterizza *Ci ragiono e canto*, è anche una caratteristica di quadri breugeliani come *La Danza dello sposalizio all'aperto*¹², che unisce caratteristiche anche politiche e satiriche care a Dario Fo, che troviamo anche nei quadri di Goya e di Bosch. Sempre a proposito di una "visione pittorica" all'importante momento della gestazione di *Mistero Buffo*, vale la pena di citare un altro esempio del discorso di Holstebro:

C'è uno storpio ad un lato della scena e un cieco all'altro lato. Lo storpio, abituato a muoversi col suo carretto, è fermo: gli si sono spaccate le ruote; al cieco è scappato il cane, non sa se sia scappato dietro una cagna in calore, è un cane vizioso, o ad un

gatto ancora più perverso. Si lamentano dunque separatamente ai due lati della scena, finché si rendono conto che possono aiutarsi a vicenda. Allora il cieco raggiunge lo storpio, se lo carica sulle spalle; diventano un'unica persona: lo storpio cammina con le gambe del cieco e il cieco vedrà con gli occhi dello storpio...¹³

Questo brano (che diventerà poi *La Moralità del cieco e dello storpio* in *Mistero Buffo*) ci ricorda senz'altro *Gli storpi*, ma anche la *Lotta fra Carnevale e Quaresima* del Breugel¹⁴, nonché il suo celebre quadro dei *Ciechi*¹⁵ [Fig. 6]. Infatti, Dario pubblica su tutte le edizioni di *Mistero Buffo*, un disegno del '500 che accompagnava la versione francese della leggenda (*Moralité de l'avengle e du boiteux*)¹⁶ che rispecchia i dettagli di costumi e stampelle della tradizione bre-giana. Ricordiamo che non si tratta qui d'influenze possibili o probabili, ma invece di quel bagaglio immaginario e culturale di un pittore e di uno studioso: le immagini di Breugel sono semplicemente quelle più a portata di mano per illustrare il tema dello storpio e del cieco, nel subconscio, forse, di chi ha studiato la pittura classica europea che raffigura la vita contadina e operaia¹⁷.

Anche *Mistero Buffo* è uno spettacolo senza filo connettivo più che una "commedia", episodico insomma, e riecheggia, con *Ci ragiono e canzo*, il passato di Dario Fo, quando parlava al pubblico attraverso la musica, la danza – come nel varietà, l'avanspettacolo degli anni '50. Come in un circo, si direbbe – classico spettacolo "popolare" senza intreccio o filo connettivo. Nella retrospettiva, il circo c'è, e anche quest'aspetto del teatro di Dario Fo non andava scartato, con la *Signora è da buttare*. La polemica con l'America s'inscena in un misto veloce di canzoni, balli, atti di veri clown, musica e scene proprio da circo. Ora, nel 1977, gli avvenimenti o bersagli della satira vengono aggiornati. La guerra del Vietnam, il presidente Johnson, l'amore della casalinga americana per il frigorifero – tutti vengono presi in giro in un ritmo frenetico di danza ed azione. Ambientato in un circo lo spettacolo permette tutto. Compresa Dario Fo che suona uno strumento musicale (sousaphone, a dire il vero) che l'avviluppa e l'abbraccia, e Franca Rame a cavallo, imbotita come una grossolana immagine dell'America, che vola sul trapezio sopra il palcoscenico. *La Signora...* modernizza, porta al presente, in un certo senso, una parte importante della formazione di Dario Fo. Riconosce e rivive il passato di varietà e rivista:

La Signora è da buttare, con la sua completa distruzione della trama (l'azione era una serie di sketch dove la storia si snodava per incidenti, andando avanti e indietro in una specie di follia provocatoria), con la sua satira e l'impatto della sua denuncia era anche un punto d'arrivo, per Dario Fo, di dieci anni d'attività teatrale¹⁸.

Infine notiamo che la scenografia include simboli costanti dello spirito "carnevalesco" di questo periodo della creatività di Dario Fo: un albero della cuccagna (che significa carnevale) si trova come parte della scena¹⁹. Anche questo "punto d'arrivo" – prima della grande svolta del teatro "d'intervento" del 1968 – era da conservare come campione nella retrospettiva aggiornata, sì, con tante aggiunte (per esempio il nano San Giorgio – il trucco teatrale a quattro mani, usato tante volte da Dario Fo²⁰ – ormai celebre nella retrospettiva), ma parte fondamentale dell'impatto di Dario negli anni '60, come del resto lo è la coraliità dell'azione – sempre in un rapporto polemico con la tradizione teatrale del mattatore – che, nelle commedie di questo periodo insieme con i canti di *Ci ragiono e canto*, e *Settimo, ruba un po' meno*, dimostra la coscienza dei metodi del teatro di Brecht²¹.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe è uno spettacolo in chiave storica – una storia deformata di Cristoforo Colombo dove la coraliità dell'azione si afferma brechtianamente in sintesi "politiche". Originariamente del 1964, ebbe l'edizione svedese del 1965 e parigina del 1971²². La ripresa televisiva, in due puntate, risale all'11 e 13 maggio, 1977. Qui vediamo uno spettacolo a gran respiro in cui Dario Fo artista e regista gioca un ruolo determinante, preludio, forse, agli sviluppi degli anni '80:

Molti furono quelli che... affermarono essere l'attore Fo sul punto di cedere il posto al drammaturgo e al regista. Ad avallare l'affermazione, *Isabella...* richiedeva un meccanismo più complesso dei precedenti, tanto che Fo si riservava il compito di coordinare sulla scena il delicato ingranaggio²³.

Infatti, la scena, i costumi e la drammaturgia di Dario Fo prendono come spunto una leggenda storica (ma con tanti riferimenti più o meno esplicativi all'Italia contemporanea, nonché alla Spagna sotto Franco) ma in rapporto anche con il *Galileo* brechtiano che, nella

celebre regia di Strehler, andò in scena nel 1963, molto discusso all'epoca della prima *Isabella*... Le canzoni ne sono un'indicazione chiara:

Vengono ad assumere una funzione di sintesi didascalica, di lontano sapore brechtiano, autonomo rispetto all'azione scenica in corso²⁵.

Poi il principio dell'alienazione brechtiana s'inscrive nello spettacolo in cui sia Dario Fo che Franca Rame hanno due parti, e commentano il procedimento attoriale nel tentativo di far vedere allo spettatore la tecnica brechtiana. Ciò costituisce una fuga dalla finzione teatrale, oppure un concentrarsi sulla realtà quotidiana, che lo porta anche al confronto fra la "storia" e la leggenda storica di Colombo e la realtà corrotta dell'Italia odierna. Dario Fo stesso spiegò le sue ambizioni per *Isabella*... un tentativo di smitizzare una leggenda per scoprire l'umanità e fallibilità di un uomo ordinario:

Volevo smontare un personaggio imbalsamato come un eroe nei libri di scuola, e che invece è proprio l'intellettuale che cerca di barcamenarsi nella macchina del potere, di mettersi a giocare con i re, di fare il furbo con i potenti per finire immancabilmente inciampato e ridotto ad un povero cristo. Insomma avevo cominciato a guardare il presente con gli strumenti della storia e della cultura, per poterlo giudicare meglio²⁶.

Ma lo sfogliamento di due personaggi – la ricostruzione del personaggio con *flashback*, e l'interrogazione del personaggio in una corte – tutti inseriscono la commedia nella corrente europea della tradizione di Colombo nel teatro²⁷. E l'interrogazione del personaggio (che troviamo anche nella commedia di Claudel) da parte dei giudici è anche un rovescio della scena tradizionale del tribunale, in cui sono i giudici che hanno la colpa nella mente del pubblico, precisamente come la tecnica adoperata più tardi nella drammaturgia di *Morte accidentale di un anarchico*. Infine, c'è una persistente tradizione che una commedia intitolata *The Nina, the Pinta and the Santa Maria*, di Maxwell Anderson e Kurt Weill, avrebbe potuto influenzare Dario Fo (dalla descrizione, anche, di una smitizzazione dell'eroe navigatore) benché non sembri sopravvivere – allo stato presente delle ricerche – nessuna traccia di una commedia di questo titolo²⁸.

Tornando alla visione pittorica del teatro in *Isabella*... l'analogia della storia rinascimentale spagnola con la situazione presente della

Spagna sotto la dittatura di Franco era chiara a tutti, elemento rafforzato da Fo disegnatore dei costumi ispirati a Goya²⁹ per un sapore spagnolo, ad Ensor per l'aspetto carnevalesco come vedremo³⁰, con qualche dettaglio derivato da Piero della Francesca per l'autenticità rinascimentale³¹, persino forse qualche traccia di Albrecht Dürer³², un impasto di ricordi artistici che vanno dal rinascimento alla "carica ideologica" della pittura spagnola dei *Capricci* di Goya. È significativo, anche, che secondo le ricerche di Holm, identificare il quadro d'origine, o ispirazione se vogliamo, porta anche a conclusioni nell'interpretazione della commedia. È chiaro, inoltre, che Dario Fo s'ispirò alla pittura della sua formazione artistica nell'elaborazione della scenografia e dei suoi costumi³³.

Guardiamo la scena iniziale della commedia in cui un corteo porta i personaggi in scena per l'esecuzione capitale di un eretico per mano della Santa Inquisizione. Le didascalie nel testo pubblicato indicano chiaramente il rapporto con il carnevale, e la fonte dell'episodio si trova in due dipinti espressamente menzionati nel testo:

Dal fondo avanza un corteo dalla cadenza mezzo carnevalesca, mezzo funebre. Ci si dovrebbe ispirare alle processioni di Goya e di Ensor, frati incappucciati, ragazze con maschere bianche, stendardi neri e d'argento, turboli per l'incenso, e in mezzo alla processione, il condannato, con il classico copricapo bianco a forma di cono con la scritta "Heresiarca", indossa un camicione pure bianco...³⁴

Il riferimento a Goya deve essere alla *Processione dei flagellanti* del 1812-14³⁵ [Fig. 5], e quello ad Ensor all'*Entrata di Cristo a Bruxelles* del 1888-89³⁶, come ha dimostrato Holm senza ombra di dubbio, ed è anche significativo che Dario Fo abbia scelto proprio questo brano di questa commedia come sigla introduttiva a tutte le commedie nella serie ripresa per TV alla Palazzina Liberty nel 1977. Così si rivedeva ogni sera quando c'era uno spettacolo di Fo: diventava anche un simbolo, in un certo senso, della retrospettiva intera³⁷. Nella processione del quadro di Goya, vediamo:

i flagellanti vestiti di bianco e con i cappelli a cono e i tamburi che sono le loro controfigure in nero. Sulla Processione sventolano vessilli e immagini di santi. L'iconografia richiama inoltre il quadro di soggetto carnevalesco *Il funerale della sardina* (*Entierro de la sardina* ovvero *Baile de máscaras*, 1812-14), che

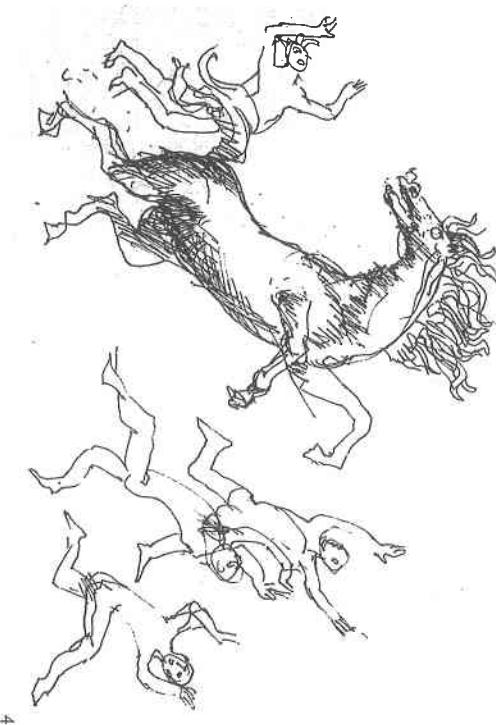
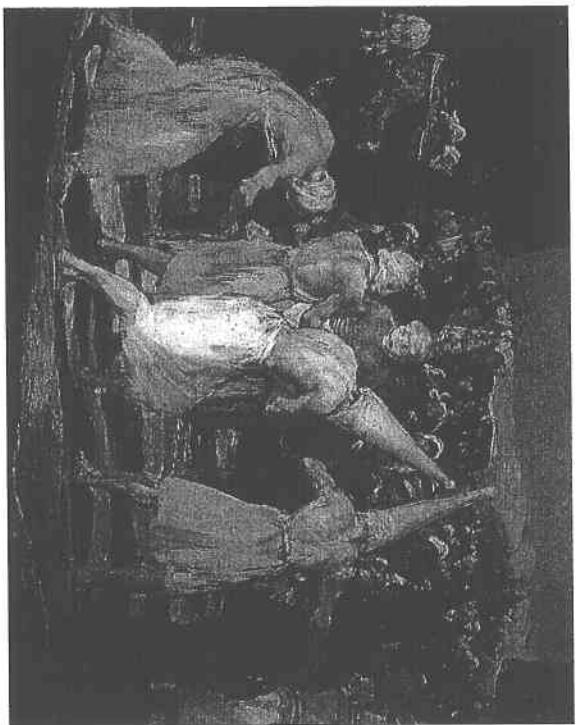
rappresenta una festa di carnevale con ballo in maschera e un enorme gonfalone al centro; la festa si situa alla fine del carnevale, quando avviene la sua eliminazione. È opportuno, infine, menzionare come possibile fonte d'ispirazione l'opera del *Tribunale dell'Inquisizione, 1812-14*, con i suoi gruppi di monaci ed eretici con il cappello a cono³⁸.

Dario Fo introduce la sua storia di Colombo, perciò, con precisi riferimenti a quadri con un'implicita critica sociale, ed è chiara la sua simpatia non solo per le immagini artistiche, ma anche per la "moderna" ironia dell'artista sul conto della crudeltà, la dominazione della Chiesa attraverso i secoli, le pratiche della Santa Inquisizione, l'egemonia dei padroni ecc., a parte l'allusione alla situazione della Spagna sotto il dittatore Franco. Ancora Bent Holm:

Dal punto di vista scenografico la situazione è resa per mezzo di un patibolo, maschere e l'albero della cuccagna³⁹. Al centro il capro espiatorio con indosso un abito bianco e un cappello comico che fanno da pendant a quelli di Pulcinella (= Carnevale) e contrastano con l'abbigliamento del boia, abito nero, maschera nera e un cappello comico, cioè il suo stesso costume al negativo... (Il costume del boia è chiaramente ispirato alla *Processione dei flagellanti* del Goya⁴⁰). Il condannato è attorniato di uomini con il volto coperto da una maschera bianca (il colore della morte)⁴¹.

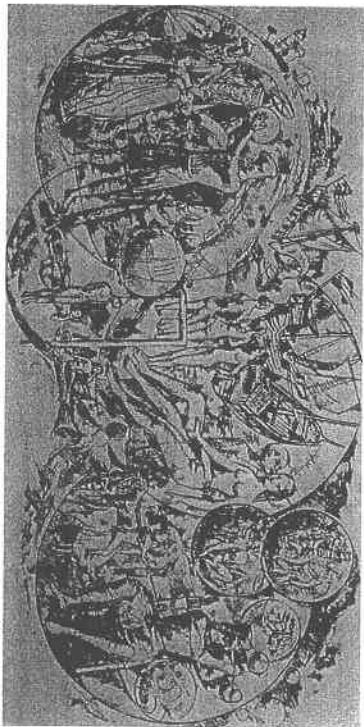
Per quello che riguarda la scena, vediamo l'inizio di un "ammordamento" della messinscena – che porterà poi a quella d'avanguardia della *Storia di un soldato* e dell'*'Opera dello Sbignazzo* – qui con specifiche risonanze brechtiane:

La scena è concepita per poter essere mutata velocemente di fronte agli spettatori; con un colpo di gong il piano rialzato del palcoscenico si trasformava nella nave di Colombo come accade nelle rappresentazioni di piazza, dove basta un colpo di bastone battuto in terra da uno degli attori perché il pubblico abituato a queste particolari convenzioni, recupera il cambiamento d'ambiente nonostante la permanenza degli elementi scenografici... il pubblico... vede rievocare il viaggio delle tre caravelle tramite i continui *flashback* – memoria cinematografica che, come tante "stazioni", illuminano ed isolano i momenti cruciali dello spettacolo, inquadrati ora dai marinai, ora da Colombo⁴².





6



7

È chiaro che questo sistema di *flashback* riecheggia i famosi "quadri" di Brecht nelle regie di Strehler delle opere di Brecht a Milano⁴³. Persino nel manifesto che Dario Fo disegnò per *Isabella...* ci sono riferimenti visivi ad altri quadri classici che Dario prediligeva, in cui il "paradiso" del Nuovo Mondo d'America viene trattato con ironia con l'inserimento di parecchie immagini che si riferiscono specificamente all'inferno dall'omonimo quadro di Bosch con il cavaliere che cavalca un bue, nonché all'immagine di un pesce sulla vela di un mostro metà-anatra e metà-barca dalla *Tentazione di S. Antonio* dello stesso pittore. Una copia d'innamorati nudi vicino alla nave di Colombo in alto – Adamo ed Eva nel paradies terrestre – che derivano senz'altro da un altro quadro di Bosch, il *Giardino dei piaceri terrestri*, un'immagine dei piaceri carnali visti come peccati umani⁴⁴ [Tavv. V-XI]. Inoltre, per chi riconosce queste allusioni visive, persino il manifesto aggiunge uno spessore, un'interpretazione, in questo caso, riferimenti all'inferno e alla tentazione s'inseriscono in un fitto tessuto d'immagini del mondo nuovo sfruttato dal mondo vecchio nelle diverse sfere del manifesto. Un altro esempio sarebbe il mulino (di chiara derivazione di Bosch nella stessa *Tentazione di S. Antonio*), che si trova sulla superficie di una sfera minore nel disegno di Dario Fo, stando a significare il potere dell'Impero sui Paesi Bassi⁴⁵.

Il riferimento alla Santa Inquisizione è costante durante la commedia – Colombo stesso vive sotto la minaccia dell'esecuzione per tutta la commedia – ed ecco perché le immagini della fantasia bizantina di Bosch riempiono il quadro del manifesto, come del resto l'arazzo nella commedia che viene portato dai marinai come una specie di sipario "brechtiano" dove vediamo immagini di supplizi, esecuzioni e mostri dall'inferno. Le immagini di Goya e di Ensor, come abbiamo visto, influenzarono i costumi della prima scena della commedia, e persino la scelta dell'altalena – qui e più tardi – potrebbe essere un ricordo di un disegno di Goya, [Figg. 8-9] come sembra chiaro il disegno della gattotta sull'arazzo [Figg. 10-11]⁴⁶. Ma a proposito di Brecht, l'influenza della grande produzione della *Vita di Galileo* di Strehler, che andò in scena nell'aprile 1963 a Milano e a Roma, e raggiunse 226 recite fino al maggio del 1964, si sente nella commedia di Dario Fo. E Dario testimoniò il suo interesse per Strehler più volte:

La grossa rivoluzione della regia in Italia è stata fatta sul palcoscenico da uomini di teatro che erano autori potenziali. Per esempio Strehler, di cui ho visto risolvere spettacoli, che diversamente sarebbero andati a monte, proprio con mestiere d'autore.⁴⁷

Va detto, innanzi tutto, che il punto di partenza delle due commedie è simile: Brecht crea una commedia in cui la scoperta scientifica e la responsabilità dello scienziato verso la società sono considerazioni centrali; Dario Fo parte dalla scoperta scientifica – che la terra è un globo e non è piatta – con una scena in cui la constatazione di Colombo viene messa in contrasto, in chiave comica, con la testardaggine e conservativismo dei "dotti". Per Galileo, sarà la terra che si muove intorno al sole, ma per entrambi il nemico è uno sterile e fossilizzato accademismo insto nella Chiesa difesa dall'Inquisizione. Lo stesso vale per la carta disegnata da Toscanelli – che Colombo copiò abusivamente nella commedia di Dario Fo. Per Brecht, il telescopio che Galileo presentò alla signoria di Venezia nel secondo "quadro" era stato rubato agli olandesi⁴⁸. Ma gli elementi della drammaturgia di *Isabella* riecheggiano i principi del teatro epico di Brecht: la storia avanza con gran rapidità quando gli avvenimenti vengono annunciati da due alfiere che battono il tamburo per enfasi gridando all'unisono, precisamente come Brecht aveva fatto più volte nella *Vita di Galileo* nella regia di Strehler⁴⁹. Le canzoni diventano sintesi e commento per gli spettatori, come abbiamo notato, ed il tema del carnevale, storicizzato in Brecht a quello del 1632, diventa tema e colore nella commedia di Dario Fo (come abbiamo visto in parecchi dettagli della messinscena), mentre il gran pupazzo di Galileo nel decimo quadro di *Galileo* sembra ricordare certi trucchi teatrali nell'opera di Dario Fo negli anni a venire⁵⁰.

Notiamo anche un dettaglio – due uomini mascherati buttano per l'aria il pupazzo di un cardinale nel famoso quadro carnevalesco 10 di *Galileo* – che avrebbe potuto suggerire a Dario Fo un trucco destinato a rimanere a lungo nel suo repertorio di "immagini significative", dove la figura di un rappresentante del potere viene svalorizzata in forma di pupazzo, anche se quest'immagine non deriva dai ricordi specifici dei disegni di Goya, dove una cerimonia popolare è specificamente ricordata⁵¹. Benché gli echi strehleriani riconosciuti dalla stampa siano tratti da *Galileo...*⁵², sembra non impossibile che lo *Schweyk e la seconda guerra mondiale* (regia di Strehler al Piccolo

di Milano nel 1961, il cui testo in italiano venne pubblicato nel 1961) abbia avuto una certa presa su Dario Fo. Infatti la figura dell'attore principale, Tino Buazzelli, è stato paragonato a Dario Fo. L'attore stesso, descrivendo l'esperienza della recitazione, ammette che la sua funzione era di assumere la qualità di una maschera della Commedia dell'Arte, dicendo "Non è vero che Pulcinella sfrutti quelle piccole opportunità che gli sono rimaste?" La figura di Schweyk rassomiglia a tanti personaggi creati da Dario Fo, dagli esordi con *Poer nano* fino ad *Isabella...*, dove la descrizione del soldato sembra vicina alla posizione di "piccolo sfruttato" di Colombo nella sua forma sminuzzata da Dario Fo. Le qualità della recita di Buazzelli per Strehler sembrano quasi quelle di Dario Fo attore; l'intricco della commedia (accusa, giustificazione, incarcerazione, incontro con il Führer, ecc.) non è dissimile dalla struttura d'*Isabella...*, mentre il personaggio descritto come "figura geniale del teatro popolare la cui innocente franchezza lo rende vittima delle circostanze"⁵³ sembra quasi una descrizione di Colombo in *Isabella...*. E se guardiamo la scenografia di *Schweyk* come viene descritta da chi ha visto lo spettacolo, qualche altra somiglianza con la commedia di Dario Fo emerge:

Una zona rialzata definita da cinque pareti ssoventi da creare una specie di "scatola cinese" diventava una specie di arca di Noè – come Strehler stesso la definiva – dove tutto è solido, tangibile, ben costruito, decisamente realistico con tutta la sanità che possiedono le cose vere, fatte per durare...⁵⁴

Ciò che sembra ancora ricordare la caravella di Dario Fo, i cui lati si montano e si smontano per creare una nave rinascimentale⁵⁵ dall'aspetto solidissimo. Inoltre, la scenografia dello *Schweyk...* strehleriano includeva un sipario grigio che divideva i diversi episodi, e l'ingrandimento delle figure dei nazisti con l'uso di trampoli – il primo sembra richiamare l'arazzo di Fo in *Isabella*, con la sua funzione di dividere gli episodi, ed il secondo è un trucco usato molte volte da Dario Fo, come vedremo nei capitoli seguenti, a partire dalla *Storia di un soldato*.

Ma, secondo altri, *Isabella* non è uno spettacolo specificamente brechtiano. Lanfranco Binni scrive che "rovescia il punto di vista storico del passato, contro le interpretazioni delle classi dominanti", (benché troveremo esempi più conosciuti in *Mistero Buffo*):

Dunque, un uso sostanzialmente pietrinoso della storia, come terreno di dissacrazione e di libero gioco sarcastico in cui impegnare l'attenzione e la furbia del pubblico seduto in platea. Non è dunque un uso conoscitivo della storia in funzione del presente (come accadde nel *Galileo* brechtiano), anche se Fo avverte l'esigenza di fondare il testo su precisi riferimenti storici, come dichiara in interviste rilasciate a margine dello spettacolo⁵⁶.

Ora veniamo a *Settimo, ruba un po' meno*, uno spettacolo che ebbe come bersaglio la speculazione edilizia, che riscontrò un gran successo in Italia ed all'estero, e che fu ripreso nella retrospettiva del 1977. A differenza di *Isabella*, però, il manifesto disegnato da Dario Fo per lanciare la tematica dello spettacolo è un'immagine che riflette l'origine della satira e della critica della borghesia, della corruzione dello stato italiano – cioè i problemi della società novecentesca. *Settimo...* è ambientato al mondo d'oggi ed il manifesto riassume simbolicamente i presupposti satirici e ideologici dello spettacolo⁵⁷. Nel bozzetto del manifesto e nella prima versione pubblicata nel *Teatro dell'occhio*⁵⁸, ci sono tre figure di rilievo (nella versione finale solo due) [si veda la fig. 12, qui sotto]. A destra un uomo severo seduto su una sedia rigida, vestito formalmente con bombetta e farfalla, e che sembra portare (o mostrare) le leggi di Mosè sulla tavola di pietra, di lontana derivazione michelangiolesca, ipotesi convalidata dalla grande barba. Nella versione finale, la "calligrafia" sulla tavola di pietra sembra indicare segni ebraici. A sinistra troviamo la figura di un arlecchino (dal costume) e sopra (nel primo bozzetto) una figura orizzontale alata in forma di donna, che sembra riunire il quadro, e rassomiglia all'arcangelo del manifesto de *Gli angeli non giocano a flipper*⁵⁹. Così deve essere un angelo. È importante notare che la parte di destra del manifesto è gialla, e la parte a sinistra è bianca⁶⁰. Ora, la parte destra significa il potere dominante, borghese, politico e religioso: la figura di "Mosè" è seduta su una specie di trono, dove troviamo spesso la figura del re, oppure la Madonna col bambino nei quadri rinascimentali, o papi o altre immagini del potere. La figura rappresenta la "legge", cioè la forma, la costituzione, il vecchio testamento ed il vecchio regime, dove sta anche la "famiglia", se volessimo così interpretare due tondi che sormontano la sedia, con facce (forse) di una mamma a destra e di un bambino a sinistra. Significa la borghesia poiché "Mosè" è vestito da borghese. A sinistra abbiamo una figura più vaga, non distinta nell'abbozzo, ma un Arlecchino senz'altro (nell'abbozzo – forse non più nella versione finale), accom-

pagnato da altre persone (che scompaiono nella versione finale) con bandiere. Questa figura viene spiegata così da Bent Holm:

La maschera contribuisce a stabilire l'appartenenza della figura al mondo della cultura popolare (come abbiamo già visto in molti spettacoli di Fo, con riferimento spesso alla Commedia dell'Arte). Insieme al costume aderente la caratterizza come una delle dirompenti forze sotterranee che compaiono durante il caotico periodo carnevalesco, quando l'ordine costituito viene capovolto⁶¹.

La figura alata in alto, orizzontale e femminile – che si trova solo nell'abbozzo preliminare, forse dovendo cedere posto al titolo del manifesto finale – è una specie di arcangelo, che sembra voler abbracciare il gruppo, ma che potrebbe essere simbolo della vita o della morte, della natura, o del sesso. Ancora Holm scrive:

Se si considera un angelo della morte (cf. *Lo psychopompos*, essere alato), appare evidente la relazione con Arlecchino/Carnvale. Il complesso significato di morte/sessualità (fecondità) che di conseguenza assume la figura femminile, è strettamente connesso con il Carnevale come dio della vegetazione⁶².

Tutto questo presuppone un'interpretazione carnevalesca di *Settimo, ruba un po' meno*, e sarà chiaro che avrà poco a che fare con l'intreccio della commedia stessa⁶³, ma dimostra ancora un aspetto della visione pittorica dell'autore. Il manifesto proietta il messaggio più profondo della commedia, i suoi principi ideologici, le sue radici nella cultura popolare, e l'impatto della sua "lezione", così come parecchi altri manifesti di Dario Fo. Sottolinea il significato e l'interpretazione dell'ritratto teatrale, come ha rilevato Bent Holm, e fa questo dall'ottica del pittore. In quest'esempio (*Settimo*) non sembra che gli studi del pittore abbiano influenzato la drammaturgia della commedia, né i suoi costumi, scenografia ecc., comprensibile, del resto in una farsa ambientata in una città moderna, cimitero, manicomio e convento. Ma l'esperienza di aver rivissuto parecchi dei suoi trionfi nella retrospettiva del 1977 in TV cimenta la reputazione di Dario Fo come una figura nazionale italiana, e porterà a notevoli occasioni in futuro, nazionali, internazionali, di regie e così via, in cui la visione pittorica (almeno da *Arlecchino* nel 1985 in poi) avrà sempre più il sopravvento in un certo senso. Il gran capitolo del *Mistero Buffo*, ricono-

scuito come il suo capolavoro, come abbiamo visto, ripreso nella retrospettiva come forse il passo più azzardato di Dario Fo, nonché della RAI, significa anche una nuova tendenza nel teatro di Dario Fo: da quel momento lo spettacolo con un attore solo acquisterà sempre più rilievo nella storia del suo teatro. Da ora in poi il disegno acquisterà sempre più importanza, a partire dallo spettacolo di Commedia dell'Arte (*Arlecchino*) – il primo *invito* di vero prestigio – ed è così che lo troveremo, coinvolto con l'immagine di Arlecchino, nel prossimo capitolo.

¹⁶ Il manifesto dello spettacolo ricorda l'influenza di Fernand Léger, che dipinse

¹⁶ Dario Fo, *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 41. Si noti che il disegno non rispecchia la conclusione della moralità di Dario Fo, in cui lo stropio monta sulle spalle del cieco. Il disegno francese raffigura uno stropio che cammina ancora, con il cieco che lo segue con un braccio sulla spalla dell'altro. Più vicina alla scena breughiana, insomma.

¹⁷ Non è da escludersi affatto che gli atteggiamenti degli stropi e dei ciechi in Breugel abbiano avuto una certa presa (subconscia?) sulla maturazione dello stile attoriale della pantomima di Dario per la recita – descritto in breve dalla Pizza, loc. cit. – ma accessibile dai nastri video del 1977 e 1991. Ma i confronti necessari ci porterebbero oltre i confini del presente studio.

¹⁸ Il manifesto dello spettacolo ricorda l'influenza di Fernand Léger, che dipinse un circo nella *Grande Parade*, come abbiamo visto sopra.

¹⁹ Melodoli, op. cit., p. 102 (scrivendo dello spettacolo del 1967).

²⁰ Questo simbolo è quasi una costante nel teatro di Dario Fo: si discute qui sotto.

²¹ Il confronto del nano di Fo con immagini "teatrali" inglesi di nani in costumi elisabettiani di Melodoli è interessante (op. cit., in seguito a p. 176, ed in copertina: *Nobody and somebody*, 1605) ma ci sembrano quasi più vicini agli interessi di Dario Fo nella Commedia dell'Arte i celebri nani grotteschi di Callot, artista con un rapporto documentato con la Commedia dell'Arte. Oppure, dato il rapporto degli spettacoli degli anni '60 con l'Iconografia di Goya, [benché qui stiamo considerando lo spettacolo del 1977] si confronti il famoso nano di una compagnia di Commedia dell'Arte nel quadro *Les Commedians ambulants*, del 1793, chiaramente un'Arlecchino, riprodotto, per esempio in Janis Tomlinson, *Goya*, London, Phaidon, 1994, p. 96. Per Dario Fo e la Commedia dell'Arte, e questo confronto con le immagini, si veda il cap. III.

²² Cfr. Bent Høym, op. cit., p. 79. L'influenza di Brecht si discute qui sotto.

²³ Come notano Nepoti & Cappa, op. cit., p. 55.

²⁴ Ibid., p. 60.

²⁵ LANFRANCO BINNI, *Dario Fo*, La Nuova Italia, Imola, 1977, p. 34.

²⁶ Citata dalla Valentini, op. cit., p. 85.

²⁷ In una breve parentesi, sembra interessante notare che la storia dell'inservimento di Colombo nella vita del teatro è lunghissima, ma che ci sono due esempi famosi in cui quasi sembra che lo soppiazzamento dei personaggi (in questo caso, le parti di Dario Fo e Franca Rame nello spettacolo) abbia avuto precedenti celebri nelle commedie su Colombo di Lope de Vega e di Paul Claudel. In oltre 150 commedie, dall'inizio del '600 fino ai nostri giorni, che trattano più o meno esplicitamente la vita del gran navigatore, solo queste due, soppiazzano i personaggi per creare una nota d'umanità ed una carica satirica. Si tratta del *Nuevo Mundo* di Lope scritta fra il 1598 ed il 1605, in cui virtù impersonificate arrivano in scena per esprimere i dubbi ed i conflitti del personaggio principale, e la commedia *Christophe Colombe*, di Paul Claudel, commedia per la radio del 1920, ma che poi ebbe una recita importante a Nervi in Italia nel 1951, e poi in Francia nel 1984, in cui gli stessi dubbi e conflitti vengono drammatisati adoperando due personaggi – uno per il giovane Colombo, e uno per quello maturo, due realtà, insomma per lo stesso personaggio. Nel presente contesto, è interessante inoltre notare che la musica per la produzione più recente della commedia di Claudel è di Fiorenzo Carpi (figlio di uno degli insegnanti di Dario a Bresta), che scrisse tanta musica per il teatro di Dario Fo nel corso di tanti anni. Mi permetto di segnalare la mia relazione al recente convegno di Aix-les-Bains,

¹ Si veda il Cap. IV.

² UGO VOLLI, "Introduzione" in Dario Fo, *Storia di un soldato*, Electa, Milano, 1979, p. 8.

³ CHIARA VALENTINI, *La Storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 175.

⁴ Una storia più ampia ora in BEHAN, *Revolutionary Theatre*, cit., pp. 102-104.

⁵ MARINA CARRA e ROBERTO NEPOTI, *Dario Fo*, Gremese, Roma, 1982, p. 28.

⁶ Si veda il Cap. VIII.

⁷ È risaputo ormai che la storia dei fatti da cui nacque la commedia doveva protrarsi attraverso molti anni fino ai giorni nostri. Per una buona introduzione alla storia (per studenti) si veda ora l'introduzione di Jennifer Lorch nella sua edizione della commedia, Manchester, Manchester University Press, 1997, e una discussione aggiornata ora in TOM BEHAN, *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, Pluto Press, London, 2000, pp. 63-83.

⁸ VALENTINI, op. cit., p. 171 che cita Monticelli.

⁹ Si intende le opere ora raccolte in "Venticinque monologhi per una donna", in *Le Commedie di Dario Fo*, VIII, Einaudi, Torino, 1989, *Coppia Aperta*, IX, fino a *L'Eronia, Grasso è bello, Sesso? Grazie tanto per gradire*, in XIII, 1998.

¹⁰ VALENTINI, op. cit., pp. 98-9.

¹¹ CLAUDIO MELDOLESI, op. cit., p. 108. Si noti anche lo stretto rapporto fra il discorso di Dario citato da Melodoli dal nastro depositato da Eugenio Barba a Pontedera ed il documento nell'archivio di Dario Fo, citato da Marina Pizza, *Il Gesto, La Parola, L'Azione: Poetica drammaturgia e storia nei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma, 1996, pp. 194-195. I dettagli mostrano chiaramente la fonte del documento negli appunti di Holstebro, con l'aggiunta di riferimento alla "lastrina di Bari con tavole illustranti le scene".

¹² Riprodotto, per esempio, in ROSE-MARIE e RAINER HAGEN, *The Complete Paintings: Pieter Bruegel the Elder*, c. 1525-1569, *Peasants, Fools and Demons*, Taschen, Köln, 1994, pp. 76-77.

¹³ Citato da MELDOLESI, op. cit., pp. 112-113.

¹⁴ Opere di Bruegel, cit., pp. 90-91.

¹⁵ Ibid., pp. 80-81.

"Columbus on the European Stage: Lope de Vega, Claudel e Dario Fo" in corso di stampa con gli atti, con relativa bibliografia.

²⁸ Questa commedia, prima citata da Roberto Leydi, "Cristoforo a palline", *Europeo*, 8 settembre, 1963, con riassunto breve della trama, è citata, sempre come "opera poco conosciuta" dalla VALENTINI, op. cit., poi, senza ulteriore identificazione, da Tony Mitchell nelle tre edizioni del suo libro, ultimamente, *Dario Fo: People's Court Jester*, Methuen, London, 1999, p. 75. Ricerche esaurienti – anche nelle carte inventariate dell'archivio di Anderson, e nella bibliografia vasta su Kurr Well – non trovano traccia della commedia, forse spedita in Italia come copione in visione, benché non ci sia traccia di una produzione. Deve essere stata scritta prima del 1950 (anno della morte di Kurr Well), ciò che non incoraggia un'ipotesi della possibile influenza su Dario Fo.

²⁹ BENT HOLM, op. cit., pp. 115-116.

³⁰ Si veda sotto, nota 32.

³¹ Si potrebbe suggerire, forse, il costume di Ferdinando nella commedia di Dario Fo, di chiara ispirazione rinascimentale, simile a quello della coppia in primo piano della famosa *Flagellazione* di Piero della Francesca (riprodotta dappertutto).

³² L'arazzo che viene portato in scena come sfondo all'azione per terra, contiene anch'esso, un impasto di immagini conosciute agli appassionati di arte. Centrale è la garrotta, chiaramente derivante dal disegno di Goya, mentre la figura traiuta dalla spada sembra ispirata a Dürer.

³³ Si vede ora, a pieni colori, il disegno originale per i due arazzi per *Isabella...* in *Pupazzi con rabbia e sentimento*, cit., p. 365.

³⁴ *Commedia di Dario Fo*, Torino, Einaudi, II, 1966, p. 5.

³⁵ Per l'immagine della Processione.., di Goya, a cui chiaramente la figura del boia è ispirata con il cappello comico nero (rovescio di quello bianco portato dal condannato nella commedia, e dagli eretici nel quadro di Goya) si veda Janis Tomlinson, *Goya*, cit.

³⁶ La fonte (dichiarata da Dario nelle didascalie della commedia, come abbiamo visto) è chiaramente l'*Entrata di Cristo a Bruxelles*, di James Ensor, 1888, in cui la processione riassume i dettagli del carnevale con maschere, costumi simili a quelli di Isabella,.., standardi portati (come descrive Dario) da una folla allucinante di persone con facce grottesche (che si direbbe poco opportuno per una processione "religiosa"). Pare che James Ensor abbia esercitato un'influenza particolare su Dario Fo. Influenzato lui stesso da Grünewald, Bosch e Goya (artisti per cui un "realismo" senza compromessi era stato importante), e portandoci tramite Goya, direttamente al grande Picasso, Ensor, intorno al 1880, aveva volto la sua attenzione ad argomenti religiosi con un atteggiamento di rigetto dell'inumanità che trovò intorno a sé. Questa "religiosità" scettica sembra non molto lontana da Dario Fo quando concepì *Isabella...* in un'atmosfera "religiosa" con l'attore stesso che proietta l'immagine di una specie di "povero cristo", vittima dell'oppressione e dell'inumanità del potere e della chiesa. (Per questo tema, si veda lo studio di Bent Holm, cit.) Norbert Lynton scrive: "This feeling, essentially unreligious and misanthropic was climax in the vast *Entry of Christ into Bruxelles* in 1889, painted in 1888" (Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, London, Phaidon, 1982, p. 26). Si vedano anche *Maschere scandalizzate* del 1883, per il tema "teatrale" delle maschere, e (più vicino ancora a Dario Fo), *Ritratto dell'artista circondato da maschere*, 1899, che deve essere la fonte, consci o inconscia per il "disegno" di Fo per la copertina del libro della Valentini (a dire il vero, "fotocolor di Giuseppe Pino") dove troviamo la testa dell'at-

tore circondato da maschere grottesche, precisamente come nel dipinto di Ensor. Sarà chiaro, anche, che il disegno cita – come fa spesso Dario – se stesso, il titolo, ed il manifesto del suo primo spettacolo, *Il Dito nell'occhio*, con il dito dell'autore che si vede nell'occhio di una delle maschere.

³⁷ Va precisato che la sigla conteneva anche brani da *La Signora è da buttare* e da *Settimo, ride un po' meno*.

³⁸ BENT HOLM, op. cit., p. 115. Per i battuti – che avranno un'altra via in *Mistero Buffo*, si veda il riferimento a Goya negli appunti citati da Marisa Pizza (sopra, n. 11).

³⁹ A proposito dell'Albero della Cuccagna, chiaro nel dipinto per la scenografia per *Isabella* dipinto da Dario (*Pupazzi con rabbia...* cit., p. 366) che fa parte della tematica carnevale/religione suggerita da Holm, sembra che quest'elemento costituisca una specie di costante nell'immaginazione artistica di Dario Fo. Ci sembra di scorgere nel manifesto "mappamondo" della spettacolo su Colombo, nella stessa a sinistra che rappresenta attraverso molte altre immagini, la Spagna con i suoi dirigenti corrotti, in alto. Ritorna senz'altro ancora nel manifesto (abbozzo) per *L'operario comeose 300 parole...* con la stessa caratteristica "ruota" in cima, da dove sarà utilizzata ancora per la pubblicità per uno sage offerto da Dario Fo e Franchi Rame a Forli nel 1994. (elephant). In questo manifesto, chiaramente il palo è l'immagine portante della lotta di classe costante nel significato del teatro di Dario Fo: il padrone (vestito da borghese) sta a guardare mentre il proletariato tenta d'arrampicarsi su per il palo unto per prendere i premi in alto (cacciagione) attaccati alla ruota. Va ricordato, inoltre, che il palo con la ruota significa anche la tortura e la morte, come si trova spesso nei dipinti di Bruegel (per esempio, *Il Trionfo della Morte*, 1562, dove ci sono almeno sei esemplari, HAGEN, *Bruegel*, cit. pp. 44-45), ed è questo il suo significato nel manifesto per *Isabella...*. Per quello che riguarda il significato "politico" dell'albero nel manifesto per *L'operario...* va ricordata *La nave degli stolti* di Hieronymous Bosch (Walter Bosing, *Hieronymous Bosch: between Heaven and Hell*, Taschen, London, 1994, p. 29), dove uno degli stolti si arrampica su per l'albero della nave per prendere un pollo legato in alto, del resto citato specificamente da Dario Fo nel *Mannale minimo dell'attore*.

⁴⁰ La figura di Pulcinella è chiaramente resa specifica nel testo della commedia quando Colombo commenta il costume del boia "Un Pulcinella in tutto". Per l'iconografia artistica di Pulcinella – un vasto mondo d'immagini attraverso i secoli – si vedano, per esempio, i saggi raccolti da Franco Carmelo Greco, *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, ESL, Napoli, 1990. Un'altra costante nella trasmissione del messaggio ideologico dell'arte di Goya al teatro politico di Dario Fo (di cui i manifesti e materiale per la pubblicità sono un aspetto non insignificante perché disegnati da Dario stesso) è la dipendenza di tutta una serie di manifesti dall'arte dei pittori degli anni '40 a Milano, come è stato discusso nel cap. I. Qui vorremmo solo sottolineare che parecchi manifesti che sembrano riecheggiare la violenza della guerra dipendono da quell'importante immagine della *Flagellazione* di Goya, da cui derivano persino immagini di Picasso.

⁴¹ BENT HOLM, op. cit., p. 115. Troveremo un'altra eco di questi personaggi di Goya in un disegno di Dario Fo per *Johan Padua*, per cui si veda il cap. VIII.

⁴² Citato da Carpa e Negro, op. cit., p. 58.

⁴³ Sembra probabile che le regie che più influenzarono Dario Fo nell'arco della sua creatività sono *La Vita di Galileo* (Milano, 1963) per *Isabella...*, *L'Opera da tre soldi* (Prato, 1973) per *La Storia di un soldato*, e *L'anima buona di Szczuan* (Milano

1981) per *Sibignazzo*, benché avremo altro da suggerire qui sotto, ed è ovvio il rapporto tra *L'opera da tre soldi* e *Sibignazzo*. Per le regie di Strehler si veda F. BATTISTINI, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980, David Hurst, "Brecht stopped at Milan" in *Giorgio Strehler*, Cambridge University Press, 1993, pp. 90-112. Inoltre, per l'*'Anima buona...*" C. MEDOLASI-L. OLIVI, *Strehler e Brecht, L'anima buona di Sezuan, 1981, studio di regia*, Roma, Bulzoni, 1994.

⁴⁴ La riproduzione più "consultabile" del manifesto si trova ora in *Pupazzi con rabbia*, cit. p. 367. Si confrontino le immagini citate di Bosch, dove si vedono chiaramente che le derivazioni sono inconfondibili. Per l'immagine degli amanti terrestri, la coppia si trova in un globo - una specie di fiore trasparente - dove l'atteggiamento delle mani rende trasparente la fonte del manifesto. Il quadro è riprodotto a colori in Walter Bosing, *Hieronymous Bosch. Between Heaven and Hell*, Köln, 1994, cit., p. 48 (l'uomo che cavalcava un bue); p. 94 (il pesce sulla vela della barca). Va notato, inoltre, che i dipinti sono del 1510 circa, ed erano prediletti da Filippo di Spagna. Una fonte logica, insomma, per una commedia a proposito di Cristoforo Colombo e Isabella di Spagna.

⁴⁵ BOSING, *Bosch...* cit., p. 92

⁴⁶ Si confrontino la scena di Colombo sull'altalena con i vari disegni di Goya. Da notare il dettaglio significativo che non si tratta di un'immagine femminile di stampo erotico tipo Fragonard, ma di vecchi maschi maturi. L'altalena salta fuori ancora nella messinscena per il *Barbiere di Siviglia*, per cui si veda il cap. VI. È da notare, anche, che l'altalena è un simbolo "generale" nel teatro europeo (dal *Sogno di una notte di mezz'estate* di Brook, e in molti altri esempi). Si privilegia la fonte nell'arte di Goya in questo contesto perché sicuramente vicino a Dario Fo all'epoca. Egli infatti... cita il pittore spagnolo nel resto di *Isabella*, e volerà denunciare come fonte di un'altra immagine in Goya (il manichino buttato nell'aria) pubblicando il quadro nella partitura del *Barbiere di Siviglia* (per cui si veda sotto).

⁴⁷ DARIO FO, "I mattatori attendono il pubblico giovane" in *Il Giorno*, 5 marzo, 1967, citato da ROBERTO TESSARI, *Teatro Italiano del Novecento. Le Lettere*, Firenze, 1996, p. 94.

⁴⁸ Cfr. *Isabella...* cit., pp. 33-4 con il secondo quadro della *Vita di Galileo* di Brecht.

⁴⁹ Per un'analisi della regia di Strehler della *Vita di Galileo*, si veda DAVID HURST, "Brecht stopped at Milan" in *Giorgio Strehler...* cit., pp. 109-112.

⁵⁰ Cfr. la figura del pupazzo nel *Galileo* di Strehler con quella del grande pupazzo di *Grande pantomima con pupazzi...* (1968) di Dario Fo, per cui i disegni preparativi (con una foto di scena) si trovano ora in *Pupazzi con rabbia...* cit., p. 113. Per i pupazzi nel teatro di Dario Fo, si veda il cap. IX (Appendice).

⁵¹ Il dipinto di Goya, *El Pelele*, del 1791-2 (con due altri disegni affini) evoca una satira precisa in cui le donne buttano nell'aria il pupazzo di un uomo per satireggiare le assurde pretese del maschio (Tomlinson, Goya, cit., p. 89). Nella *Vita di Galileo* di Brecht, si trova nella parte finale del quadro 10, insieme con altri trucchi teatrali. Lo stesso effetto (ridicolizzare un rappresentante del potere, gettandolo nell'aria come un pupazzo in una coperta) si trova in altre importanti regie di Fo, soprattutto nel *Barbiere di Siviglia* (il cap. VI) e nel *Medico Volante* di Molière (cap. VII), ma è importante notare che la fonte (nel dipinto di Goya) è specificamente riconosciuta da Dario quando pubblica una riproduzione del dipinto nella partitura del *Barbiere...* (copia all'archivio del CTFR). Si veda anche il cap. VII, dove è discussa quest'immagine, che si trova anche nel teatro di Kantor.

⁵² "Può darsi che nell'ideare il suo ultimo lavoro *Isabella...* Fo abbia tenuto presente il *Galileo* di Brecht, che si rappresentava a Milano, e in genere la tematica di Brecht circa la necessità di affrontare il mondo e di sconfiggerlo con le sue stesse armi. Per di più la frantumazione dell'eroe idealizzato come ci parviene da Schiller che Brecht attua senza ritengo..."; Vito Pandolfi citato da Ermilia Artese in *Dario Fo parla di Dario Fo...* Cosenza, Lericci, 1977, p. 40. Ettore Caprioli in *Sipario*, ottobre 1963, scrive: "che Fo ha fatto anche tesoro della lezione brechtiana e ha cercato di ammonirci a suo modo di non fare i furbi con i furbi".

⁵³ Traduco dalla citazione di Hirst, Strehler... cit., p. 108, che cita Brecht, *Schweyk nella seconda guerra mondiale...* Bologna, Cappelli, pp. 52-3.

⁵⁴ Ibid., p. 57. La discussione continua del *primo Schweyck* (di Piscator) nel cap. V.

⁵⁵ Naturalmente, non è da escludersi che la nave di *Isabella...* ma anche quelle per *La storia del soldato*, e *Johan Padan...* in tanti disegni avessero come modelli le navi dell'epoca in tanti dipinti di Bosch e Brengel. Nel manifesto "mappamondo" per *Isabella...* ce ne sono parecchie, disegnate con cura ed accuratezza del periodo storico.

⁵⁶ Brinni, *Dario Fo*, cit., p. 34-5. Per una discussione in profondità dello spettacolo, si veda PAOLO PURA, *Il teatro di Dario Fo...* cit., pp. 55-62.

⁵⁷ Cfr. BEV HOLM, op. cit., 174-179 per un'ampia discussione delle origini carnevalesche del manifesto, a cui questo breve riassunto deve molto. L'analisi acquista autorità perché un datilesco della ricerca era stato visto e approvato da Dario Fo in vista di una possibile pubblicazione in italiano. Siccome l'originale è in danese, ringrazio l'autore per avermi messo a disposizione il datilesco in italiano.

⁵⁸ *Teatro dell'occhio*, cit., p. 45, e *Pupazzi con rabbia...* cit., p. 88.

⁵⁹ Cfr. la figura riprodotta in *Teatro dell'occhio*, cit., p. 38 (bozzetto) e *Pupazzi con rabbia...* cit., 64 (versione finale).

⁶⁰ Quest'uso del colore "staccato" dal disegno, per così dire, ricorda l'influenza di Léger, discusso sopra nel cap. I.

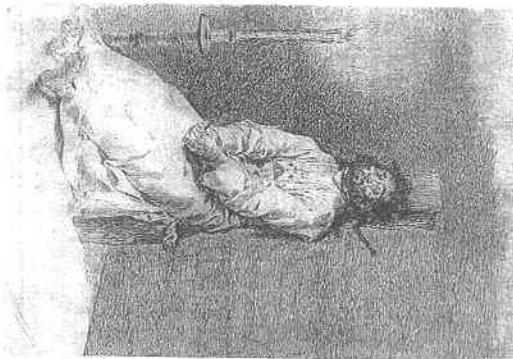
⁶¹ HOLM, op. cit., p. 175.

⁶² Ibid., p. 178.

⁶³ Per una discussione ampia di *Settimo...* si veda CAPPA, E. NIORTI, cit., (1997) pp. 62-65 (con ampio servizio fotografico).

⁶⁴ A parte tre bozzetti di costumi, e uno per la scena, non ci risulta che ci siano stati studi (disegni) per la drammaturgia (*Teatro dell'occhio*, cit., pp. 46-47).

58



10



58

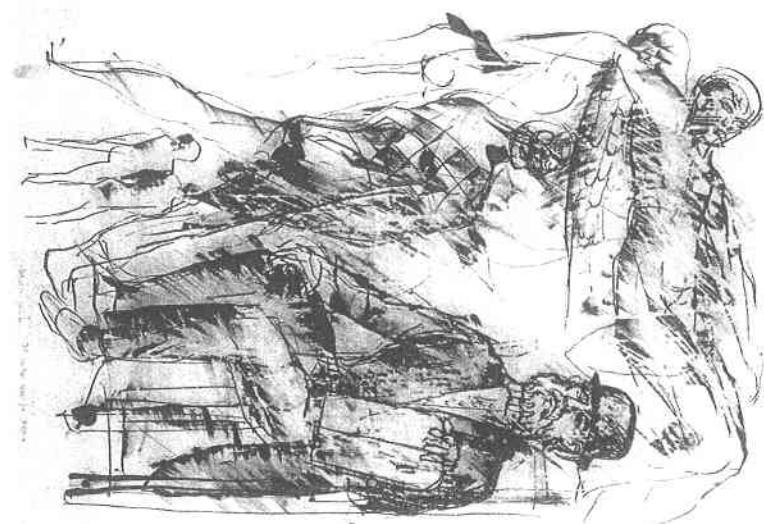


11



9

59



12

*L'Arlecchino del nostro tempo:
Dario Fo e la Commedia dell'Arte¹*

Parte 1: I confronti con il passato

Ci sono due articoli a stampa intitolati "Dario Fo e la Commedia dell'Arte", il primo, di chi scrive, è uscito nel 1993 su un libro di studi sulla Commedia dell'Arte², il secondo, di Franco Fido, uscito su *Italka* nel 1995, da una relazione al convegno di Columbus, Ohio, l'anno prima. Io avevo studiato quel confronto diretto fra Dario Fo e la Commedia dell'Arte, promosso e incoraggiato da Ferruccio Marotti nell'*Arlecchino* del 1985, mentre Fido aveva una visione più ampia. Nel lontano 1988, quando Dario fu presente a Londra ad un convegno sull'argomento, avevo suggerito che Dario fosse la raffigurazione d'Arlecchino più d'ogni altro nel teatro del '900, soprattutto dopo la morte di Charlie Chaplin. In un'intervista allora, rispose che non si era reso conto di questo rapporto stretto che suggerivano tutti gli studiosi, che era arrivato tardi allo studio della Commedia dell'Arte, ma che aveva scoperto che la sua pratica teatrale aveva molte somiglianze con questo antico linguaggio teatrale³.

Franco Fido preferisce cercare le influenze in tradizioni più recenti:

Per l'armadio e i panieri dentro i quali, nella *Marcolfia*, i personaggi casciano continuamente, i Fratelli Marx, per la lunga scala a pioli che, negli *Imbianchini non hanno ricordi*, continua ad attraversare la scena con un personaggio sgambettante ad ogni estremo, il Chaplin di *Tempi Moderni*; per gli sportelli dell'ufficio comunale che vanno su e giù come ghigliottine negli *Arcaegli non giocano a flipper*; i film di Jaques Tati; per i bidoni della spazzatura nell'*Uomo nudo* e *L'uomo in frak*, *Fin de Partie* di Beckett, e così via. Quanto ai dialoghi, le ciance pompose e pseudoscientifiche dello psichiatra pazzo in *Settimo, nuba un po', meno*, ci ricordano Ionesco, e più in generale il trucco di estrarre una parola da un cliché letterario o burocratico, e di usarlo solennemente fuori del contesto viene da Totò e Rascel, [...] Di fatto la "rivista" italiana degli anni trenta, quaranta e cinquanta [...] mi sembra il precedente più importante delle farse di Fo⁴.

Ma si potrebbe rispondere che tutte quest'influenze, precedenti e tradizioni nascono appunto dal terreno fertile – soprattutto in Italia

– della Commedia dell'Arte, un fatto riconosciuto spesso da Dario Fo quando sembra voler "convalidare" i suoi spettacoli intitolandoli "alla maniera della Commedia dell'Arte" (nelle prime farse, ed in *Settimo...*) o simile. E in più, ci sono specifiche caratteristiche nel teatro di Dario Fo che riecheggiano la Commedia dell'Arte, ed in modo particolare la figura di Tristano Martinelli, che non sono riducibili, a mio parere, a semplici echi o risonanze delle tradizioni più immediate del primo '900⁵. Anche perché oggi è possibile, dopo una profonda analisi dei documenti in nostro possesso da parte di Delia Gambelli e Siro Ferrone, costruire una specie di sagoma, una tipologia dello stile attoriale, dell'immagine e della figura di Tristano Martinelli. Anche se Franco Fido si lamenta delle difficoltà di ricostruire qualcosa nel lontano passato⁶ – in quanto, per definizione, non abbiamo specifica evidenza "letteraria" di testi, o la documentazione "moderna" di fotografie e film – rimane tuttora vero (come abbiamo visto) che un'iconografia esiste: dalle *Compositions de Rhétorique* del Martinelli stesso al *Recueil Fossard*, e sembrano convincenti gli argomenti di Daria Gambelli sul presunto rapporto fra queste due fonti⁷. E forse non tutti gli studiosi hanno digerito l'analisi di Ferrone dei testi che seguirono Martinelli – in cui ci sono forti somiglianze fra l'Arlechino di Martinelli delle *Compositions*, il personaggio di Nottola dello *Schiavetto* e quello di Venturino nel *Lelio Bandito*⁸. Le tradizioni "inafferrabili" dello stile attoriale di Martinelli trovano esiti che forse possiamo "afferrare" in testi scritti e persino nell'iconografia.

Detto questo, veniamo al dunque. Perché è anche vero che Dario Fo entrò, in un certo senso, nella sfera della Commedia dell'Arte, sposando Franca Rame. Figlia d'Arte, con una lunga tradizione ed esperienza di teatro girovago, un'abitudine di recitazione all'improvviso sulla base di canovacci tipici della lunga storia dei comici in Italia, Franca gli portò "in dote" una massa di documenti, canovacci, ed altro materiale. Ma in più, portò un istinto per la pratica teatrale che Dario ha ammesso sovente e da cui ha imparato molto:

Franca conosce il ritmo e il tempo. Individua la banalità a distanza.

Alla prima lettura scopre l'odore della letteratura che nel teatro è puzza. *Il letterario viene rifiutato subito come il pittoricismo nella pittura, il plasticismo nella scultura...*⁹

Franca ha descritto il suo ruolo così:

Credo che sia per il fatto che io sono nata in teatro e quindi il senso del taglio teatrale, l'intuire il giusto ritmo di una scena, lo stringere un pezzo, mi sono naturali come bere e mangiare. Nel teatro di Dario, io ho avuto, da sempre e sempre più, un ruolo di collaborazione, di controllo critico¹⁰.

E Chiara Valentini ha individuato con grande finezza precisamente quegli elementi – imparati dalla sua solidarietà con Franca – che portarono Dario Fo sempre più vicino alle tradizioni ed alla *pratica scenica* della Commedia dell'Arte:

Tutto questo grosso patrimonio di tradizioni girovaghe e popolari, di teatro "minore", capace però di toccare ed entusiasmare un pubblico ben diverso e più ampio di quello tradizionale influenzerà profondamente Fo, sarà uno degli elementi di base della sua formazione teatrale... E infatti, a fianco dell'esperienza dei mattratti di rivista, alla rigorosa attrazione del mimo, ai molti altri elementi che via via si sedimenteranno, Fo riassumerà anche nel suo modo di far teatro, *le improvvisazioni e le bravate del teatro popolare viaggiante*¹¹.

E queste caratteristiche – viaggio, improvvisazione, teatro popolare – rafforzano il confronto con Martinelli ed aiutano a definire Dario Fo come l'Arlechino del nostro tempo¹².

Perché anche Tristano Martinelli fu "un'invenzione del viaggio"¹³, non ebbe base stabile, girovagò in Italia e all'estero; rifiutò una posizione tanto desiderata dai comici che l'avrebbe legato ad una compagnia, una corte, un teatro. La "stanza" a Parigi era sempre uno spazio teatrale precario; Tristano Martinelli nella sua indipendenza (e, bisogna dirlo, grazie alla stima in cui era tenuto dalla corte di Mantova) poteva sempre ignorare le rivalità e la politica delle compagnie degli attori. Poteva rifiutare i tentativi da parte degli Andreini di versare i talenti degli attori in un sistema raffinato e letterario. Da quando lasciò i circuiti convenzionali del teatro borghese per recitare in altre piazze alternative, Dario Fo fu sempre indipendente dal teatro, dalla politica, dalle strutture organizzative del teatro italiano. È conosciuto ed apprezzato quasi più all'estero che in Italia. Quando ha lavorato nei grandi teatri italiani, non è mai stato con contratto a lungo termine. E non ha mai voluto (come Martinelli) costringere il suo teatro nelle

forme o formule volute da altri registi, teatri stabili, e strutture organizzative. A proposito dell'improvvisazione, caratteristica della recita di Martinelli era:

meno un modo di recitare estemporaneo e più un metodo di vita, sapientemente calcolato, strategico. Un metodo per guadagnare meglio, adattando di volta in volta il proprio status professionale ora alle esigenze di mecenati che ambivano ad avere un one-man-show buffonesco, ora alle richieste degli impresari e delle compagnie. La sua dignità di cortigiano, sia pure buffone, lo fa sentire diverso dagli altri comici. Si compiace stare "sollo et soletto".¹⁴

A parte i suoi talenti come commediografo, regista, scenografo, nessuno può negare che la capacità di Dario Fo quando improvvisa, quando recita fuori copione, quando si nutre delle reazioni del pubblico, commenta su se stesso, quando si trova solo in scena, insomma, è una cosa straordinaria. Quando dialoga con un pubblico, quel pubblico dimentica gli altri attori in scena, se pure ce ne sono. Questa caratteristica della Commedia dell'Arte, consolidata, resa concreta, "fissata" per così dire e immortalata nelle *Compositions* e nella *Recueil Fossard* (che altri attori che l'avrebbero seguito nelle compagnie potevano emulare) fu un'immagine inventata da Tristano Martinelli. La pubblicò l'attore mantovano dando inizio ad una tradizione di cui Dario Fo è l'esempio più cospicuo per la nostra generazione. In anni recenti, quando una commedia di Dario Fo per più attori non ha avuto sempre quel successo di pubblico che si sperava, è bastato menzionare il nome di *Mistero Buffo* sui cartelli per ritornare subito al tutto esaurito...

Anche nel campo dei libri pubblicati ci sono confronti fra Tristano Martinelli e Dario Fo. Sempre dallo studio di Siro Ferrone, vediamo che dei tre libri pubblicati dai comici mentre Arlecchino era in Francia (*Les Compositions de Rhétorique* di Martinelli, *Il Trattato sopra il teatro comico, curato dalle opere di San Tomaso*, di Pier Maria Cecchini, e *Il Postumio*, curato da Flaminio Scala), quello di Martinelli è l'unico che conserva intatta l'immagine dell'attore comico, che prende in giro tutto l'apparato della committenza, del "commercio" del teatro, e del patronato delle corti – pure ammettendo implicitamente di farne parte. Martinelli rimane dentro l'immagine di Arlecchino, non ambisce ad altre raffinatezze, altre scelte carriistiche da "funzionario", o la permanenza nel parnaso degli scrittori. Le pagine

bianche, se non altro, ne sono testimoni. Dall'altra parte, Cecchini si finge moralista con l'attaccamento a *San Tomaso* (come aveva fatto l'Aretino nel primo '500) e Scala si finge letterario, come avrebbero fatto i due Andreini, varcando la frontiera del teatro in un tentativo di portare quello che ho chiamato "l'inafferrabile" nel regno dell'afferrabile¹⁵. Anche Dario Fo è rimasto fedele alla sua immagine di autore di commedie impegnate e al principio della consegna di un messaggio "politico" attraverso l'ironia, il grottesco e l'assurdo, misti con osservazioni sulle sue tecniche teatrali (il *Manuale minimo...*, *Dialogo provocatorio...*), e ora, arrivato all'apice del riconoscimento internazionale con il Premio Nobel, conservando quel misto di commento scritto, spesso ironico, con l'immagine disegnata resa famosa con il testo delle farse di Moliere, e quello di *Johan Padan...*, in *Marino libero...*, e *La vera storia di Ravenna*. E non dimentichiamo che la creazione dello spettacolo che documenta il confronto diretto di Dario con la Commedia dell'Arte (*Arlecchino...* nel 1985) comprendeva la *visualizzazione dei lazzi in un disegno o dipinto*¹⁶. Persino il discorso di accettazione del premio a Stoccolma¹⁷ – insieme al discorso al Parlamento europeo – si basavano su un canovaccio di disegni dipinti, fedeli alle sue radici, diciamo, arlecchinesche¹⁸. Dopo tutto il disegno è anche teatro: Dario Fo segue Tristano Martinelli anche in questo, perché l'unica testimonianza pubblicata del grande attore Mantovano è precisamente *un mixto di scrittura e immagine disegnata, con lo spazio delle pagine bianche per inserire l'improvvisazione!* Mi sembra che tutto questo si colleghi ad un concetto di teatro da buttare, espresso da Dario Fo molte volte, e caro, per quanto sembra anche a Tristano Martinelli¹⁹.

Quando prendiamo in considerazione la lingua di una recita della Commedia dell'Arte nel Rinascimento, le origini regionali e le risonanze dialettali delle diverse maschere sono ben conosciute dagli studiosi. Nel *Lelio bandito* di G.B. Andreini, seguendo sempre le tracce di Siro Ferrone, troviamo caratteristiche che sembrano echi o ricordi del personaggio di Tristano Martinelli nella parte di Venturino:

Gli sproloqui di cui dà prova nel testo non sono molto diversi da quelli che abbiamo conosciuto nelle *Compositions de Rhétorique...*²⁰

La dipendenza del personaggio dal ricordo di Martinelli nella commedia di Andreini sembra sottolineata da

molte citazioni che oscillano tra il penchant escrementizio e il dirupo demenziale. Pausa e sperpero rispetto alla fabula, l'intero aggiunto per vie trasversali, senza essere amalgamato nell'intreccio, e una scoria residua del repertorio comico non sublimato in alta letteratura. Triviale, ma proprio per questo, letteralmente, documento di una pratica e di un uso²¹.

E ci sarebbero tanti altri esempi dalle tante altre commedie del primo '600 di un linguaggio storto, onomatopeico, dialettale o inventato, non così vicino al Martinelli²². Ma le *Composizioni* stesse rimangono una fonte documentaria di una lingua mista fra l'italiano e il francese, un'intenzione satirica nel contesto delle ambizioni letterarie dei rivali. In un sonetto dell'epoca troviamo un'altra eco del virtuosismo di Arlecchino-Martinelli:

[Nel sonetto] il virtuosismo linguistico di Arlecchino è rappresentato, più ancora che quell'estensione dei registri verbali (in italiano, latino, francese e "langue arlechino") formano un intreccio vivace e pittresco), proprio dal vuoto abbagliante delle pagine, che si carica di energie comiche spaziose, in cui confluiscono la parodia dei tratti retorici, l'autorironia nei confronti della propria insufficienza, insieme all'esibizione cinica e disinvolta dell'interesse che motiva la sua ispirazione poetica²³.

Il *nonsense* di Arlecchino nel racconto di Ferrone, acquista una "connotazione politica" ed un'intenzione anticorticiana²⁴ nel personaggio di Nottola nello *Schiavetto* di Andreini. E nella polemica di un rivale francese sembra che ci sia una "lingua arlechino" (Cito le ricerche di Delia Gambelli):

Ma la consapevolezza scaturisce soprattutto dall'analisi delle sue virtù linguistiche e letterarie; sia che venga denunciata l'invenzione di una *langue arlechino*, sia che venga esaltata [...] la padronanza della composizione metrica e ritmica, pur attraverso la denigrazione grottesca del rivale [...]. Dunque Arlecchino rivendica un'abilità non solo gestuale, [ma] un estro verbale che appare quasi un prolungamento del virtuosismo acrobatico, nell'esibizione di una perfezione psicosomatica...²⁵.

Si può ben sospettare che mi stia avvicinando al Grammelot di Dario Fo, ma non solo. Le canzoni che popolano molte delle sue commedie aggiungono un aspetto lirico in un genere misto di teatro

e di musica, come le diverse edizioni di *Ci ragiono e tanto proiettano* le sue ricerche anche sui dialetti italiani. (E ricordiamo che persino in... *Anarchico* – la commedia che sembra meno adatta alla musica – i poliziotti sono costretti a cantare!) Questo riecheggia ancora la "padronanza della composizione metrica e ritmica" di Martinelli. La stilizzazione del linguaggio può diventare poesia o canto, come quella del movimento fisico può diventare balletto o danza. Ma il "prolungamento del virtuosismo acrobatico nell'estro verbale" sembra proprio descrivere il Grammelot di Dario Fo dal momento che è indissolubilmente legato al linguaggio gestuale e pantomimico dell'attore.

Ora, nel libro recente sul Grammelot di Alessandra Pozzo, la discussione "scientifica" del linguaggio teatrale del teatro più celebre di Dario Fo, riporta le opinioni dell'attore [nel *Manuale minimo...* ed in un'intervista] sulle sue fonti più immediate (la pratica teatrale francese durante una tournée negli anni settanta, e l'esempio di Moretti nel *Servitore di due padroni* per la regia di Streicher) ma torna sempre alla Commedia dell'Arte per la pratica antica del Grammelot. Dice testualmente:

L'ipotesi avanzata da Fo nei confronti dell'origine del termine da situarsi all'epoca della Commedia dell'Arte resta ancora da provare. In base alle testimonianze raccolte, sembra più plausibile un'origine relativamente recente del vocabolo, mentre la tecnica recitativa dei linguaggi confusi, antenati del grammelot, passa sicuramente attraverso una fase di gran popolarità grazie all'impiego promosso dai comici dell'Arte²⁶.

Ed è questa tecnica "dei linguaggi confusi" che Dario Fo utilizzava per la prima volta in Francia nel 1973²⁷, prima per il grammelot francese per il personaggio di Scapino, la maschera della Commedia dell'Arte ripresa da Molière, e poi per *La fame dello Zanni*, "prototipo di tutte le maschere"²⁸. Infatti la Pozzo documenta la derivazione dalla versione del grammelot francese dal Vieux-Columbier a Copeau e poi nella pratica teatrale di Lecoq, che fu insieme con Dario Fo nei primi anni della sua carriera teatrale²⁹. Ma i tanti linguaggi di Dario Fo in scena stabiliscono rapporti specifici con una "lingua di riferimento" (francese, inglese, spagnolo che sia), con l'argomento dell'intreccio e il periodo storico in cui è ambientato lo spettacolo (francese rabelaisiano per Molière, dialetti della Val Padana per *Mistero Buffo*, il dialetto padovano per *Ruzzante*, e echi e risonanze sudamericane per *Johan Padan*), che sono anche connivenza artistica e soli-

darietà politica, con diversi proletariati. Come da noi, il linguaggio dello *stand up* scozzese Billy Connolly, oppure Robby Coltrane che recitò parte del *Mistero Buffo* alla TV inglese in uno scozzese quasi incomprensibile agli inglesi. L'evidenza di un tale metodo nella pratica teatrale di Tristano Martinelli è abbastanza esigua, come abbiamo visto, ma importante mi sembra il fatto sia che *l'origine di una lingua teatrale, parte dialetto e parte suoni, desunto dagli studiosi per Martinelli, come risultato in parte del trasferimento del primo Arlecchino a Parigi* – per affrontare un pubblico non più italiano – (di cui le *Compositions...* sono la testimonianza più "documentata"), si trova anche nel percorso della carriera di Dario Fo, nella tournée in Francia del 1973 (la Valentini ha scritto che Dario ha introdotto questo espediente in Francia, "proprio per superare le difficoltà della lingua"³⁰), negli stage per *Mistero Buffo* davanti agli attori dell'Odin a Holstebro³¹, e in seguito davanti al primo pubblico di grande successo all'estero nei paesi scandinavi.

Gli studiosi della Commedia dell'Arte hanno individuato una tappa nell'evoluzione di un linguaggio "misto", meno naturalistico, e più stilizzato, dove ogni situazione, ogni espressione deve essere accompagnata da un gesto, un movimento, semplicemente per agevolare la comunicazione con chi non capisce l'italiano. A questo sfondo – pratico e necessario – mi sembra che Dario Fo abbia aggiunto quello che io chiamo la "connivenza artistica e la solidarietà politica", e benché sarebbe difficile dedurne tali specifiche motivazioni in Martinelli³², non è improbabile, perché gli zanni di tutti i tempi rappresentano e recitano "una cultura povera cui si è sempre negata una vitalità autonoma"³³.

Arriviamo al punto della "sagoma" o profilo cui ho accennato prima. Nel lontano 1959 G. Prosperi aveva descritto l'attore Dario Fo nelle prime farse come segue:

Riesce a risolvere lo spettacolo grazie alle eccezionali doti mimiche. Inizia qui ad intravedersi quella che diventerà la tipologia dei personaggi interpretati dall'attore: un po' fuorilegge (il ladro di *L'uomo nudo e l'uomo in frack*), povero (uno spazzino imbianchino di *Gli imbianchini non hanno ricordi*). E, per visualizzare queste caratteristiche: "una fisionomia mite e malinconica da cane frustrato", unita ad una "robotizzazione" del corpo dell'attore, che fornisce alla recitazione un ulteriore piano surrealistico ed astratto. Lo "svitato" Fo [...] accentrando in se stesso

i fili della recitazione di tutti gli altri interpreti, in se stesso amalgama anche l'ingenuo ed il robot. Ne risulta un suo stile, che esprime più o meno il raptus di automatismo morale, spirituale e fisiologico, da cui è contagato un ingenuo in una società sempre più automatica³⁴.

che sembra una descrizione anche profetica per l'immagine di Dario Fo in scena anche fino ai nostri giorni, ma sembra anche rialcare le doti acrobatiche, mimiche e linguistiche di Tristano Martinelli. Gli stessi autori aggiungono un altro particolare:

Questo teatro *non ha alcun rapporto con la letteratura*: si manifesta all'interno dello spazio scenico. Il gusto del paradosso, dell'equívoco, dell'assurdo, del surreale viene espresso sfruttando a fondo le potenzialità della messa in scena³⁵.

che ci riporta senz'altro a Martinelli come prototipo per eccellenza di Arlecchino, soprattutto in contrasto con le raffinatezze ed ambizioni della famiglia Andreini ed una descrizione che si potrebbe attaccare all'immagine storica di Martinelli (e che oggi non è priva di ironia alla luce del Premio Nobel). Ecco il profilo di Tristano Martinelli (dalle ricerche di Siro Ferrone), che in tante cose sembra descrivere Dario Fo:

[Se costruissimo un profilo dell'Arlecchino] ci accorgeremmo allora che l'attore mantiene stretti legami con i *tricksters* e conserva molte prerogative del briccone divino: il suo frenetico trasformismo (che comprende anche la capacità di assumere sembianze animali), la mobilità quasi soprannaturale e l'instabilità viatoria (che apparteneva all'attore Martinelli come all'*Arlecchino de civitate Novaledensis*, come al turbinoso Venturino).

ci ricorda Dario Fo in molti spettacoli, i *tricksters* degli *Arcangeli*, la tigre della *Storia della Tigre*, il Leone in *Arlecchino*, la mobilità del teatro di Fo, di stadi e piazze, in giro per il mondo, l'affetto degli stranieri³⁶.

Ancora il profilo di Martinelli:

l'inclinazione a un linguaggio enigmatico e profetico (si ricorda... il *fool* "insomniato"), la capacità di fomentare discordie e disor-

dini, la sua doppia natura di sovrano e servo, metà regale e metà buffone, aereo e infernico, sapiente e stolto, razionalmente e paralogistico.

E qui la "nuova" definizione del Grammelot della Pozzo:

Ogni recitazione in grammelot costituiva un'invenzione di codice operata inizialmente dall'attore e ricostruito dallo spettatore durante lo spettacolo, mediante un atteggiamento abduttivo. L'interpretazione di un testo in grammelot comporta quindi la cooperazione tra attore e spettatore. Il primo cosparge il testo di indizi finalizzati all'attribuzione di senso. Il secondo è tenuto a riconoscerli e a comporre lo scarto sonoro con quello gestuale³⁷.

Anche qui nella memoria rivive il Fo dei grammelot, la figura "difficile" nei riguardi di tanti abusi, la censura, la RAI, e le tante volte che il personaggio si è *raddoppiato* per proiettare spesso due persone completamente contrastanti, come Caino ed Abele, Agnelli/Antonio, ecc.³⁸

E la conclusione del profilo – sul rapporto fra questo Arlecchino composto [ma ombra fedele di Tristano Martinelli] e la nuova onda di teatro raffinato, conformista, ricattato degli Andreini – sembra farci presentire il rifiuto del ricatto, del conformismo, delle sovvenzioni e del teatro borgnese di Dario Fo. Un ritratto tridimensionale, insomma, che collega l'immagine e lo stile attoriale di Martinelli con la sua "politica" e che vorremmo confrontare con la coerenza intellettuale, politica ed artistica di Dario Fo attraverso tanti anni di attività teatrale:

Sembra che Arlecchino-Venturino-Nottola in questo modo opponga un'istintiva, estrema resistenza alla modernizzazione indotta dalla mercatura teatrale. La perfetta integrazione nel collettivo della compagnia professionistica, così come era voluta da don Giovanni e dall'Andreini, avrebbe significato abbandonare quella doppiezza che lo faceva essere, nello stesso tempo, un re arlecchinesco e un comico regale, l'oggetto e il soggetto della parodia, lo spettacolo e lo spettatore. Una totalità di funzioni ormai rara tra i comici professionisti nell'esercizio delle loro "parti" in commedia, per cui il citato sberleffo al "principe cacore", le allusioni irriverenti alla "comadre gallina regina dei galli" [...] lasciavano sempre vedere, dietro all'innalzamento burlesco del buffone, la più importante degradazione del sovrano³⁹.

Infine un confronto che può apparire forzato – ma che ci riporta in tema, credo. Il famoso trucco del nano a quattro mani affiora per la prima volta in *La colpa è sempre del diavolo* del 1965, poi in *Fanfani rapito*, e nella versione in TV de *La Signora è da buttare* del 1977. In anni recenti, il nano si trova ancora in scena in *Zitti! Sizamo precipitando*, questa volta con il suo pupazzo-doppione. Mi ricordo dello spettacolo quando Dario, osservando le difficoltà del mostri-cattolico, dal palcoscenico a destra, disse "Poer nano" che causò un applauso spontaneo del pubblico. Questo ci ricorda che i grossi pupazzi (come in *Pantomima...*) ingigantiscono l'uomo per ridicolizzarne le sue assurde pretese, come il nano rimpicciolisce l'uomo, destra simpatica, ed è sempre stato il povero oppresso – da *Poer nano* degli anni cinquanta in poi⁴⁰. Infatti Paolo Puppa nota:

L'abbassamento morale, la detronazione del simbolo del potere [sempre del nano Fanfan] ottenuta mediante la riduzione fisio-ologica... tipico procedimento del linguaggio subalterno in cui fisico e morale non possono essere mai dissociati⁴¹.

Osservando quel S. Giorgio inserito nella *Signora è da buttare* nel 1977, Claudio Meldolesi ipotizzava una derivazione da un nano inciso dalla storia del teatro inglese (non meglio identificato), e Dario Fo stesso ha citato l'esempio di Ruggero Apuleiese, nel lontano duecento, mentre altri dicono che il trucco del nano è "ereditato dalla Pratica della Commedia dell'Arte"⁴².

Ma mi sono sempre domandato se i cosiddetti nani "gobbi" di Jacques Callot non sarebbero più verosimili, dal momento che Callot (nei *Balli di Sfessania*) ci porta nella zona della Commedia dell'Arte. Poi, mi sono reso conto che i quadri di Goya sono sempre stati immaginati cari a Dario Fo (*Isabella* ne è piena, a parte lo specifico riferimento nel testo⁴³, e sono largamente presenti nella regia del *Barbiere*, come vedremo). Non sembra impossibile che Dario abbia avuto in mente i *Comédiens ambulants* di Goya – immagine (notate i dettagli del costume) dalla quale si vede chiaramente che uno dei due Arlecchini è un nano⁴⁴.

Quest'osservazione ci riporta nel novecento e all'invito rivolto a Dario Fo di diventare Arlecchino da parte di Ferruccio Marotti nel 1985. Ma prima di arrivare a questo punto, bisogna considerare un altro modo di vedere lo stile attoriale di Dario Fo come la scelta di una "maschera" che, secondo le ricerche di Claudio Meldolesi, ha

caratterizzato la carriera del grande attore, definito come "un programmatico ricupero delle tecniche dell'Arte". In questo caso il successo dipende da una "ripetitività per chiamare la risata", "l'uso di alcune tipiche smorfie", e, nel caso di *Fanfani rapito* una figura già nota al pubblico - e già resa inverosimile per la riduzione a "nano a quattro mani":

Si verifica un processo indiretto di creazione simile al transfert della maschera: il Fanfani nano, attraverso l'accennato trucco teatrale, suggerisce a Fo un'immagine demoniaca di rappresentazione, che è quel di più che gli permette poi di tentare un canovaccio azzardato, paradosso in progresso fino al paro del fascismo, al giudizio celeste... all'inubo del disastro elettorale⁴⁵.

E ci sono altri tipi di "maschera": la "fissazione" o creazione di uno stereotipo - cambiato, capovolto, o rovesciato - che si possono individuare nello stile dell'attore, che portano la tecnica di Dario Fo in scena vicino ai classici presupposti attoriali (per quanto ricostruiti dagli studiosi moderni) della Commedia dell'Arte. Ed il fatto che queste tecniche divennero parte predominante della persona, della figura e della personalità scenica di Dario da anni prima dell'"avventura" di *Arlecchino*, tanto da diventare una seconda pelle, per così dire, è sottolineato da Meldolesi:

Anche se i risultati delle ultime prove di Fo, in termini di spettacolo, sono a nostro avviso più incerti, più contrari [Meldolesi scriveva nel 1978], il mestiere non si appiana. È che il mestiere, per ogni comico, costituisce un piano autonomo che non si riduce; può diventare anaerontistico, o non essere valORIZZABILE in determinate circostanze, ma la sua natura è più profonda di ogni singola esibizione. È un piano acquisito per accumulazione storica⁴⁶.

Abbiamo voluto citare questa ricerca perché introduce perfettamente la famosa "avventura" - con i suoi alti e bassi - di Dario Fo con *Arlecchino* nel 1985. Incoraggiato dagli accademici, Dario Fo ha voluto mettere alla prova quello che dicevano: "tu sei il nostro Arlecchino", con risultati che, dal punto di vista spettacolare, potrebbero essere considerati modesti. Oggi, Dario direbbe che non fu il miglior spettacolo che abbia fatto. Ma il "mestiere" - a dirlo con Meldolesi - c'era da tanti anni, e si svilupperà fino ad una maturazione impa-

reggibile attraverso gli anni. A prova di quanto detto, è notevole che Dario Fo abbia divertito (diremmo piuttosto travolto) più di mille persone nel cortile del Palazzo del Te a Mantova nell'autunno del 1999, rivestendo i panni di *Arlecchino*, in compagnia dei migliori arlecchini della professione teatrale in Italia, compreso Ferruccio Soleri, con alcuni brani dai suoi spettacoli nel corso degli anni, ma senza ciarne nemmeno uno dallo spettacolo del 1985⁴⁷. Forse era più Arlecchino prima e dopo il biennio 1985-86, quando *Arlecchino* ebbe un discreto successo in Italia (con forse solo due recite in Brasile)⁴⁸.

Parte II: *Arlecchino in persona*

Il "contesto" in cui bisogna inserire lo spettacolo intitolato *Arlecchino* di Dario Fo, è l'eredità di un'antica tradizione e linguaggio teatrale del Novecento. Soprattutto dopo il 1960, ci sono state due tradizioni distinte, la prima "archeologica", la ricostruzione esatta dei metodi, stile di recita, costumi, maschere e rapporti fra i personaggi stereotipi, raffinati e puliti dagli studi delle fonti storiche - e soprattutto iconografiche - da parte degli studiosi, come, per esempio, gli spettacoli di TAG teatro di Venezia, che girano per l'Europa con *Scaramuccia* oppure *La Pazzia d'Isabella*, dove anche l'adattamento dei canovacci esistenti in varie raccolte aiutano la ricostruzione dei lazz⁴⁹. La seconda tradizione - soprattutto negli USA - comprende l'adattamento o "selezione" di stili di recita ricavati dall'antico ma rielaborati per far fronte ad esigenze moderne, alterando quell'antica tradizione per commentare o proiettare la critica, parodia o rappresentazione di realtà sociali, politiche o filosofiche della seconda metà del secolo. Siamo convinti che l'*Arlecchino* di Dario Fo fa parte della seconda tradizione, di cui ci sono stati molti esperimenti diversi, come l'adattamento del linguaggio teatrale ad uno spettacolo viaggiante in cui Giuliano Scabia rappresenta una specie di Arlecchino-diaovo, oppure la rappresentazione di Arlecchino come immigrante algerino nell'*Age d'Or* di Ariane Mnouchkine, prodotto per la prima volta dal Théâtre du Soleil a Parigi nel 1975. Poi ci sono state soluzioni ancora più radicali, come gli spettacoli del *San Francisco Mime Troupe*, *Il Campesino*, ed il *Bread and Puppet* di Schumann. Questa tendenza porta il teatro della Commedia dell'Arte faccia a faccia con la realtà odierna (spesso politica, come la guerra del Viet Nam), e reinventa caratteristiche decisamente "moderne". Include l'invenzione di perso-

naggi-stereotipi nuovi, come l'avvocato, il politico, la femminista o lo studente dal *San Francisco Mime Troupe*, oppure l'adattamento delle tecniche tradizionali della pantomima e dell'improvvisazione ad esigenze moderne⁵⁰.

Dario Fo arrivò ad Arlecchino in persona dietro invito di Ferruccio Marotti nel 1985, ed ammise che, in un certo senso, era sempre stato Arlecchino:

Io ho sempre fatto Arlecchino, che lo volessi o no. Pur non facendo saltelli o doppi passi i miei personaggi sono sempre stati in questa chiave. Quando Ferruccio Marotti e Franco Quadri mi hanno proposto di realizzare un "laboratorio su Arlecchino" e uno spettacolo per la Biennale di Venezia ho accettato subito: sono sempre stato interessato alla Commedia dell'Arte, è il mio territorio⁵¹.

Nella stessa intervista, Dario Fo spiega di essere tornato alle radici della Commedia dell'Arte, alle ricerche di Delia Gambelli⁵² e Ferruccio Marotti per scoprire gli antichi lazzi per poi costruire episodi dello spettacolo improvvisando. Però Marotti sottolinea la sognanza dell'atteggiamento politico di Dario Fo negli anni '60 e '70 al primo Arlecchino rinascimentale, soversivo, mai limitato ad uno stereotipo fisso come zanni (servo) o Pantalone (mercante di Venezia), ma era più adattabile ad una varietà di esigenze, non essendo costretto da un personaggio o legato ad un luogo d'origine prestabilito. Una figura di *disturbo*, insomma:

La reinterpretazione di Arlecchino come figura di disturbo si fonda su alcuni documenti antichi trovati da Delia Gambelli e da me. Lo testimonia ad esempio il primo documento esistente sul personaggio⁵³. Si tratta di un libello antiarlecchino, scritto alla fine del '500 da un comico francese che, roso dalla gelosia per il successo di Martinelli, fa discendere Arlecchino all'inferno per cercare la tenuta di un nero bordello. L'attore italiano rispose alla provocazione riaffermando la propria superiorità artistica: "è vero - scrisse al collega-nemico - sono sceso all'inferno, ma anche lì ho fatto ridere tutti, compresi i diavoli. All'epoca Arlecchino era dorato di una straordinaria violenza espressiva: era capace anche di fare, nel corso di uno spettacolo, un doppio salto mortale all'indietro con uno stronzo in mano ... Due attori soprattutto hanno seguito questa linea sregolata del personaggio (prima dell'ingentilimento di Arlec-

chino nel '700): Tristano Martinelli e, nel '600 Dominique Bianchelli. Entrambi inoltre hanno accentuato la caratteristica dell'Arlecchino che non si dà una identità: fa il servo ma anche l'inquisitore, il giudice, la donna⁵⁴.

E prosegue, aggiungendo che, dopo aver posto all'attenzione di Dario Fo i lazzi antichi, lo hanno lasciato libero di improvvisare a suo piacimento, ed abbiano visto fino a che punto, con i confronti della prima parte di questo capitolo, Dario era già un Arlecchino di questo tipo - dalla figura dell'uomo piccolo, oppresso, l'antieroe come *Poor man*, alle tante altre immagini quando tratti "arlecchineschi" erano stati proiettati da chi (a dirla con Melodoli) era già del "mestiere".

Ma centrale a questo studio è la preparazione dei codici teatrali attraverso disegni e dipinti, e abbiamo già avuto occasione di notare fino a che punto la trasmissione della storia della Commedia dell'Arte dipende dall'iconografia - dal *Recueil Fossard* alle *Compositions*, ai tanti dipinti di arlecchini vari in tutta la storia della pittura fino a Picasso. Sulla rivista *Alcatraz News*, furono pubblicati una sessantina di disegni, dipinti, teste mascherate e abbozzi di costumi per lo spettacolo, dai circa quattrocento che esistevano già nel novembre 1985. È Jacopo Fo che scrive di una specie di "prescruttura", chiaramente indicando la *preparazione di codici recitativi attraverso disegni*, forse per la prima volta, benché, come abbiamo visto, la "visione pittrica" del grande attore si fosse già manifestata in diversi (altri) modi, e ci sono precedenti nella regia della *Storia di un soldato* (1979)⁵⁵.

Per scrivere questo testo Dario Fo ha usato una tecnica molto particolare. È stata una vera e propria *prescruttura per immagini*. Le gag e i lazzi della commedia sono stati annotati per prima cosa con dei disegni. Centinaia di disegni con brevi annotazioni che poco a poco hanno coperto due pareti della palestra di ALCATRAZ fino a formare una specie di gigantesco fumetto. Questi disegni sono serviti poi da base per le improvvisazioni e la successiva scrittura definitiva del testo, le rielaborazioni di queste immagini poi hanno dato le indicazioni per i costumi, le maschere, le scene ed il manifesto dello spettacolo. Questo lavoro di Dario Fo è iniziato nel luglio [1985] durante il corso di teatro... Non si tratta infatti di normali disegni ma di un complesso lavoro di sviluppo su immagini di partenza. Ogni disegno una volta schizzato, veniva fotocopiato in rosso e in nero e quindi dipinto a tempera e pennarelli; col colore ancora

bagnato veniva poi "spacciato" su un foglio bianco, che poi, utilizzando la macchia di colore come base, veniva ridisegnato, rifotocpiato e così via. A luglio per tre giorni Dario Fo ha allestito una specie di tipografia di pezzi unici, continuamente perfezionati e arricchiti, fotocopiati e rifatti. Una cosa che potremmo chiamare, tanto per fare il verso all'establishment dell'arte moderna: "performance seriale" che invece di restare vera esibizione di arte grafica è stata una produzione di immagini fondamentale per lo sviluppo del lavoro teatrale. È molto particolare questo ecosistema di lavoro adottato da Dario Fo, in quanto egli riunisce nella sua fatica artigianale tutte le necessità creative del far teatro⁵⁶.

Vedremo in seguito fino a che punto questo processo rispecchia il lavoro di preparazione della regia della *Storia di un soldato* (con disegni su plexiglas), ma è chiaro che il punto centrale era la visualizzazione del lazzo/momento performativo come un disegno, e la necessità di renderlo variabile alle esigenze delle prove teatrali e dell'improvvisazione⁵⁷. Questa variabilità dei disegni che potevano diventare dettagli di uno spettacolo aumenta la varietà delle scelte: molti dei lazioni disegnati e antologizzati su *Alcatraz Nexus* non finirono come codici performativi nello spettacolo a Venezia. Alcuni diventarono brani pubblicati, ma poi abbandonati per le recite che seguirono in giro per l'Italia⁵⁸. Forse queste incertezze tradiscono un metodo al di fuori del procedimento normale di Dario Fo nella creazione degli spettacoli degli anni '60 e '70. Forse l'enorme "personalità scenica" dell'attore ebbe il sopravvento durante le recite dell'inverno del 1985-6, per la molteplicità degli avvenimenti politici nella via italiana di quel periodo che richiedevano l'attenzione del gran commentatore della vita politica. Certo è che le improvvisazioni "a ruota libera" a spese del traffico in "pezzi di ricambio umani" ("Trapano! Trapano!") gridano tutti, quando un signore scivola sul ghiaccio a Milano), di Andreotti (una figura alata: magnifico Condor!), di Craxi e soprattutto di Spadolini (allora ministro della difesa), avevano già occupato molto spazio nello spettacolo in febbraio (1986), quando fu registrata la videocassetta.

Ma un'altra tecnica degna di nota nella regia dello spettacolo (che poi diventò una prassi normale per Dario Fo) fu l'uso del video. La possibilità di rivedere i disegni originali, cambiandoli secondo l'evoluzione dello spettacolo descritto sopra, diventò anche la ripresa su video, permettendo gli attori di vedersi alla fine di una giornata di

prove, a parte il vantaggio che darà agli studiosi di studiare il progresso della regia. Ancora Dario Fo:

Abbiamo potuto approfittare della presenza a S. Cristina di una agguerrita troupe di tecnici televisivi diretta da Ferruccio Marotti. Le prove di allestimento si sono svolte nel teatro sotto i grandi alberi e nella palestra. I tecnici dell'Università di Roma hanno ripreso a tempo pieno ogni azione, quindi, a fine giornata, Marotti ci inviava a rivedere le bande registrate. Questa straordinaria possibilità di misura e verifica delle sequenze del nostro lavoro ci ha procurato un grande vantaggio... Il video ha sostituito ogni metodo manuale di fissaggio drammaturgico⁵⁹.

A cui aggiungeremmo che Dario Fo non si è allontanato di un metro dal principio di una *regia per immagini*: il video documentava ogni tappa nell'evoluzione del procedimento creativo.

¹ La prima parte di questo capitolo – in forma primitiva – era una relazione al convegno "Arlecchino d'oro" a Mantova nell'autunno del 1999, e la seconda parte è stata pubblicata [in parte] nell'articolo citato qui sotto alla nota 2. Sono grato ai curatori di quel volume per il permesso di citare quel lavoro.

² "Dario Fo and the Commedia dell'Arte" in *Studies in the Commedia dell'Arte* a cura di David George & Christopher Gossip, Cardiff, University of Wales Press, 1993, pp. 247-265.

³ Intervista a Londra, Istituto Italiano di Cultura, nel novembre, 1988, registrato su nastro video.

⁴ FRANCO FIDO, "Dario Fo e la Commedia dell'Arte", *Italica*, 1995, pp. 300-301. Anche Joe Farrell ha preferito rilevare origini più recenti della prima farsa in Fo e Feydeau: "Is farce a laughing matter?", nello stesso numero di *Italica*, pp. 307-321.

⁵ Dario Fo riconosce questo come ha osservato Joe Farrell: "Among the maschere of commedia, it is of course Arlecchino with [whom] Fo can be most easily compared. In his recent *Manuale minimo dell'attore*, he offers a re-appraisal of the figure of Arlecchino, urging that he be viewed not, in his ordinary light, as a the comically, ever-greedy and crafty rascal on the make, but as a representative of a class accustomed to hunger. The greed portrayed with such comic effect by actors from Tristano Martinelli in the sixteenth century onwards derived from the genuine experience of famine" in C. Cairns (a cura di) *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1989, p. 319.

⁶ Questo significato, che sembrerebbe il più concreto della nostra formula, si riferisce a qualcosa di assai lontano, cui possiamo guardare solo attraverso un tele-

scopio dalle molte lenti, ad una costellazione d'archetipi performativi che (per impiegare un'altra, ancor più barocca metafora sul gusto degli Zibaldoni dei vecchi comici) 'pensiamo' di vedere all'estremità opposta di una lunga galleria di specchi." Fido, op. cit., p. 299.

²⁷ DELLA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi: Dall'inferno al re sole*, Roma Bulzoni, 1993, I, pp. 129-192.

²⁸ SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte tra Cinque e Settento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 211.

²⁹ E. MAGRI, intervista con Dario Fo in *L'Europeo*, 11 ottobre, 1973, citato in *Pupazzi con rabbia*, cit., p. 30. Da notare che adesso abbiamo una preziosa documentazione sulla famiglia Rame in *Ibid.*, pp. 24-34.

³⁰ *Pupazzi con rabbia...* cit., prefazione.

³¹ VALENTININI, *La Storia di Dario Fo*, edizione del 1997, pp. 37-38, citato in *Pupazzi con rabbia*, cit., 24.

³² Per un'ampia storia della famiglia Rame, si veda *Pupazzi con rabbia e sentimento*, cit.

³³ FERRONE, op. cit., p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ *Ibid.*, pp. 210-211.

³⁶ Questo si discute più avanti.

³⁷ Per echi culturali nel discorso, si veda JOE FARRELL, "The actor who writes: Dario Fo and the Nobel Prize" in *Farrell & Seuderi* (a cura di), *Dario Fo: Text and Tradition*, Carbondale, S. Illinois University Press, [in corso di stampa].

³⁸ Sembra che la creazione di questo spettacolo abbia dato inizio al principio di un genere misto di scrittura e disegno (in *Alcatraz News*, Perugia, 1985) insieme con regie assistite con disegni preparati, che discuteranno (nel caso di Molière, e *Johan Padan*) nei capitoli che seguono. Per gli altri titoli, si vedano: *Marno liberò Marino è innocente!* Torino, Einaudi, 1998; DARIO FO, *La vera storia di Ravenna*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999. Il discorso d'accettazione del Premio Nobel venne pubblicato su Dario Fo & Franca Rame, *Pupazzi con rabbia e sentimento*, cit., pp. 313-324, e sembra coronare quel filone di un atto di pubblicazione che fonda lingua e disegno, rispecchiando fedelmente la tecnica e bravura della recita dell'attore, quasi come eco (inconscia) della figura di Martinelli nel Rinascimento.

³⁹ *Les Compositions de Rhetorique* sono pubblicati in DELLA GAMBELLI, op. cit., pp. 419-434, e questa discussione deve molto al capitolo "Lelio bandito" nello studio citato di Siro Ferrone.

⁴⁰ FERRONE, op. cit., p. 204.

⁴¹ *Ibid.*, p. 205.

⁴² Ho in mente diversi esempi (citati nella tesi di dottorato di ricerca di Stephen Knapper sulla maschera di Scaramuccia, di prossima pubblicazione) nelle commedie del Settecento in cui la lingua sembra allontanarsi dalla semplice esasperazione di uno schema metaforico per avvicinarsi al godimento di una lingua "pura", lontana dalla *lingua di riferimento* per effetto comico, e che sembra avvicinarci al grammelot reso celebre da Dario Fo in *Mistero Buffo* ed in *Johan Padan...* del nostro secolo.

⁴³ GAMBELLI, op. cit., p. 198.

⁴⁴ FERRONE, op. cit., p. 211.

⁴⁵ GAMBELLI, op. cit., pp. 171-2.

⁴⁶ ALESSANDRA PORZO, *Grr... Grammelot. Parlare senza parole*, Bologna, Clueb, 1998, p. 73.

²⁷ In Francia negli anni '70, secondo le testimonianze, però è da notare che introduce simili tecniche molto prima, per esempio durante la recita per Odin a Holstebro, e in Settimino... 1964.

²⁸ POZZO, op. cit., p. 76.

²⁹ *Ibid.*, p. 198.

³⁰ POZZO, op. cit., p. 76.

³¹ Ringrazio Bent Holm per avermi ricordato che non fu un "discorso privato" ma una recita pubblica, fra l'altro registrato su video.

³² Ma si veda la testimonianza di Joe Farrell nel contesto di Martinelli, sopracitata. Certo è che Dario Fo si sente vicino al Martinelli dal punto di vista ideologico.

³³ POZZO, op. cit., p. 75.

³⁴ Citato da ROBERTO NEPOTI & MARINA CAPPA, *Dario Fo*, cit., (1997) p. 40.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

³⁶ Un riassunto dell'intera carriera di Dario Fo si trova nella terza edizione del libro di TONY MITCHELL, *Dario Fo: People's Court Jester*, che porta la storia fino al presente, e include una versione aggiornata del precedente *File on Fo* (antologia della critica e cronistoria degli spettacoli), London, Methuen, 1999.

³⁷ POZZO, op. cit., p. 135. Cf. anche i commenti sul rapporto fra parola e gesto in DARIO FO in MARISA PIZZA, *Il Gesto, la parola, l'azione: Poetica, Drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 118-122.

³⁸ Su tecniche di Commedia dell'Arte in *Clackson, trombette e pernacchi* (maschera, personaggi stereotipi, i lazzi e la rappresentazione del potere), si veda ED EMERY, "Dario Fo's *Trumpets and Raspberries and the tradition of Commedia*" in CAIRNS (a cura di) *The Commedia dell'Arte...* cit., pp. 330-334.

³⁹ FERRONE, op. cit., p. 210.

⁴⁰ Il pupazzo, burattino, manichino, nel teatro di Dario Fo si discute nel cap. 9/Appendice.

⁴¹ PUPPA, cit., p. 220, citato da CAPPA e NEPOTI, op. cit., p. 114.

⁴² *Ibid.*, op. cit., p. 112.

⁴³ Si veda sopra, cap. II.

⁴⁴ Mi riferisco al quadro intitolato *Comédiens ambulants* del 1793, dove il piccolo nano sgambettante è identificabile come un Arlecchino dal costume che porta. I dettagli del costume sembrano simili al S. Giorgio-nmo di Dario Fo nella *Signora è da buttare*. Cf: le foto in molte fonti citate, [per esempio in copertina del libro di Melodoli] con il quadro in Janis Tomlinson, *Goya*, cit., p. 96.

⁴⁵ Si veda, per un'analisi profonda di questo stile – che rispecchia un modo di procedere in scena molto vicino alle tecniche della Commedia dell'Arte – lo studio di Melodoli, *Su un comico in rivolta*, cit., pp. 170-173.

⁴⁶ MELDOLESI, op. cit., p. 173.

⁴⁷ Il convegno di Mantova, per la consegna a Dario Fo dell'Arlecchino d'oro, ha visto spettacoli di parecchi arlecchini, compreso Ferruccio Soleri, l'ultimo della regia streicheriana del *Seruo di due padroni* al Piccolo. Sebbene "L'Arlecchino fallo-tropo" fosse incluso (da *Arlecchino*, 1985) i nastri video che ho studiato escludono questo brano dallo spettacolo recitato, già nel febbraio 1986.

⁴⁸ Informazione desunta dalle statistiche pubblicate dalla CTFR sulle recite delle commedie di Dario Fo nel mondo.

⁴⁹ Rimando al mio studio precedente (cfr. la precedente nota 2) per una discussione più ampia. Si vedano le figg. 13-20 per alcuni momenti dello spettacolo. Carlo

Boso diceva che ci volevano sette anni di *training* perché un attore potesse raggiungere un altro livello di questo stile di recita – formale, stilizzato, con movimenti precisi (si pensi al classico «giro» d'Arteccino a destra od a sinistra) che fanno parte della ricostruzione storica dello stereotipo.

⁵⁰ Per la bibliografia su queste compagnie e movimenti, si veda, per esempio,

Marco de Martinis, *Il Nuovo teatro: 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987.

⁵¹ Intervista a Dario Fo di Sergio Perini in *Alcatraz News*, Perugia, novembre 1985, p. 15.

⁵² Le ricerche della Gambelli furono prima pubblicate su *Biblioteca teatrale*, I, 1971, pp. 47-95, e 5, 1972, pp. 17-68, poi inoltrevidente sviluppate in due volumi sugli Arteccini del Cinque e Seicento (cit.).

⁵³ Si veda l'ampia discussione di questo documento nello studio citato di Dario Gambelli, *Arteccino a Parigi. Dall'inferno al re sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

⁵⁴ Intervista a Ferruccio Marotti di Sergio Perini, *Alcatraz News*, cit., p. 14.

⁵⁵ Si veda il cap. IV.

⁵⁶ *Alcatraz News*, cit. (non firmato), pp. 52-53. I disegni sono alle pp. 52-75, con qualche altro esemplare sparso nel testo.

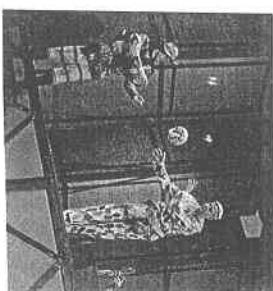
⁵⁷ È da notare inoltre che Dario ha continuato ad usare questo sistema di "stampe" dipinte a colore, per esempio quando vendeva copie del librone-copione di *Johan Padden...* al pubblico (per carità), stampando un disegno "personale" e diverso su ogni copia (osservato a Pistoia).

⁵⁸ Sono grato a Cielo Pessione e Patrizia Fulciniti (studenti allora di Ferruccio Marotti, che avevano scritto le loro tesi di laurea sugli avvenimenti di Santa Cristina di Gubbio) per avermi fatto vedere il loro lavoro, ed in cui queste omissioni ed aggiunte sono documentati.

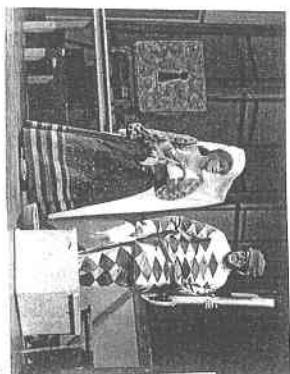
⁵⁹ Intervista con Dario Fo, cit., *Alcatraz News*, p. 16. Le foto sono ricavate dall'archivio della CTFR, gentilmente prestatemi da Franca Rame, fatte da Mimmo-rossi di Perugia.



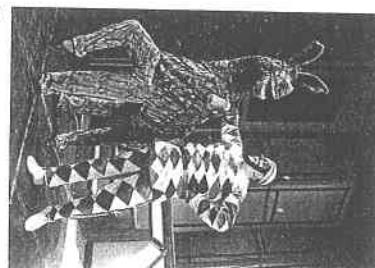
13



14



16



15

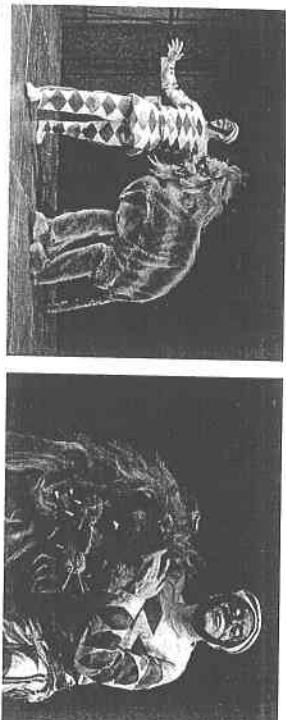


17

CAPITOLO IV

L'astrazione come teatro:

La storia d'un soldato, 1978-79
(La prima grande regia: Picasso, Kandinskij, Chagall)



18

19

20



20

Quando Dario Fo fu invitato a fare una regia dalla Scala di Milano, dopo la fama acquistata con la retrospettiva in TV, si dava inizio ad un nuovo capitolo nella sua carriera. Inoltre, anche se certi critici avevano notato un vero gusto per la regia dall'epoca della prima *Isabella...*, d'ora in poi entrava in una fase in cui avrebbe avuto piena libertà nella scenografia e nella regia di uno spettacolo di grandi dimensioni, un contratto con condizioni economiche ben diverse dagli spettacoli del passato¹, e un "classico" della storia del teatro musicale del '900, presentato in Svizzera, nel 1918 per la prima volta, di Stravinskij e Ramuz, rifatto, riformulato e aggiornato secondo i criteri speciali che sono tipici di Dario Fo: cioè con rilevanza politica per la società d'oggi, i presupposti ideologici per un'opera da "piazza" invece di un'opera "da camera", e con la possibilità di coinvolgere una generazione di giovani mimì, in corsi d'addestramento alla scuola della Scala stessa, in una recita "collettiva", corale. Per di più, all'inizio del progetto, ci si aspettava un giro d'Italia per lo spettacolo, la trasmissione in TV, ed un giro internazionale. Dario Fo ha spiegato come parti l'iniziativa come segue:

Quando la Scala mi propose questa regia alla fine della primavera '78, rimasi alquanto perplesso. Chiesi un mese di tempo per pensarci su ma soprattutto per studiare e conoscere un po' più da vicino questo "fusso pazzo". Cominciai a leggere i testi, non solo riguardanti i libretti delle sue opere, ma la biografia, i suoi discorsi sulla musica e soprattutto la sua storia. Per tutta l'estate mi sono ascoltato registrazioni d'opere, suites, concerti. Così sono diventato una specie d'assassano di Stravinskij².

È chiaro che questo costituisce un periodo - più di un mese, a dire il vero - d'approfondite ricerche fra il molto materiale bibliografico a disposizione per la prima recita dello spettacolo nel 1918 a Losanna in Svizzera³, la storia della sua genesi nel rapporto intimo del compositore con C.F. Ramuz, e la scenografia ed i costumi del

comune amico, il pittore svizzero René Auberjonois. In mancanza di uno studio del nastro televisivo dello spettacolo (impossibile attualmente) dobbiamo rifare quella strada di ricerche dell'estate del 1978, con il sussidio dello studio di Ugo Volli per l'unica pubblicazione (fotografica) dello spettacolo, che debuttò in novembre a Cremona, e dei disegni e dipinti pubblicati sul *Teatro dell'occhio nel 1983*, e più tardi in *Pupazzi con rabbia e sentimento*. Così prenderemo in considerazione i disegni pubblicati, ma anche la cultura pittorica di Stravinskij ed il suo tempo come possiamo supporre che siano stati digeriti dal regista con una visione "pittorica" del teatro. Anche se manca una visione (a colori) dello spettacolo stesso, del suo rapporto con la musica (cambiato da Dario Fo, per includere l'Orfeo di Stravinskij come prologo per uno spettacolo che si allunga fino a due ore⁵), la testimonianza fotografica di Silvia Lelli Masotti contribuisce a fornire una dimensione preziosa per arrivare ad uno spettacolo con "quadri", *tableaux vivants* per le diverse scene, e la cui importanza dipende molto dall'aspetto visuale, dalla coreografia di 32 giovani mimi/danzatori, e meno dal dialogo parlato. L'attenzione di questo capitolo, perciò, si concentrerà su questo aspetto visuale, una messinscena quasi d'avanguardia, un complesso di messaggi visivi, pittorici, "astratti" – qualche volta di difficile comprensibilità. In aggiunta abbiamo, naturalmente, i commenti della stampa (non priva di controversia nell'*afterlife* dello spettacolo) nella vita tormentata della Scala (in quel periodo) con indicazioni anche del regista tramite interviste, o commenti più o meno intelligenti dei giornalisti, spesso perplessi davanti ad una regia insolita per il consuetissimo Dario Fo in Italia, ma qualche volta con intuizioni felici che vedremo⁶.

L'altra novità assoluta in questo periodo è che Dario Fo si occupa della scenografia e della regia, ma non appare in scena. Qualche volta il pubblico (abituato a vederlo sempre in scena) rimase deluso proprio per questo. Ma si apre una fase molto importante nella carriera di Dario Fo che porterà alle grandi regie di Brecht, di Rossini, capitoli di grande importanza nella storia di Dario Fo nel teatro italiano del '900: un campo che è stato poco studiato finora, ed un aspetto della sua attività teatrale – a partire proprio dal 1978 – in cui la sua formazione artistica sarà di grande importanza, dettaglio spesso menzionato, anche se solo di passaggio, dalla stampa. Come abbiamo già visto, è Dario Fo stesso che ha ammesso questo principio più volte: che è stata l'attività registica che ha dato pieno sviluppo ed esercizio al pittore⁷, anche se il fenomeno del disegnatore di scene e costumi

nel teatro che si avvale di quadri di pittori classici del passato, non è per niente inconsueto nel '900⁸, come gli spettacoli più importanti della prima parte del secolo si servivano spesso dei disegni di grandi pittori conosciuti più per la pittura che per il teatro, come Picasso, Balla, Marinetti, De Chirico, e così via.⁹ Come vedremo, parte della simpatia di Dario Fo per Stravinskij dovette nascere proprio da quel fermento interdisciplinare della generazione del gran compositore, amico stretto di Pablo Picasso¹⁰, e che aveva conosciuto Kandinskij, Chagall, De Chirico, Maakovskij, e l'intera generazione dei pittori celebri degli anni 1900-1950¹¹, accessibile per gli studiosi tramite una sterminata bibliografia¹², biografie di tutti, corrispondenza fra Stravinskij, Ramuz e Auberjonois, e disegni superstizi per la recita del primo *Soldato*¹³. Tutto questo avrà senz'altro incoraggiato una "visione pittorica" della regia, e, infatti, troviamo un metodo che proseguirà nel tempo fino alle regie di Molière, Brecht e Rossini:

Mentre ascoltavo la musica, mettevo giù *abbozzi di scene disegnando su grandi fogli* il susseguirsi di azioni¹⁴. Poi ho fatto una proposta ai "committenti" alla Scala. Mettere in scena l'*Histoire...* con una trentina di attori-mimi della Scala tutti giovani, ragazzi e ragazze.

Notiamo che i primi disegni sono per le scene (come se lo spettacolo fosse già concepito in termini pittorici) e poi che le "azioni" (movimento degli attori) sono concepite come un fluido susseguirsi di scene in partenza fisse. La soluzione è una specie di tecnica che combina la staticità del disegno con il movimento della superficie (plexiglas) – procedimento non lontano dal cartone animato, e che riapparirà in futuro. Nel *Teatro dell'occhio*, Dario Fo era cosciente della novità di questo procedimento. Alla domanda di Franco Quadri: "Negli ultimi anni la tua attività di pittore e quella di regista-attore sono sempre andate avanti parallelamente?" Dario ha risposto:

Rispondo con l'esempio di *Histoire du Soldat* andato in scena alla Scala. Prima di affrontare l'opera sul palcoscenico, dove è nata, ho fatto circa diecento disegni; ho disegnato sul plexiglas in modo che le immagini potessero muoversi sul fondo trasparente, per studiare infinite possibilità di composizione¹⁵.

Dal che l'istinto visuale, "d'immagini" del pittore insomma, è chiaro. Poi:

Su quei disegni abbiamo costruito le improvvisazioni, fino a trovare la strada giusta. È stata una vera e propria attività didattica, uno spettacolo "professionale" (fra l'altro ha avuto molto successo, anche finanziario), ma portato avanti giocando su tante possibilità. La pittura, la recitazione, il movimento: tanti piani di studio e di lavoro per trentadue giovani attori usciti dalla scuola del Piccolo Teatro e di altre scuole italiane. *Ormai nella mia storia di teatrante tutto si confonde e si comprende. Non esiste l'artista "pubblico", l'autore, e l'artista "privato", il pittore che dipinge nel chiuso del suo studio*¹⁶.

Ci troviamo davanti ad un credo fondamentale: il momento creativo della regia è condiviso fra la *pittura* (movenre, ma in partenza disegno statico), *l'improvvisazione*, che sarebbe il principio spontaneo della "non-regia" (o non direzione), con la quale la preparazione di uno spettacolo nasce nell'antica *Commedia dell'Arte*¹⁷, e insieme, *la giovinezza* (cioè la mancanza di esperienza). Questo principio nel teatro di Dario Fo, nella sua nuova direzione registica confonde anche l'attività del pittore, in quanto creatore d'immagini, e il moderno principio di una regia spontanea, fresca, nata dalle scoperte di "composizione" (sempre la parola di Dario, che sa di pittura) degli attori in scena, invece di una direzione, per quanto benigna, più o meno autorevole: una collettività, insomma, con tutti i presupposti ideologici cari a Dario Fo da sempre. Lo spettacolo era concepito, infatti, come uno stage continuo di due mesi con i giovani attori, e lo sviluppo dello spettacolo era partito dai disegni del regista e portato avanti in un'impromvisazione collettiva dell'intera compagnia.

Ora, prima di entrare in scena (per così dire), è opportuno considerare il "contesto" del progetto. Innanzitutto nel lavoro precedente di Dario Fo. Ugo Volli osserva giustamente:

È facile distinguere nel flusso delle scene i contributi "tecnici", i "trucchi teatrali" che Fo ha attinto alla sua esperienza di regista, spesso riprendendoli dai suoi spettacoli precedenti. Il pupazzo dello Stato, le tre apparizioni dei suoi figli (manichino, marionetta e donna gigantesca con le mani prese a prestito da altre due attrici), la fabbrica ricostruita con gesti meccanici frenetici, le coreografie agresti: vengono alla mente *La Grande pantomima*, *La signora è da buttare*, *Fanfani rapito*, *Ci ragiono e cantano*... E il cuore dello spettacolo, quel ritmo travolgente che moltiplica personaggi e incidenti, rivelando in ogni momento una svolta possibile, quel gusto della gestualità concreta: sono

il gusto e la tecnica maturati con *Mistero Buffo*, trasferiti a misura di trenta attori, al posto del singolo, straordinario giullare¹⁸. A questo si potrebbero aggiungere citazioni delle stesse tecniche in regie future, come il "volo" del soldato sul trabiccolo sostenuto da nove attori, la marionetta "liberata dai fili" e i diversi pupazzi nella regia dell'*Italiana in Algeri*¹⁹. Poi, è il contesto più ampio – anzi mondiale – in cui inserire Dario Fo. Marco de Marinis scrive del "nuovo teatro" (degli anni '70) come "la marcia di tutte le arti verso lo spettacolo" e "quel processo di spettacolarizzazione" individuato come caratteristica fondamentale di gran parte della ricerca artistica contemporanea, dall'autore de *La scrittura scenica* (1983). Poi, a proposito di John Cage, ci ricorda che:

Per la precisione non era in assoluto la prima volta, nella storia dello spettacolo occidentale, che si organizzava un evento come questo di Cage, basato sulla giustapposizione paritaria e alegica di poesia, danza e musica... basterebbe pensare a certe serate futuriste con Marinetti... dei Dadaisti... di Picabia e Satie... di Marcel Duchamps...²⁰

E ci ricorda gli *Happenings*, dell'uso di oggetti nello spettacolo, con funzioni variabili e cambiabili, che è sempre stato un trucco preferito di Dario Fo, portato all'exasperazione nella *Storia di un soldato*, dove – come tante volte prima – una rapida evoluzione dello spettacolo significa il riuso di scatole, giornali, pericole, trabiccoli e così via²¹. L'*Happening* è un altro esempio della unione di tutte le arti – tanto per la generazione di Stravinskij, che per gli anni '60: Ancora de Marinis:

Se mai ce ne fosse bisogno, questa centralità degli oggetti nell'*happening* costituisce un'ulteriore conferma dei suoi stretti legami con le arti visive contemporanee, e in particolare con la pittura...²²

Per l'ispirazione o stimolo nel teatro della pittura classica per la generazione di Dario Fo, basta citare le regie di Peter Brook, soprattutto shakespeariane, e abbiano già avuto modo di vedere alcuni esempi nel teatro di Dario Fo²³.

La prima fase del lavoro shakespeariano di Brook, da *Love's Labour's Lost* (1946) a *A Winter's Tale* (1951), appare dominata da

una raffinata ricerca visuale e cromatica, la quale tuttavia sconta i limiti di un gusto un po' troppo esplicito per la citazione pittorica (Watteau in *Love's Labours Lost*, Bosch e Bruegel in *Measures for Measures*) e di un certo "effettismo scenografico".²⁴

Mentre in Italia, la ricerca di Mario Ricci – che nasce, anche lui, pittore e scultore, influenzato da vari movimenti del teatro dell'avanguardia, da Craig a Schlemmer del Bauhaus per la marionetta, fautore degli "oggetti" in scena ecc. – consolidò notevoli regie negli anni '60 e '70.

Ma per il contesto del *Soldato*, ricordiamo che le ricerche di Dario Fo, durante l'estate del 1918, furono concentrate sulle opere di Stravinskij, e sulla creazione dell'*Histoire* del 1918, soprattutto sulla biografia e della storia del grande musicista russo, trapiantato in Svizzera a causa sulla Grande Guerra. Alcune intuizioni dei giornalisti che avevano visto lo spettacolo creano un mosaico di possibilità interpretative e qualche strada che forse vale la pena di seguire. Maurizio Liverani nota che i costumi:

i coloratissimi "collants": "Compongono una tavolozza allegra con quella gaia freschezza che hanno a volte i pittori naïf" ... "Fo muove sul palcoscenico questi mini facendo fluttuare il colore nello spazio, risolvendo, con l'istinto e l'intuito d'artista i problemi del teatro contemporaneo" ... "Fo che produce splendidi effetti cromatici, *composizioni pittoriche*" (come quel manichino dechirichiano finale).²⁵

Però, nel caso del manichino nella *Storia di un soldato* [dello Stato] si potrebbe aggiungere che il pupazzo gigante, nella maggior parte delle foto esistenti, sembra fatto di carne, a forma di scheletro [Fig. 21]. Porta una specie di scialle sulle spalle, a livello di gomito, e l'unico scheletro nel circolo di pittori cari a Dario Fo che io conosca che porta uno scialle così si trova in un quadro di James Ensor di *Due scheletri che si scalzano ad una stufa*, del 1895²⁶. Più ovvia appare l'osservazione del *Giornale di Venezia* (in una recensione negativa) il riferimento ai ciechi e gli storpi "di ascendenza breugeliana",²⁷ dove gli "oggeriti" – in particolare le stampelle – sembrano una eccezione del celebre quadro di Bruegel²⁸ [Tav. XVIII]. Questo è confermato nella *Prezepina*:

La fantasia e l'ingegno di Fo sono insuperabili da questo punto di vista, anche se egli ha rivisitato, colorandole modernamente,

antiche rappresentazioni collettive, gli arazzi raffiguranti le stagioni e i mesi, la folla dipinta da Bruegel il Giovane nominato "L'Inferno", certe storiature di Bosch.²⁹

Infine il commento di Massimo Fini su *Europeo* sembra più vicino alle ricerche di Dario Fo nel 1918, concentrate, come sembra probabile, su Stravinskij, il suo circolo e la sua epoca:

E comprendendo questa musica si arriva alle radici della nostra cultura, perché non dimentichiamo che quest'uomo *viveva gomito a gomito con Picasso*, con Braque, con Verlaine e con i grandi poeti francesi e tedeschi – che era legato a Kandinskij.

Gomito a gomito non direi, ma conosceva Picasso come abbiamo visto, e conosceva Kandinskij a Parigi negli anni '20, anche se non si erano conosciuti durante la breve visita di Stravinskij a Weimar. A proposito, sembra giusto quello che scrive *Il Secolo XX*, dell'*Historie...* come "un esempio di musica *cubista* analoga alla pittura di Picasso e di Braque".³¹ come Adriano Cavicchi, rispondendo ai suoi critici, ammise che la musica di Stravinskij era "il capolavoro assoluto del teatro musicale 'cubista' – ma non abbiamo nulla di simile [nel teatro di Fo] tranne gli scatoloni".³² Sul quale avremo da dire più avanti. D'ordine diverso sembra un commento su *Avvenire*, dove lo spettacolo è messo a confronto con

Il Bagno di Majakovskij a cura di Meierchold, ... con influssi di Chaplin e del teatro didattico di Brecht.³³

E forse vale la pena di soffermarci un po' qui. Il riferimento al *Bagnino*, innanzi tutto, ci sembra un po' superficiale³⁴; benché abbia avuto una produzione in Italia (molti anni fa, a cura di Carlo Cecchi), e la produzione russa risale al 1929 – molti anni dopo il *Soldato* di Stravinskij. La citazione di Majakovskij, però, ci porta su terreno conosciuto nel senso che è risaputo che Dario Fo abbia derivato il titolo di *Mistero Buffo* dalla commedia *Misterij-Buff* di Majakovskij. Nelle sue ricerche – anche sul teatro e sulla pittura russa della generazione di Stravinskij – avrà notato che *Misterij-Buff* è del 1918 – l'anno stesso del *Soldato* di Stravinskij. Anche se un continente separa Stravinskij e Majakovskij dal punto di vista ideologico, era precisamente l'adattamento del classico teatro (musicale e "cubista") alle esigenze ideologiche della società di oggi che era ambito da Dario Fo per il suo spettacolo.

colo. L'opera (poesia, pittura, teatro) di Majakovskij era conosciuta in Italia probabilmente tramite l'autorevole studio dell'eminente slavista Angelo Maria Rupellino³⁶, apparso prima nel 1959, dopo la qual data Parechi ricercatori teatrali dichiararono interesse nel poeta russo, a partire da Carmelo Bene e Carlo Quartucci che allestirono spettacoli negli anni '60 in base alla vita e all'opera del poeta³⁷.

Così il "contesto" è anche una serie di confronti con *Misterija-Buff*, e ripetiamo che non si trattò di *influence e dipendenze*, ma solo di *contesto*: forse le coincidenze sono molte, ma era naturale che Dario Fo avesse molte simpatie con il mondo – specialmente quello pittorico – del grande poeta russo, e le ricerche, centrate proprio sul 1918 di Stravinskij, non potevano non includere Majakovskij.

Perciò è interessante trovare lo stretto legame fra la pittura e la poesia per i "cubofuturisti" della generazione di Majakovskij: "Noi vogliamo che la parola segua audacemente le orme della pittura", scrive Chlenikov nel 1912:

I cubofuturisti costruirono infatti le proprie liriche come impasti cromatici e rapporti di volumi. Per la ruvidità scagiosa del verso, per la sovrapposizione di opposti piani semantici, per la soddanza tangibile degli oggetti, che sembrano forare con spigoli aguzzi il tessuto verbale, le pagine di questi poeti derivano in pieno dalla nuova pittura³⁸.

Questo ci porta al cosiddetto linguaggio "transmentale" dove troviamo:

Balbettio informe di vocaboli insistenti, guazzabuglio di trame fonetiche astratte, di nessi arbitrari... brusche dissonanze, i monosillabi gutturali, le locuzioni ritratte e scoppiettanti... anche in Majakovskij, che era sempre proclive del resto ai bisucci, alle piroteche verbali, alle assurde mescolanze di suoni

Ciò che sembra quasi portarci al grammelot di *Mistero Buffo*, oppure al mondo di *Johan Padan* con

Krucenych [che] inventa parole a casaccio, espressioni inaudite, che si direbbero tratte dal lessico d'una tribù di selvaggi³⁹.

Ricordandoci anche delle origini – nella generazione dei primi futuristi italiani – della musica dei "suoni"⁴⁰, del teatro futurista di Ma-

rinetti, e di un episodio divertente quando Stravinskij dovette subire (alquanto scetico, a dire il vero) un "concerto di suoni" a Milano con Balla e Marinetti. Ancora più vicino al grammelot di *Mistero Buffo* e *Johan Padan* è la descrizione di un linguaggio teorizzato come specifica unione del linguaggio della poesia con quello della pittura – un linguaggio con presupposti ideologici interessanti per un uomo del teatro di sinistra come Dario Fo, che fu prima pittore. E infine, ci sono vari altri contemporanei di Majakovskij che avrebbero potuto destare le simpatie del pittore-teatrante⁴¹. Da ultimo (tornando al teatro) gli esperimenti di Tafrov (sempre raccolti da Ripellino) sembrano davvero anticipare lo sviluppo di quello speciale linguaggio teatrale per cui Dario Fo è giustamente famoso, della non-comprensione come principio, e del pubblico inesperto. Parlando di una commedia di V. Kamenskij, Ripellino racconta che:

La Koonen incarnava la principessa persiana Meijan. Nella sua parte c'era un punto in cui nessuno, per quanti sforzi facesse, riuscì a comprendere una parola, e tuttavia pochi passaggi in quel lavoro fermarono tanto l'attenzione della platea, che era per di più costituita *principalmente da spettatori inesperti e impreparati...* All'inizio Kamenskij tentò di convincerci che si trattasse di locuzioni persiane, *ma poi confessò che non appartenevano ad alcuna lingua*, eppure il pubblico le aveva seguite avidamente...⁴²

Questo ci porta più vicino al "teatro d'astrazione" di cui parlava John Cage, e inquadra Dario Fo sempre più sicuramente come parte del teatro d'avanguardia.

La differenza fondamentale fra *L'Histoire...* di Stravinskij ed il *Soldato* di Dario Fo, come abbiamo visto, è il passaggio dalla *camera* alla *piazza* in un'azione corale. Nello stesso anno (1918) Vachtangov scriveva:

Bisogna mettere in scena il Caino (ho un piano audace, anche se assurdo). Bisogna mettere in scena *Les Aubés*, bisogna rappresentare la Bibbia. *Recitare lo spirito sedizioso del popolo*. Mi è balenato adesso un pensiero: sarebbe bello se qualcuno scrivesse un lavoro *senza singole parti*. *In ogni atto recita solo la folla...* Si muovono verso l'ostacolo. Lo conquistano. Esultano. Sotterrano i cattidi. Intonano il canto universale della libertà⁴³.

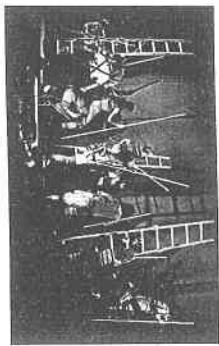
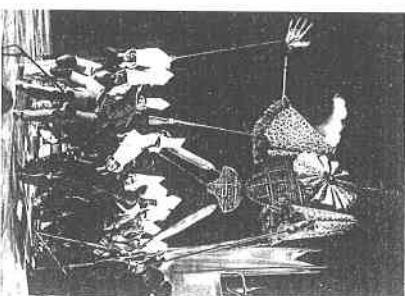
Si muovono verso l'ostacolo. Lo conquistano. Esultano. In queste parole (ad un punto chiave nel 1918) il grande regista sembra anti-

cipare i termini "rivoluzionari" precisi da *Misteria-Buff* di Majakovskij alla *Storia di un soldato* di Dario Fo. Dario fa recitare una "folla" di trenta attori, come Majakovskij mandò in scena 28 attori, divisi in due parti ("puri" ed "impuri"). Stravinskij aveva fatto recitare relativamente poca della musica, come spiegò Dario Fo in un'intervista concessa a *Discoteca Hi-Fi*:

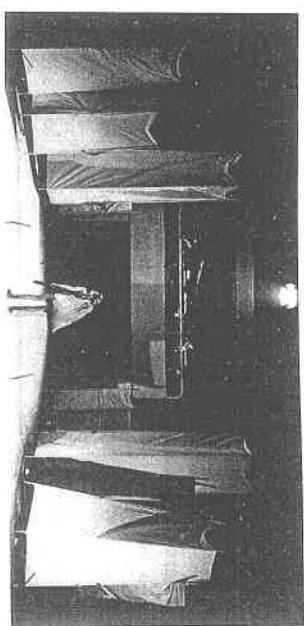
Un'opera da camera, pochi elementi orchestrali, pochi attori, un recitante, un mimo, una ballerina e basta. Chiuso lì. Ma a questo punto mi sono detto: l'*Histoire* l'ho vista tante volte e tutte le volte mi era dispiaciuto vedere quella discrepanza tra quantità della musica e quello che veniva eseguito, che è niente. Tanto valeva allora, ho continuato a pensare, sentire solo la musica. Nessuno, infatti, può negare che esista uno scompenso originario tra la rappresentazione ed il racconto musicale... [Così è nata l'idea di] molti mimi, un'orchestra che non sta fissa, ma che si muove, una storia "allargata", che nell'opera originaria viene "detta" come fatto avvenuto, fatto che non viene mai rappresentato. E poi... non ero, e non sono d'accordo con il discorso di Ramuz, che è un discorso alla Rousseau: il buon selvaggio, il proletario di oggi, che capisce che la sua morte è il modernismo (di cui aveva paura lo stesso Stravinskij), il progresso inteso solo come distruzione dei valori dell'individuo, delle sue radici culturali, della sua identità. In sostanza ci troviamo di fronte alla fine di una società contadina che per Stravinskij, non dimentichiamolo è tutta in positivo. Questo buon selvaggio, dunque, cerca di uscire dalla trappola, non ci riesce e finisce all'inferno. Ora io, come marxista, non posso dire che il contadino catturato dalla logica dei bisogni, dalla macchina del profitto, finisce all'inferno. E non finisce all'inferno perché questo contadino ha una volontà, un'intelligenza e quindi capisce e combatte contro questa macchina.⁴⁴

Inoltre, anche se Stravinskij aveva voluto esprimere una filosofia cosmica nell'*Histoire* – nel senso che il soldato rappresenta l'uomo comune, il violino la sua anima, il diavolo il male, e così via – il "cosmico" di Majakovskij (il proletariato "impuro" salpa per la Terra Promessa, incoraggiato dall'Uomo Comune, sconfigge il Diavolo), prevedeva un'azione più che altro corale d'attori che rappresentavano diverse professioni e diverse nazionalità. (Ricordiamo che la scena di Dario Fo della Nave dei Pazzi – una specie di Torre di Babele – raffigura personaggi che parlano inglese, spagnolo, tedesco e francese nello spettacolo).

21



22



23

Dario Fo porta la coralià a dimensioni brechtiane moderne, con personaggi che cambiano spesso attori (specie il soldato) per sottolineare il significato cosmico, universale. A parte alcuni dettagli non ci sono ovvie consonanze fra *Misterija-Buff* e il *Soldato*. L'Uomo Comune del poeta russo rappresentò l'eroe del proletariato, come farà il soldato nello spettacolo di Dario Fo. La moralità "religiosa" dell'epoca della Prima Guerra Mondiale diventa la lotta di classe – sia per Majakovskij sia per Dario Fo. L'Arca (tipo Noè) del viaggio del proletariato verso la Terra Promessa di *Misterija-Buff* diventa *La Nave degli stolti* (che sono simili agli "impuri" di Majakovskij), (che sono i sani dello spettacolo di Fo), gli scartati della scena "scolastica" [statale] della scena precedente, imprigionati nella nave come schiavi – così troviamo un simbolismo totalmente rovesciato, di risonanza biblica, rispetto a quello del poeta russo. Infatti, la nave (a dire il vero ce ne sono due) nello spettacolo di Fo è lontana dall'immagine di Bosch (di cui abbiamo suggerito echi altrove), ma ricalca la nave a vela d'*Isabella...*, ricostruita dai trabiccoli di scena, con pannelli enormi come vele. L'Arca di Majakovskij, però, venne costruita in "forme cubiche". La situazione della recita di *Misterija-Buff* nel novembre del 1918, con la regia di Mejerchol'd, rappresenta un altro confronto con gli spettacoli di Stravinskij e Dario Fo:

Poiché il tempo stringeva, fu reclutato alla meglio *un gruppetto di dilettanti, d'allievi di scuole drammatiche, d'attori da cabaret*⁴⁵ ciò che, ricordiamo, era precisamente la scelta di Dario Fo, con i suoi mimi dal Piccolo e da altrove. Dall'altro canto, le circostanze di Stravinskij e Ramuz, nel 1918, suggerivano un palcoscenico mobile, pochi attori e musicisti. Lo spettacolo di Majakovskij:

Con un minimo d'attrezzatura e con attori giovani, questo teatro mobile avrebbe dovuto portare nei più remoti paesi il repertorio dei futuristi e in primo luogo *Misterija-Buff* e *Sten'ka Razin* di Kamenskij⁴⁶.

Persino la scenografia degli spettacoli che seguirono *Misterija-Buff* sembrano anticipare la complessa drammaturgia del *Soldato* di Dario Fo. A sfogliare le pagine dell'edizione dello spettacolo, ci fermiamo sulla scena concludente, quando i pannelli che significano muri (che imprigionano gli attori) [Fig. 21] sembrano soccombere alla pressione del proletariato:

Uno spettacolo recitato a Pietrogrado nel 1920, interpretato da duemila persone, *Il Ministero del Lavoro Liberato*, contiene una scena che sembra anticipare questa [scena] del *Soldato*, ma anche *Grande pantomima...*, *Il Ratio della Francesca* (con le "maschere" di nemici "nazionali" della classe operaia) ed altri spettacoli di Dario Fo:

Un corteo di schiavi sfilava ai piedi della scala, mentre nel portico stavano, come in vetrina, le figurette dei buffi (un moro, il re della Borsa, un mercante russo) pronte a svignarsela dinanzi agli schiavi in rivolta. *Grandi tele sospese tra le colorate rappresentavano le mura della Terra Promessa. Caduta la fina muraglia, appariva il paese incantato del socialismo con l'albero della libertà*⁴⁷.

Ma la scena stessa (della seconda edizione dello spettacolo di Majakovskij) richiama in un certo senso la spettacolarità della produzione di Dario Fo nel 1978, benché solo in linea generale. Se si tiene conto degli attrezzi di scena, i trabiccoli, e i disegni preparatori pubblicati di recente⁴⁸, si vede un'azione che si svolge a vari livelli, di strutture congiunte al palcoscenico con scale ecc. Con questo in mente, confrontiamo la scena di *Misterija-Buff*:

Al posto [del palcoscenico] collocarono una voluminosa costruzione che arrezzava le linee di un'arca. Un balconcino, sul vertice, faceva da plancia. ... Di qui due scatole scendevano al pavimento, su cui campeggiava, al livello di platea, un massiccio emisfero...⁴⁹

Infine – per terminare questa lunga divagazione – veniamo alla scena finale del *Soldato*. Lo spettacolo di Dario Fo termina con una specie d'azione di graffiti: gli attori si arrampicano su scale per dipingere il messaggio della commedia su un muro grande (un truc-

Le pareti vengono incontro opprimenti. Schiacciano il soldato. Entrano altri ragazzi e ragazze. Insiste spingono le pareti, che sembrano cadere, ma subito si ricompono il gran muro, che li tiene prigionieri. Ormai sono tanti i presenti in proscenio che premono sul muro. Hanno portato scale e lunghi bastoni e pennelli coi quali scrivono sul muro⁵⁰.

co di proiezioni progressive sullo schermo): "quando i grandi uccelli rapaci della terra perderanno le piume, gli uomini e le donne voleranno liberi come i bambini"⁵¹. Or si sa benissimo che i futuristi includevano fra le tecniche innovative l'uso della grafia nella loro opera d'arte, ma qui è opportuno aggiungere che (fra le due versioni di *Misterija-Buff*), Majakovskij era diventato professionista nella decorazione della città con "murales" di propaganda politica:

Nonostante la fretta e le angustie del tempo, Majakovskij tenne alto lo stile del cartellone, facendone un genere sperimentale, che oggi parrà forse sfocato come le vecchie pellicole...⁵²

Che forse Dario Fo avrebbe potuto ricordare nella conclusione del suo spettacolo:

Dando l'illusione d'essere loro, gli attori maschi e femmine, a dipingere sulla grande parete. Ecco che si compone via via un enorme murales: prima il disegno per gradi, poi macchie di colore, [Fig. 21] un grigio in fondo azzurro, e *per finire tutto il dipinto al completo*⁵³.

Sembra proprio che parti un pittore.

Ora veniamo al contesto dei disegni di Dario Fo per *La Storia di un soldato*, e sembra probabile pensare che le ricerche si saranno centrate sui pittori russi (a parte Picasso) all'epoca dell'*Histoire...* Picasso era appena tornato dall'Italia, ancora sotto l'influenza della Commedia dell'Arte, amico di Stravinskij, e reduce dai disegni per il balletto di Cocteau, *Parade*, per il Ballet Russe di Diaghilev. Chagall era appena tornato in Russia da Parigi, ad occupare una posizione di Commissario per le Belle Arti a Vitebsk. Nell'anno dell'*Histoire*, era a Mosca a disegnare le pareti per il Teatro Ebreo, di cui il celebre *Violinista verde* (è una versione 1924, ma copia fedele di quello del 1918), più grande per il teatro. Più di un giornalista (forse perplesso dalla complessità dello spettacolo) suggerì Chagall come influenza nella gestazione del *Soldato* di Dario Fo. Il Violino rimane un simbolo potente, però, e unisce Chagall e Stravinskij precisamente al momento della genesi dell'*Histoire...* trovando posto come simbolo potente nel *Soldato* di Dario Fo.

Anche Kandinskij era di nuovo in Russia dopo la rivoluzione, commissario anche lui ma nell'insegnamento, a contatto con Malevich e Mondrian, dopo di che raggiungerà il Bauhaus a Weimar, con

Klee. Conobbe Stravinskij come abbiamo visto. Fernand Léger raggiunse una convinzione importante verso il 1918 – che, dopo i disastri della guerra, la tecnologia avrebbe potuto contribuire non solo alla ricostruzione della vita urbana. La sua visione della città, come nel celebre *I Dischi nella città*, festeggiava proprio la vita della città nel quadro quasi totalmente astratto. Norbert Lynton scrive (a proposito proprio degli anni 1918-21):

His method is synthetic. Shapes that signal facades, roofs, girders, steps, street signs, posters, people – and in the discs themselves, crisp... the brilliance of arc lamps, are assembled in juxtaposition. Their main effect is poster like; the shapes lie flat on the canvas. Vertical and horizontal elements dominate to give the composition firmness, while the discs give greatest visual force to the middle of the composition⁵⁴.

Troviamo lo stesso gioco di forze verticali ed orizzontali – con dischi messi nei punti critici [del dipinto] – nei dipinti di Kandinskij, padre dell'arte astratta in Europa, negli anni '20, dopo l'arrivo al Bauhaus – per esempio *Hard but Soft / Duro ma molle* del 1927, la cui "precisione strutturale è reminiscente dei costitutivisti russi"⁵⁵ ed in cui sembra che ci sia una visione astratta della città di Léger. Nella *Storia di un soldato* di Dario Fo, la città con i suoi vivi – borsa, mercato, scuola – occupa un posto dominante rispetto al modello di Stravinskij, dove i disegni di Auberjonois rivelano una scenografia per palcoscenico del tutto convenzionale, ambientati per di più dentro una stanza, o per la strada in campagna⁵⁶. Per Dario Fo, il proletariato è confinato dalla città, dall'etica capitalista, dalle istituzioni (corrotte) dello stato, nelle fabbriche, nelle strade e nelle piazze. Forse l'unico dipinto di Dario Fo che rasenta veramente la pittura astratta è stato riprodotto due volte. Prima nel *Teatro dell'Occchio*, dove è catalogato *Studio di forme, 1982*⁵⁷, e poi in *Pazzi con rabbia e sentimento*, dove è descritto come *Studio per la Storia di un soldato*, c. 1978⁵⁸. Ci sembra di scorgere – in una composizione volutamente astratta – l'architettura di una città, con forme di enormi fabbriche, un cammino, un accenno a molte finestre, tutto in un'atmosfera indistinta, forse fumo, con forme di curve, quasi fosse il mare [Tav. XII]. Forse qui abbiamo una visione astratta della città con le sue minacce che si trova al centro del manuale aggiunto all'*Histoire* da Dario Fo, dove troviamo (proprio all'inizio dello spettacolo):

Dal fondo vengono in proscenio i teli montati ciascuno su tre pali sottili, che tesi l'uno in sequenza prospettica all'altro per due file rastremate al fondo, ricostruiscono scenograficamente il viale con grandi palazzi in cemento della città⁵⁹ [Fig. 23].

Ma la città di Léger ed il dipinto di Kandinskij potrebbero indicare un altro aspetto della scenografia di Dario Fo. Dario Fo descrive così la scena intitolata "Ritorno a casa".

Si forma la struttura che allude alla piccola fabbrica: alcune ragazze portano in scena due ruote di carro e le sisteman su un trabiccolo portapali, con altri semplici attrezzi trasformano il tutto in una macchina monrice. Al centro, manovrando dei teli retti da lunghi bastoni, a ritmo alternato, quattro ragazze danno l'idea di un telaio in movimento.

A guardare la foto di questa scena⁶⁰ [Tav. XIII], abbiamo proprio l'idea di un quadro quasi astratto, con pali verticali che dominano, linee orizzontali dei due pali, e le due ruote che sembrano quasi i dischi della "città" di Léger o i cerchi di Kandinskij.

Gli altri dipinti di Dario Fo per *La Storia di un soldato* – siano disegni preparativi che dipinti che festeggiano il fatto compiuto, cioè dopo le improvvisazioni collettive degli attori – rappresentano un fatto pubblicato, soprattutto nel *Teatro dell'occhio*. Supponiamo che siano stati scelti dall'autore, a quattro anni di distanza dalle recite, per incarnare la sua visione dell'esperienza. Allora che cosa rappresentano? Hanno stili alquanto diversi, e nella sezione del catalogo sugli spettacoli rappresentano i sei unici dipinti a colori nell'intera sezione. Più tardi, nel catalogo del 1998, la situazione è diversa. La prima – degli scatoloni – dà l'impressione chiaramente cubista, e rappresenta la scena della "scuola", con allievi che si vedono dietro ai banchi (con qualche eco, forse, della *Classe mossa* di Kantor) dove il diavolo, nelle vesti del maestro, li selezionerà o li scarterà arbitrariamente. Il dipinto potrebbe indicare un rapporto con il cubismo della generazione di Picasso e Braque dove l'effetto di una "scacchiera" traspare spesso, anche se solo nella forma di un costume d'arlecchino. Nel *Soldato*, ci sono altre scene che rappresentano una realtà situata su una "rete", inquadrata in forme verticali e orizzontali, come la scena dei giornali (ben due volte), che sembra quasi un'eco del cubismo [Tav. XIV-XV]:

Entrano, uno per volta, tutti gli attori e le attrici reggendo giornali spalancati davanti alla faccia. Si pongono affiancati su più file: sulla prima fila si sistemano seduti, sulla seconda in ginocchio, sulla terza fila in piedi e quindi per le altre file su praticabili a crescere, così da formare una gran parete di giornali, come un ampio muro di un palazzo. Una ragazza, nel centro della parete abbassa il proprio giornale così da apparire affacciata ad una finestra. Dice la sua battuta, quindi risolleva il giornale. Un'altra ragazza abbassa il suo giornale e risponde alla prima ragazza come in un dialogo fra inquilini di uno stesso palazzo⁶¹.

L'effetto sembra una parete "cubista" con i "piani" (quadri) che cambiano in continuazione, anche se tutto, volutamente, avviene sullo stesso piano, piatto, come un dipinto a quadri d'ascendenza cubista. Lo stesso effetto, più o meno, è raggiunto da altri "inquadramenti" di personaggi in una struttura a quadri, come quella dei treni: i busti dei "viaggiatori" vengono "incorniciati" dai quadri di una scala portata orizzontalmente dagli attori a livello della testa nella scena della "città", dando ancora un'impressione quasi cubista⁶². È un dipinto di Dario Fo che chiaramente raffigura questa scena, [Tavv. XVI-XVII] poco realistico ma in cui si vede la scala (orizzontale) chiaramente, con la valigie poste sopra le teste come nelle foto, in uno stile quasi astratto ma non cubista, ma in cui le figure umane sono suggerite velocemente a brevi pennellate.

Un'altra scena della commedia inquadra le facce degli attori in scatole che assomigliano a televisori nella "nave dei pazzi" dando una struttura, ancora una volta vagamente cubista, incorniciando (ma imprigionando) le persone scartate dal maestro/diavolo:

I deportati vengono costretti a scendere nella stiva, cioè fra le centine a capriata dei praticabili. Imprigionati e stipati come polli nelle stie⁶³.

Dall'altra parte, ogni tanto, una scena sembrava inquadrare un quadro "classico", reminiscenza della preparazione dell'artista con i classici dell'arte europea, come la scena degli stori - che ricorda fortemente il quadro eponimo di Bruegel [Tav. XVIII, e si veda sopra Fig. 6].

Detto questo, ci rendiamo conto di una verità centrale: Dario Fo dipingeva all'improvviso in questo spettacolo *utilizzando i trenta attori*

e pochi attrezzi. Come ammise lui stesso, i disegni erano solo un punto di partenza, e molti "inizii" non finirono nella recita. Come abbiam visto con *Arlecchino* (quando Pareechi disegni che non finirono nello spettacolo – forse arraffati dal figlio Jacopo per *Alcatraz News* – vennero pubblicati), uno spettacolo improvvisato non può sempre portare ad esiti calcolabili prima. I disegni su plexiglas aiutavano la fantasia creativa degli attori, con i suggerimenti e le dimostrazioni di un uomo di teatro con una vita d'esperienza. I risultati qualche volta portavano a "quadri" (forse) che aveva avuto in mente un "pittore scenico", gli "effetti", qualche volta, risentono dell'eredità degli amici di Stravinskij, chi sa, forse Picasso, Kandinskij e Chagall, ma i veri pennelli (a parte la pittura in scena per la conclusione, come abbiam visto), erano studenti di teatro o giovani attori e attrici, con l'assistenza di pochi attrezzi – qualche ruota, alcuni traboccoli e praticabili, volutamente "poveri" – per portare a risultati straordinari. Con *La Storia di un soldato* Dario Fo, dopo ricerche sulla storia di Stravinskij, sui contemporanei della generazione di pittori del 1918, mise quella cultura "pittorica" nelle mani della gioventù, come aveva fatto Majakovskij. Il risultato è "moderno", attuale, contemporaneo, come tutto il suo teatro, ma forse qui, per la prima volta, costituì un passo verso il teatro d'avanguardia.

¹ Si era acceso un dibattito vivace nella stampa a proposito dei presunti costi dello spettacolo cui Dario ha risposto con un "comunicato stampa" (CTFR, anni 1978-79).

² *Pupazzi con rabbia*, cit., p. 228, ed anche in DARIO FO, *La Storia di un soldato*, Electa, Milano, 1979, p. 10.

³ Per esempio, si veda *Stravinskij, Sein Nachlass. Sein Bild*, Basel, Kunstmuseum, 1984, p. 374, per una bibliografia precisamente sull'*Histoire...* aggiornata sino allo spettacolo di Dario Fo nel 1978. Molto a proposito – benché non sappiamo se Dario avrà avuto modo di vederlo in tempo – Jean Jacquot, *Histoire du soldat: La genèse du texte et la représentation de 1918* in *Les voies de la création théâtrale*, 6 (1978), pp. 77-142.

⁴ Dalla critica sulla stampa del 1978-79, è chiaro che lo spettacolo fu registrato, ed esiste un nastro *Hi-band* in possesso di Dario Fo, ma non è in uno stato consultabile al presente. Non ci risulta che sia stato trasmesso.

⁵ Dario scrisse che l'Otretto era dello stesso periodo mentre parecchi giornalisti vollero precisare che era del 1923, a quattro anni dall'*Histoire*. Altri aggiunsero che era dello stesso periodo nella maturazione del compositore.

una critica dello spettacolo eccetto che nei giornali del biennio 1978-79, a parte due pagine nel recente libro di Tony Mitchell (*Dario Fo, People's Court Jester*, Methuen, London, 1999, 3a ed., pp. 158-159).

⁶ A parte il saggio intelligente di Volli su accennato, manca quasi completamente una critica dello spettacolo eccetto che nei giornali del biennio 1978-79, a parte due pagine nel recente libro di Tony Mitchell (*Dario Fo, People's Court Jester*, Methuen, London, 1999, 3a ed., pp. 158-159).

⁷ Conversazione con l'autore a Copenaghen nel 1986.

⁸ Ho in mente l'esempio di costumi disegnati per spettacoli al Piccolo Teatro basati su quadri di Bruegel il Vecchio.

⁹ Cfr. per esempio *Sparo: Staged Art, Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, cit.

¹⁰ Stravinskij incontrò Picasso per la prima volta nel 1910. Furono a Napoli per una vacanza insieme nel 1917, dopo la quale, Stravinskij non riuscì a passare la frontiera con il ritratto di lui regalatogli dall'artista. Pare che i doganieri pensassero che fosse un disegno di fortificazioni. Si veda Igor Stravinskij, *Themes and conclusions*, London, Faber, 1972, passim. Stravinskij scrive: "We journeyed to Naples together and spent some two weeks in close company there. We were both much impressed with the *Commedia dell'Arte*, which we saw in a crowded little room reeking of garlic. The Pulcinella was a great drunken lout whose every gesture, and probably every word if I had understood, was obscene" (*Ibid.*, p. 104-5). Per uno studio del rapporto Stravinskij-Picasso, si veda Hugo Wagner, "Stravinskij und Picasso: zwei ebenbürtige Genies" in *Nachlass Sein Bild...*, cit., pp. 285-304. Infine per una testimonianza dell'amicizia, si veda il figlio di Stravinskij, Theodore et Denise Stravinskij, *Au cœur du foyer: Catherine et Igor Stravinskij, 1906-1940*, Zurfluh, Bourg la Reine, 1998, pp. 69-70. La lettera di Vera Stravinskij ad un parente del 10 dicembre 1962 diceva che IS possedeva 10 opere di Picasso, insieme con opere di Giacometti, Tanguy, Klee, Moore, Dufy, e Chagall, fra molte altre (*Themes and conclusions*, cit., pp. 300-301).

¹¹ Stravinskij aveva conosciuto Kandinskij di persona a Parigi negli anni '30, poi avrebbe potuto anche conoscerlo quando visitò il Bauhaus a Weimar nel 1923 per una recita dell'*Histoire du soldat*. (Stravinskij and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinskij*, London, Faber, 1959, p. 89) Stravinskij descrisse i suoi incontri con Majakovskij a Parigi nel 1922 in *Ibid.*, pp. 87-88. Per De Chirico, si sa che fu fotografato con l'artista a Milano almeno una volta.

¹² Si veda la n. 3 sopra.

¹³ Per la corrispondenza di Stravinskij, si veda Robert Craft (a cura di) *Selected correspondence...*, tre voll., London, Faber, 1982-4. Per Ramuz, C.F. RAMUZ, *Lettres: 1900-1918*, La Guide du Livre, Lausanne, 1956. Per Auberon, RENÉ AUBERON, *Dipinti e disegni*, Bellinzona, 1992. I disegni di RA per la prima recita del *Soldato...* del 1918 sono riprodotti in *Nachlass. Sein Bild...*, cit., 323, pp. 336-351, compresi schizzi per il sipario, per diverse scene e (a colori) per un diavolo chiaramente basato su un personaggio della *Commedia dell'Arte*. Ma per una più ampia discussione, cfr. JACQUOT, op. cit.

¹⁴ I disegni a colori preparativi per lo spettacolo si trovano in *Teatro dell'Occhio*, cit., pp. 83-86. I disegni lineari per scene in *Pupazzi con rabbia...*, cit., p. 230, quelli a colori, pp. 271-2. Va precisato che i quattro in *Teatro dell'occhio*, p. 83, erroneamente descritti come per *Ci ragiona e canto 3*, sono infatti per *L'Histoire...*, come confermato dal confronto con gli stessi in *Pupazzi*, p. 230.

¹⁵ DARIO FO, *Il Teatro dell'Occhio*, cit., p. 21.

¹⁶ *Ibid.* Forse l'importanza di questo punto creativo nella carriera di Dario Fo è indicata dal fatto che, nella ricca raccolta di fotografie di disegni e foto di scena

in questo catalogo – che coprono le pp. 33-92 – le uniche testimonianze *a colori* sono i sei disegni per *La Storia d'un soldato* a pp. 84-85.

¹⁷ Il confronto con la Commedia dell'Arte è a proposito perché il progetto di

Stravinskij nel 1918 prevedeva uno spettacolo su scala ridotta (data le difficoltà nel tempo di guerra) su un palcoscenico ridotto e portatile che si poteva spostare da città in città – circostanze abbastanza ben note a Dario Fo nell'epoca del teatro d'intervento sul circuito “alternativo”. La prima edizione del 1918 fu recitata solo a Losanna, però, dato l'incorrere della cosiddetta influenza spagnola in quell'anno.

¹⁸ UGO VOLLI, “Leggere il teatro come un *rebus*” in DARIO FO, *La Storia di un soldato*, Electa, Milano, 1979, p. 16.

¹⁹ Si veda il cap. IX. Eviteremo di discutere i vari pupazzi/manichini nel *Soldato* qui, perché l'intero cap. IX/Appendice è dedicato a questo.

²⁰ DE MARINIS, op. cit., p. 22.

²¹ A proposito degli “oggetti” un commento sembra a proposito perché unisce lo spettacolo di Majakovskij (discusso più avanti) con la pittura di Fernand Léger, che Dario conobbe a Parigi verso il 1950: “Le cose e i cibi corrano incontro agli ‘impuri’, le macchine innalzano un inno di gioia. Parrebbe averarsi il trionfo degli uomini sugli oggetti. E invece si ha l'impressione che gli ‘impuri’ si perdano nella schiera anonima delle cose, diventando essi stessi strumenti, parti meccaniche di un universo operato. Ci ricorda dei quadri di Léger, sebbene in Léger i congegni che avvolgono l'uomo abbiano una ieratica e dura freddezza, mentre in *Misterija-Buff* accalorandosi, trasondono in un'affettuosa esultanza il loro dinamismo” in RIPELLINO, op. cit., p. 99.

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ Per esempio, Bosch, Breugel, Goya, Léger sopra, cap. II (e sopra n. 19).

²⁴ DE MARINIS, op. cit., p. 106.

²⁵ 25 gennaio, 1979: purtroppo la fotocopia della recensione non porta il nome del giornale nel CTFR. Per De Chirico, si veda il cap. IX.

²⁶ Cfr. il quadro in JACQUES JANSENS, *James Ensor*, Bonfini, Naeffels, 1978, p. 85.

²⁷ *Giornale di Venezia*, 18 marzo, 1979.

²⁸ Cfr. il quadro in ROSE-MARIE e RAINER HAGEN, *Pieter Breugel*, cit., pp. 80-81, con Dario Fo, *Soldato*, cit., pp. 45-47.

²⁹ *Prealpina*, 24 novembre, 1978.

³⁰ *Europeo*, novembre, 1978. Così la citazione, ma un collega mi ricorda che Verlaine è morto nel 1896.

³¹ *Il Secolo XIX*, 15 marzo, 1979.

³² *Il Resto del Carlino*, 8 marzo, 1979. Il riferimento è senz'altro agli scatoloni che diventano banchi da scuola ne “la guerra” (*Soldato*, cit., p. 68-69).

³³ *Avvenire*, 12 aprile, 1979.

³⁴ Si tratta di una favola basata su una versione del *Time Machine* di H.G. Wells, e include una satira pungente della burocrazia in Russia. Per una descrizione dettagliata dello spettacolo, si veda RIPELLINO, op. cit., pp. 194-212.

³⁵ Si veda ROBERTO TESSARI, *Teatro italiano del Novecento*, Le Lettere, Firenze, 1986, p. 142.

³⁶ A.M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1959.

³⁷ Lo spettacolo *Majakovskij* di Carmelo Bene andò in scena nel 1960, e *Majakovskij e compagnia alla Rivoluzione d'Ottobre* nel 1967. Secondo DE MARINIS (op.

cit., p. 155), Bene era ossessionato con il poeta, “sorta di modello totale nel suo essere contro sia nel teatro che nella vita”.

³⁸ RIPELLINO, op. cit., p. 34.

³⁹ *Ibid.*, p. 38 A titolo di curiosità, aggiungiamo che i russi cubofuturisti pretendevano di aver scoperto “antiche origini, i filologi fiancheggiatori dei futuristi s'industriarono a raccoglierne esempi nella loquela dei bambini e nel gergo delle sette, oltre che nella letteratura del passato” (*Ibid.*, p. 39).

⁴⁰ Cfr. Alessandra Pozzo, ...*Grammelot*, cit., pp. 170-1.

⁴¹ È il caso d'Igor Tsvet'ev, ... “pittore-poeta... e autore di testi vangiglianti come il *Trattato dell'indecenza integrale*, [Fabulazzo osceno?] che si dedicò alla regia dopo la rivoluzione, ... dirigendo alcuni spettacoli che sconcertarono il pubblico per la stravaganza teatrale delle trovate. Molti ricordano ancora la sua messinscena del romanzo Natalija Tarpova di S. Semenov, in cui personaggi recitavano anche le didascalie e gran parte dell'azione si svolgeva dietro un paravento, riflettendo con scorci inattesi in uno specchio inclinato sospeso sul palcoscenico” (*Ibid.*, p. 44) di cui forse qualche eco si trova nella scena dello svestimento di Isabella – visto in due specchi – della regia dell'*Italiana in Algeri*. [cfr. cap. IX].

⁴² *Memorie di un regista*, Mosca, 1921, citato da RIPELLINO, op. cit., p. 45n.

⁴³ RIPELLINO cita il diario di V. per il 24 novembre, 1918 (op. cit., p. 79).

⁴⁴ CLAUDIO RICORDI, “Intervista a Dario Fo”, *Disoteca Hi-Fi*, maggio, 1979.

⁴⁵ RIPELLINO, op. cit., p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷ *Soldato* cit., p. 92.

⁴⁸ RIPELLINO, op. cit., p. 91.

⁴⁹ DARIO FO, *Pupazzi con rabbia*, ... cit., p. 230.

⁵⁰ RIPELLINO, op. cit., p. 101.

⁵¹ *Soldato*, cit., pp. 94-95.

⁵² *Ibid.*, p. 95, c'è un'ampia descrizione di questa attività in RIPELLINO, op. cit., pp. 92-95.

⁵³ *Soldato*, pp. 92-93.

⁵⁴ NORBERT LINTON, *The Story of Modern Art*, Phaidon, Oxford, 1980, pp. 99-100.

⁵⁵ Si veda il quadro riprodotto in ANON, *Kandinsky* (traduzione dallo spagnolo di Alberto Currotto), Cameo/Abrams, New York, senza data, p. 51.

⁵⁶ La scenografia è persa, ma i disegni sono conservati in vari archivi, riprodotti in STRAVINSKIJ, *Sein Nachlass. Sein Bild*, Basel, Kunstmuseum, 1984, pp. 323-351.

⁵⁷ *Teatro dell'Occhio*, cit., p. 156.

⁵⁸ Cfr., p. 372.

⁵⁹ *Soldato*, cit., p. 28, e si veda la fotografia della “città” a pp. 28-29 in una versione frontale.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 51, riprodotto anche in *Pupazzi con rabbia*... cit., p. 229 in una versione frontale.

⁶¹ *Soldato*, cit., p. 49 e cfr. le foto a pp. 52-53.

⁶² *Ibid.*, pp. 29 (per il testo) e 32-33, per le foto.

⁶³ *Ibid.*, p. 70.

CAPITOLO V

L'incontro con Brecht: L'opera dello sghignazzo, 1982

(Arte come scena: da Brecht a John Gay - e viceversa)

Quando arrivò l'invito dal Berliner Ensemble di contemplare la regia dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, Dario Fo non poteva non considerarlo attentamente. Dopo un "classico" russo del 1918, si avvicinava ad un "classico" tedesco, e ad uno col cui impegno politico aveva sempre avuto simpatia. Certo, lavorare al Berliner Ensemble (attuale tempio dell'eredità di Brecht) sarebbe stato un passo di prestigio nella nuova carriera registica di Dario Fo, un nuovo progresso lungo la strada internazionale che aveva preso, poiché Brecht era arrivato in Italia in "casa" di Strehler al Piccolo, e c'erano state due produzioni dell'*Opera da tre soldi* negli anni '50 e '70, dopo il famoso colloquio fra Strehler e Brecht nel 1955. Ma le cose non andarono così. Sembrava chiaro a Dario Fo che qualche aggiornamento del testo per un pubblico italiano degli anni '80 ci dovesse essere, dato che Brecht aveva sempre consigliato un aggiornamento:

Quando vi trovate davanti ad un'opera d'autore illustre da mettere in scena sfuggite dal terrorismo dei classici... trattateli senza rispetto se volete dimostrare una minima considerazione per le idee che essi, classici, esprimono.

scriveva Dario, asserendo che Brecht, se fosse vivo,

dovendo riallestire quest'opera, introdurrebbe nella trascrizione il problema, tutto attuale, della droga, dei sequestri, dell'organizzazione internazionale e industrializzata del terrorismo, del crimine, del robotizzante mercato del sesso. La psicanalisi di bassa lega massificata, i mass media, ecc...¹

e aveva deciso di portare massicci cambiamenti al testo di Brecht, attualizzando l'argomento della commedia per trattare i problemi della società d'oggi.

Così il racconto di Dario Fo. Qualche giornale ha fatto ricerche sulla storia - dietro una fonte autorevole come Franco Quadri - per raccontare che prima Lotte Lenya (vedova di Kurt Weill) era stata

riluttante a concedere i diritti di recitare l'Opera senza la musica del marito:

A Berlino Ovest si maligna su un fatto accaduto a Berlino Est dove Dario Fo, chiamato dal Berliner Ensemble a mettere in scena l'Opera *de tre soldi* di Brecht avrebbe detto "Ma non vorrete mica che io usi le musiche di Kurt Weill? È roba vecchia, inservibile, io ho bisogno delle mie musiche. Non me lo permettere? Rinuncio alla regia e me ne vado." Allora Barbara Berg Brecht, erede dei diritti di Brecht, ... prende un aereo e vola in Florida da Lotte Lenya e glielo dice. Lotte Lenya, vedova ed erede di Kurt Weill (ricordate *Jenny dei Pirati* o *Suzanna Johnny?*) dice nove volte di no di fronte agli assegni che Barbara le offre ma al decimo assegno cede. Così Barbara Brecht tornata a Berlino convoca Fo e gli dice: "Puoi fare l'Opera con le musiche che vuoi". Ma dopo tre settimane, presa dalla curiosità di vedere come procede il lavoro di Dario, va al Berliner Ensemble e non capisce cosa stiano provando. "Che fai, Dario?" E lui: "L'Opera *de tre soldi*". Lei lo guarda sbigottita (riferiamo "voci") e allora lui le spiega: "Faccio l'Opera d'oggi. Non vorrai mica che metta in scena quel vecchio testo lì?" Barbara invece proprio quello voleva e "così fu che Dario prese il primo aereo e partì"².

E non è neanche così semplice. Pare che gli autori fossero stati sempre restii a nuove versioni del capolavoro – dal 1930, quando Brecht vendette i diritti di un film dell'Opera:

Nel contratto era scritto: "La composizione di nuovi brani musicali e l'adattamento dei brani musicali già esistenti è eseguita esclusivamente dal compositore Kurt Weill... Analogamente, anche i nuovi testi dei canti per i brani musicali già esistenti e i testi per gli eventuali nuovi brani musicali saranno composti esclusivamente dall'autore di testi Bertolt Brecht". Sorriso subito disaccordi per l'adattamento cinematografico, si adi ai tribunali³.

Trascriviamo queste "malignità" solo perché stabiliscono certi fatti: la regia era già cominciata, e su un'opera di Brecht. Questo per stabilire l'impostazione della ricerca che segue.

Dario, di ritorno in Italia, si propose di accettare l'offerta dello Stabile di Torino per una produzione propria, totalmente riscritta, tornando alla fonte originale di Brecht, la *Beggar's Opera* di John

Gay, una satira della moda dell'opera lirica del 1728, ma togliendo tutta la musica di Weill per creare un *musical* attuale, con musica rock. Sarà stata un'esperienza amara – dopo un invito tanto lusinghiero per una regia in uno dei centri teatrali più importanti d'Europa dove il principio d'adattamento del testo sembrava autorizzato da Brecht stesso quando partecipò al primo allestimento dello spettacolo di Strehler del 1956 a Milano. Brecht era stato d'accordo con Strehler nell'aggiornamento del testo. Per renderlo più "attuale", la commedia sarebbe stata ambientata nell'America fra italiani trapiantati e sperduti sull'onda dell'immigrazione, precisamente come Brecht aveva ambientato il suo spettacolo nel 1928 nell'epoca vittoriana inglese, invece che nel Settecento. Il colloquio fra Brecht e Strehler fu pubblicato nel 1968, per cui Dario l'avrà senz'altro conosciuto⁴. Ed il principio della modernizzazione era stato dapprima accettato dai dirigenti del Berliner Ensemble:

Ma poi, nella pratica, quando ho presentato per esteso il primo canovaccio del testo riscritto, qualcuno è andato in paranoia. In poche parole: un conto è declamare massime che, ancora in vita, il "maestro" urlava ai suoi collaboratori, un conto è metterle in atto oggi, cozzando contro il cranio dei parenti suoi, arroccati sul trespolo del "diritto d'autore"⁵.

Da cui traspare l'amarezza per chi sa quanto tempo sprecato inutilmente.

Così Dario Fo sarebbe stato libero di creare qualcosa di suo – compresa la musica rock – ma quello che importa per la nostra ottica particolare (una visione pittorica del teatro), è che gli studi preparatori per una stagione di prove nella culla del teatro di Brecht erano già stati fatti. Anche se la fonte denunciata doveva essere la storia di Gay, *lo studio preparatorio era certo di Brecht*⁶, il suo mondo, i suoi contemporanei ed il "teatro politico" del periodo d'esordio del gran drammaturgo tedesco. Rifacciamo i passi, perciò, verso quelle ricerche di Dario Fo del 1981 – e anche sugli allestimenti di Strehler del 1956 e 1973, alla presenza di Brecht nel 1955-6 – di cui sopravvivono il testo di una conversazione⁷, le memorie di chi era presente alle prove⁸, ed anche il ricordo di Strehler stesso⁹. Nell'edizione della commedia citata, avremo anche le fotografie di scena dello spettacolo di Dario Fo¹⁰, il nastro video dello *Sghignazzou*¹¹, ed il film della *Beggar's Opera* di John Gay, fatto da Peter Brook nel 1952¹². Come abbiamo visto, Dario Fo era uscito solo due anni prima, da una regia importante per un'istituzione

nazionale quale La Scala – la quale sotto certi aspetti era all'avanguardia – e ora si apprestava (dopo l'approccio del Berliner Ensemble) ad una regia di prestigio all'estero. E stava già naturalmente un *linguaggio visivo del tutto suo, autonomo e spettacolare*, che dovrà caratterizzare le sue regie di "classici" da ora in poi.

Dario Fo descrisse quel che aveva fatto per creare lo *Sghignazzo* nell'edizione della commedia, ed è significativo che le sue prerogative fossero la musica e la scena. La scelta della musica rock aveva "sballato tutto", ed i personaggi – in conformità, più o meno, con gli ideali del teatro epico – diventarono stereotipi, maschere, della Commedia dell'Arte:

La scrittura dei testi, per canti del genere, ha determinato un grosso sballamento, soprattutto lessicale oltreché di struttura dell'*Opera* stessa. Per farla breve, mi sono trovato nella condizione di dover buttare tutto all'aria e riscrivere interamente il testo. Il che implicava non solo spostare la chiave ritmica teatrale, ma soprattutto reinventare un'altra macchina scenica, altre situazioni e una diversa, per non dire opposta, impostazione dialettica dei personaggi¹³.

Ci si domanda fino a che punto quest'operazione era già partita a Berlino¹⁴. Supponiamo, dato che Dario Fo doveva evitare di servirsi (letteralmente) del testo di Brecht (per diritti d'autore), che l'operazione fosse del tutto nuova. Però, su questo, vedremo. Ancora:

In quest'*Opera dello Sghignazzo*, di fatto, non esistono più personaggi, nel senso coerente e letterale del termine, ma maschere. Peachum, Mac Messer, Lockit, Polly e i componenti della banda di Mac sono altrettanti: Pantalone (il magnifico), Capitan Spaventa, Brighella, Colombina e una banda di zanni, mariooli che parlano il linguaggio della nostra quotidianità e si muovono giocando la sintesi e il paradosso propri delle maschere che vivono con noi nella nostra epoca¹⁵.

Anche questo riferimento alla Commedia dell'Arte implica un'allusione a Brecht, ed un tentativo di creare personaggi con cui il pubblico non si associa emotivamente, ma intellettualmente soltanto: il teatro epico, insomma. Strehler ha scritto dei suoi studi (e conversazioni) con Brecht di una specie di fusione dei metodi di Brecht e Stanislavskij, dall'allestimento del 1956 a quello del 1973, ma giustifica le canzoni, i tratti

presi dal teatro popolare, allusioni al cinema, ecc. Potevano assistere – attralendo un pubblico non abituato al teatro epico – aggiungendo un aspetto puramente di divertimento. Elementi che chiaramente fanno parte del metodo di Dario Fo. Ma l'intenzione di Dario era senz'altro di allontanarsi dalle produzioni di Strehler, soprattutto con la tecnica rivoluzionaria della musica rock, con la coraliità di certe scene (balli che accompagnano le canzoni), con l'uso di un linguaggio volutamente volgare, odierno, della strada (che non è piaciuto a qualche critico), e la scena soprattutto (a cui torneremo). La scenografia di Strehler (agli occhi di Dario Fo) sapeva troppo di estetismo, di elitismo, per un pubblico (benestante) di intellettuali:

Fo è persuaso che cinquantatré anni di vita l'abbiano resa anacronistica e aggiunge, riferendosi in particolare alle due versioni strehleriane, che il testo "è stato spesso edulcorato, impastato, ingessato da preoccupazioni stilistiche" tanto che "si è smarrita la macchina del discorso brechtiano"¹⁶.

Infatti, Dario Fo continuava a dire alla stampa che il suo spettacolo era inteso per i giovani, che con l'idioma del rock, avrebbero potuto simpatizzare con i problemi sociali e politici denunciati dallo spettacolo. Ed il motivo di tutto questo si vede nella storia degli allestimenti dell'*Opera da tre soldi* in Italia. Anton Giulio Bragaglia era stato il primo a rappresentare l'*Opera*, nel 1929 a Roma, ad un anno di distanza dall'originale. Membro del movimento dei futuristi, Bragaglia non aveva simpatia per l'ideologia di Brecht, preferendo focalizzarsi sull'aspetto satirico delle convenzioni dell'opera lirica, le canzoni e la musica di Weill. Ma sottolineò la difficoltà di recitare un'opera i cui ideali non corrispondono alla vita e credenze del pubblico, e criticò la produzione di Strehler nel 1956 proprio perché aveva tentato di venire incontro alla politica ed al teatro epico di Brecht¹⁷. G. W. Pabst, il regista del film, fatto nel 1931, introdusse notevoli varianti nei confronti di Brecht come:

L'arresto di Macbeth, ridotto ad una sola volta e non per causa di Jenny, la quale invece veniva a liberarlo, seducendo il carnefice; l'abolizione del personaggio di Lucy; la fondazione di una società anonima tra Macbeth e Catena, patrocinata da Polly; e, infine, la marcia dei mendicanti che, ormai ordinata da Griffo, non poteva più venire arrestata in tempo, e giungeva con tutte le sue miserie false e vere; con i corpi deformi e i visi contratti,

dinanzi al coro reale, sostando in muta ma eloquentissima dimostrazione, con i suoi cartelli sui quali era scritto, tra l'altro, "Dio ci ha fatto a sua immagine e somiglianza" e "la Corte dei Miracoli - disse un critico francese - s'incontra con la Corte d'Inghilterra in mezzo alla più selvaggia e più calma esaltazione"; la regina si copriva il volto e faceva frustare i cavalli¹⁸.

Forse questo dettaglio avrà attratto Dario Fo, perché lo stesso editore dello *screenplay* aggiungeva:

Questo finale accentuava ancor più, nel film di Pabst, l'intento polemico, che nel resto dell'opera, in paragone al rifacimento di Brecht, risultava invece attenuato¹⁹.

Questo, nello *Sghignazzo*, diventa il tumulto di Londra, una vera e propria dimostrazione dei mendicanti mascherati, in chiave carnevale, con carri allegorici (il sole e la luna, ma che potrebbero alludere anche agli animali allegorici dello stemma britannico, anzi uno viene descritto come "leone britannico") tipo l'attuale *Notting Hill Carnival* di Londra. L'intento polemico si trova dappertutto nella modernizzazione di Dario Fo.

Molti anni dopo, in una recensione alla produzione parigina di Strehler del 1986, Ugo Volli allude al "ritratto di se stessi" che aveva regalato al pubblico francese perché aveva preso per scontato che non avrebbero accolto il messaggio ideologico di Brecht²⁰ - ciò che riccheggiava precisamente la presa di posizione di Dario Fo quando decise di abbandonare il teatro "borghese" per il circuito alternativo. Perciò l'iniziativa di Dario Fo con il capolavoro di Brecht era un tentativo coraggioso di aggiornare un testo ormai "classico" che aveva già subito cambiamenti e stravolgimenti, oggetto di vivi dibattiti, e gelosamente custodito dalla famiglia Brecht. Il risultato fu che lo *Sghignazzo* ha ben poco a che fare con Brecht e Gay, poco, anche, con Bragaglia, Peter Brook, Pabst e Strehler, ma diventò uno spettacolo di Dario Fo, basato più o meno sulla storia che Brecht prese dalla *Beggar's Opera*.

A questo punto, si dovrebbe fare un confronto, scena per scena, delle versioni a disposizione di Dario Fo per vedere la natura della modernizzazione. Da John Gay a Brecht, dagli allestimenti di Strehler del 1956 e 1973, dal film di Peter Brook dell'*Opera dei mendicanti*, ai tre film fatti del *Dreigroschenoper*. Abbiamo deciso di confrontare, invece, data la difficoltà di accesso alle fonti, per mancanza di

spazio (ma anche perché il tema più interessante i presupposti di questo libro), la scena della preparazione dei mendicanti per la carriera nell'officina di Peachum, dove si crea un'industria con finti principi professionali di carità²¹, in modo non dissimile alla scena dell'apprendistato dei ragazzi-mendicanti scippatori nella commedia musicale, *Oliver*, basata sul romanzo, *Oliver Twist* di Charles Dickens. Questa scena in Brecht (non è veramente in Gay) sarà stata divertente per Dario Fo, perché utilizza (sia in Brecht sia in Fo) una tecnica teatrale, la pantomima, per cui Dario Fo è, da anni, giustamente famoso. Nella *Dreigroschenoper* di Brecht, ci sono anche i manichini, ed i disegni (preparatori) di Dario Fo per l'allestimento per il Berliner Ensemble raffigura questa scena²².

Sarà chiaro che non si potranno raggiungere conclusioni definitive dall'analisi di una scena sola, ma speriamo di dare qualche indicazione del metodo adottato da Dario Fo per il suo *Sghignazzo*. Innanzi tutto, la scena in Gay, dove Peachum (nominato Grinfa nella versione italiana) elenca i suoi dipendenti, le loro qualità o successi *non come mendicanti, ma, invece, come ladri*, da un registro che tiene in mano. Il Marinucci ha notato come Peachum occupasse un posto diverso in Gay in confronto a Brecht:

I fini [di Brecht] erano nettamente comunisodi: alla satira particolare di John Gay, rivolta contro le classi dirigenti del suo tempo, venne sostituito un tono generale di rivendicazione proletaria, un "fronte comune" dei poveri contro gli oppressori, che non era perniente nelle intenzioni equanimi ed assai meno rivoluzionarie dell'autore. Alterazioni sostanziali furono introdotte: Grinfa [Peachum] diventò "l'amico dei poveri", personaggio quasi umanitario e non sfruttatore e traditore dei suoi affiliati²³. [1]

John Fuegi, invece (esperto nelle faccende brechtiane, ma forse non il più "simpatizzante" e tollerante della sua eredità) è profondamente scettico nei riguardi dei finiti mendicanti; scrive:

But with Gay's framing tale of genuine prisoners performing a play missing from *Threepenny [Opera]*, what we see are Peachum's cleverly outfitted and rehearsed fakes rather than the genuinely poor. The presentation of blind people who turn out to see perfectly well and of "cripples" who are actually sound of limb is deeply reactionary, particularly against the real-life backdrop of Berlin's vast army of the poor, homeless, crippled, and chronically under-nourished²⁴.

Il quadro dipinto da Dario Fo è un *rovescio* di questo, come vedremo. Nel caso di Gay i "prototipi" sono sette e non cinque (come in Brecht e Fo), e non sono presenti in scena. Sempre una tipologia – secondo il resoconto del capobanda Peachum – ma sono le "prestazioni" che contano, e l'elenco si concentra sul bottino riportato da ciascun ladro, con qualche brevissimo cenno sul carattere. Nell'*Opera dei mendicanti* abbiamo:

1. Jack Manosvelta: [lungo elenco di oggetti rubati] Un magnifico lavoratore! [altro elenco di oggetti] Considerato che questi sono soltanto i frutti delle sue ore libere, non conosco più caro ragazzo, perché nessun uomo può avere una più affascinante presenza di spirito sulla strada. 2. Gualtiero il Malinconico: ... un irregolare che liquida sotterraneo le sue merci. 3. Harry Paddington: un povero ladruncolo senza il minimo genio; quel tipo, anche se dovesse vivere questi sei mesi, non andrà mai alla forca per qualche azione di merito. 4. Sammy la Biscia: se ne va nella prossima stagione, perché quell'infame ha la svergognatezza di progettare di riprendere il suo mestiere di sarto, che egli definisce un lavoro onesto. 5. Matteo la Zecca: elencato da non più di un mese, un promettente e risoluto giovanotto, diligente in ciò che fa; forse troppo audace e frettoloso, ma può recare buoni contributi, se non si taglia la gamba con qualche delitto. 6. Tom Pipple: una spugna che è sempre troppo ubriaco per tenersi dritto o per farci stare gli altri... 7. Robin di Bagshot... [più tardi] Passa la vita tra le donne, e quando il suo denaro sarà finito una o l'altra lo farà impiccare per riscuotere la taglia, e per noi saranno quaranta sterline perdute per sempre²⁵.

Nella *Dreigroschenoper* di Brecht, la tipologia è sempre di una compagnia dedicata alla frode, ma composta di finti mendicanti che chiedono l'elemosina per raggiungere gli stessi fini. Notiamo anche che in tutti e tre i casi, la tecnica teatrale è quella antica di introdurre uno nuovo alla banda, per descrivere agli spettatori, le caratteristiche dell'operazione – come in *Oliver* citato sopra, e (un esempio fra tanti), nell'*Enrico IV* di Pirandello. Nella *Dreigroschenoper*, i prototipi sono costumi – da mettere addosso ai finti-mendicanti quando andranno nelle strade – ma lo scopo teatrale (introduzione al *modus operandi*) di un'industria è lo stesso [Fig. 24]:

Apri una grande vetrina in cui ci sono cinque manichini di cerat. Questi sono i cinque tipi classici della miseria, quelli più idonei

*a toccare il cuore umano*²⁶. La vista di tali tipi mette l'uomo in uno stato non-naturale in cui è disposto a dar via dei soldi. Abito A: Vittima del progresso veicolare. Il paraplegico gaio – sempre di buon umore – *Esgui* – sempre esuberante, convallato dal braccio monco. Abito B: Vittima della Strategia Alta – il tremolante fastidioso, molesta i passanti, opera ispirando nausea nei passanti – *Esgui* – convalidato dalle medaglie. Abito C: Vittima della tecnologia più avanzata, il povero cieco, cordone bleu della mendicanza! *Esgui, barcollando verso Filch. Quando si scontrano, Filch grida di orrore. Peachum si ferma subito. Lo fissa meravigliato e poi grida* "Guarda che gli faccio pietà! Non farai mai il mendicante in vita tua. Sei idoneo soltanto a dare l'elemosina tu stesso". Abito D: [istruisce il nuovo arrivato facendogli mettere un abito sporco di cera]. Abito E: Giovannotto ridotto molto in giù, o, se preferisci, che non pensava mai che sarebbe arrivato a questo passo²⁷.

Alle obbiezioni del giovane, Peachum aggiunge:

Perché nessuno riuscirà a far sembrare convincente la propria miseria. Se hai mal di stomaco e lo dici, farai semplicemente schifo alla gente...²⁸

È interessante notare che i manichini di Brecht – usati nel classico contesto di una sartoria – diventeranno "manichini semoventi" nello *Sghignazzo* di Dario Fo, cioè, impersonati dagli attori. Se nella versione di Brecht è il "direttore" a illustrare i diversi tipi con una pantomima che l'attore ed il regista svilupperanno secondo lo stile della produzione e le capacità dell'attore che recita la parte di Peachum ("Esgui"), nello *Sghignazzo* di Dario Fo, sono gli attori che impersonano i manichini che dimostrano la tipologia dei mendicanti. In più, benché in Brecht, i mendicanti siano mendicanti (non ladri), il bilancio fra *vittima* della società e *sfruttatore* di quella è decisamente dalla parte dello sfruttatore. Nello *Sghignazzo* di Dario Fo, il bilancio si sposta verso la *vittima* (con il messaggio politico-sociale che è ovvio), con un'impostazione modernissima nella polemica/critica/satira delle agenzie assistenziali e burocratiche²⁹, il tutto informato (ancora) dalla Pantomima, questa volta degli attori stessi che incarnano i diversi tipi nella tipologia. I manichini di Brecht hanno trovato vita nella commedia di Dario Fo, e lanciano un messaggio ben diverso:

Peachum: "Ecco qua i *cinque prototipi della miseria che hanno il potere di commuovere il cuore umano*"³⁰ e soprattutto l'Amministrazione dell'Ufficio per l'Assistenza allo sventurato. Saranno loro a decidere se sarete degni d'essere sovvenzionate o no ..." ³¹

Il che significa che i mendicanti non dovranno sviluppare le loro abilità attoriali (pantomima ecc.) per convincere (ingannare) il passante nella strada, ma le autorità assistenziali. Prosegue:

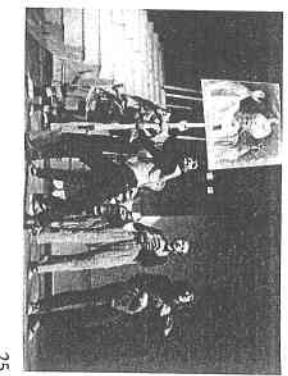
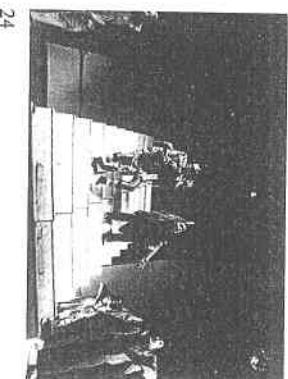
Viene messo in moto il nastro trasportatore della catena di montaggio, che porta in scena cinque attori che impersonano i "marchini semoventi" [Fig. 26]:

Prototipo n. 1 – Classico sciancato, Vittima del caotico e criminale traffico stradale. La sua danza scomposta e sgangherata mette di buon umore... passo con gamba spezzata... da burattino. (*Il prototipo esegue una danza con movimento disarticolato, che ricorda il rock. Anche gli altri prototipi vengono coinvolti nel frenetico ballo*). Passo con anca spezzata e ricostruita con intervento chirurgico della Mutua. L'effetto è accresciuto da una protesi a pinza in metallo. Le pinze del collo devono cigolare. (*Il prototipo fa cigolare l'arco*). Senti il cigolio? Fastidioso eh?³²

Questo prototipo è uno sviluppo (all'exasperazione) del manichino, *Abito A*, descritto da Brecht, con il braccio monco. In Dario Fo, ha la gamba spezzata ed è "convalidato" non con medaglie ma con "una protesi a pinza in metallo" che cigola. Il "messaggio" (trasmesso con umorismo e pantomima) è un'osservazione amara del traffico stradale e della Mutua.

Prototipo n. 2 – Vittima delle esalazioni e delle perdite nei grandi impianti industriali. Risultato: perdita del senso motorio e dell'equilibrio... camminata da ubriaco saltellante e scomposto. (*Il prototipo mimica la camminata descritta. Anche gli altri prototipi ballano*). L'orrore è reso accettabile da un evidente distintivo di invalido civile.

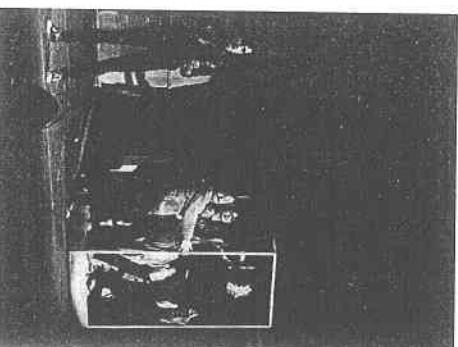
Qui il bersaglio è l'inquinamento industriale (Seveso, tra tanti altri), scandalo dell'inquinamento atmosferico su scala internazionale, reso molto potente dall'enorme ironia del *distinzione* (l'orrore reso accettabile), che sembra una citazione diretta dell'ironia di Brecht (*conquistato dalle medaglie*, sopra), ma notiamo anche che, in ogni caso, la solidarietà delle vittime è indicata dal fatto che ballano insieme.



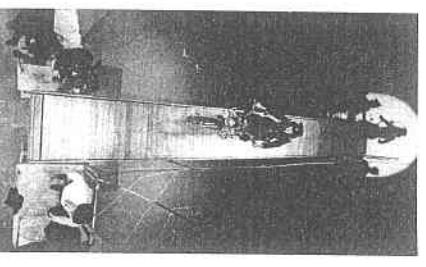
24



26



27



28

Prototipo n. 3 – Vittima di esalazioni e radiazioni di centrali atomiche Usa. Una lunga pertica come quella per la questua in chiesa, con sacchetto finale. Intimorisce i passanti...

E continua l'elenco dei modernissimi scandali, la fame (n. 4, dappertutto, soprattutto nel terzo mondo, n. 5, vittima della droga) ecc., un catalogo dei vizi della società degli anni '80, con ogni tanto la ripetizione di quell'ironia di Brecht (*convallato dalle medaglie*):

L'effetto è mitigato da un grande cartello issato dalla donna con foto ritrato del Papa Wojtyla benedicente [Fig. 25].

La scena sembra terminare dove è iniziata, perché abbiamo notato la citazione diretta di Brecht. Ora Dario cita Brecht direttamente:

Se tu hai un'ulcera duodenale e la descrivi dal vero, ottieni un effetto nauseabondo, ributtante³³.

In un brano tutto centrato sulla finzione del teatro, sull'insegnamento dell'abilità attoriale da adoperare nella "professione" di mendicante. Forse c'è un'ultima considerazione da fare in questo contesto: la conclusione della scena. Con Brecht, l'azione continua nel dialogo fra Peachum e sua moglie, centrato sui vestiti, ma la finzione (uguale sfruttamento) da parte degli "impresari della miseria" rimane al suo posto nella mente degli spettatori. Dario Fo ha voluto sigillare il suo messaggio, per così dire, con un'azione teatrale che annienta, distrugge, e svaluta quella finzione (rappresentata, nel suo *Sghignazzo* dai cinque attori/prototipi semoventi). Così li fa buttare via in un bidone, come gesto *visuale* dell'annientamento di tutta la precedente "finzione" e sfruttamento. In una parola, butta tutto l'apparecchio di Brecht in pattumiera [Fig. 27]:

Tony, Sleem e Buby portano in scena un grande contenitore di vetro montato su ruote – tipo cabina telefonica – nel quale vengono gettati come *immondizie* i manichini prototipi. Il carico viene trascinato fuori scena³⁴.

Con questo vediamo che la scena è "incorniciata" da citazioni provenienti direttamente dalla *Dreigroschenoper*, che, con una modernizzazione risoluta, citando molti problemi degli anni '80, Dario Fo ha voluto rovesciare il rapporto fra vittima e sfruttatore dei mendi-

canti, sottolineando la loro posizione di sfruttati dagli organi dello stato – più che sfruttatori –, per cui l'umorismo della pantomima – questa volta degli attori, uniti nella solidarietà dei balli e della pantomima – trova esito, grottesco, ironico e assurdo, nella finzione, squisitamente teatrale, del gioco di forze nella società moderna. È indubbio che l'ispiratore di questa scena è Brecht – niente a che fare con Gay – ed il trucco teatrale dei finti mendicanti/sfruttatori che permette soluzioni teatrali tanto divertenti viene prima sviluppato per la nostra società – poi teatralmente annullato – in un modo tipico degli spettacoli di Dario Fo.

Per ultimo veniamo alla scena – notata da molti giornalisti come parte importante dello spettacolo. Dario Fo descrive le sue ambizioni al riguardo nelle sue *note di regia*...:

L'elemento dominante è la struttura meccanica automatizzata dai nastri trasportatori, dei pontoni semoventi, degli elevatori. Foucault diceva: "Grande magazzino, uffici, caserma, galera, hanno come costante strutturale oggi il medesimo impianto: cioè quello della fabbrica".

La scena quindi è semovente. L'orchestra è sistemata in proscenio, su un pontone avente una luce di 10 metri che sale fino a 9 metri di altezza sollevando non soltanto i sei musicisti, ma le casse armatiche, gli amplificatori e gli altri strumenti necessari, il tutto per 8 tonnellate di materiale.

Poi nel centro è sistemata una vera e propria catena di montaggio sospesa a tre metri d'altezza, il cui ripiano, a Passerella, si raggiunge montando su scale munite di ruote. Ancora: la catena di montaggio, funzionante, è posata su un girevole del diametro di 9 metri.

E per finire, sul palcoscenico transitano in continuazione pannelli semoventi di varie dimensioni (anch'essi piazzati su piccoli carrelli): otto di sei metri d'altezza per 2,50 di larghezza e trenta centimetri di spessore, poi altri sette pannelli di dimensioni più ridotte.

I pannelli servono a delimitare e disegnare spazi ogni volta differenti: controfondali, stanze in sequenza, spacciati di costruzioni varie, e perfino labirinti, come nella scena che allude alla prigione di massima sicurezza.

Insomma, la struttura scenografica di questo lavoro non è articolata per quadri, nel senso del linguaggio come teatrale, ma procede per trasformazioni successive come dentro un caleido-

*scopio, in sequenza, con l'azione e la situazione stessa della storia, in un contrappunto quasi musicale*³⁵.

È ora il momento di tornare alle ricerche che supponiamo Dario Fo fece sul testo di Brecht (visto che si trattava, all'inizio, di una produzione al Berliner Ensemble) che poi troveranno il loro esito nella produzione per il Teatro Stabile di Torino. Bisogna ammettere che lo spettacolo – nelle sue due edizioni, Prato del 1981 e poi Roma, Milano ecc. 1982, nella versione rifatta con Dario Fo nella parte di Peachum, e notevoli varianti – ha riscontrato successo più di pubblico che di critica. Ma nelle recensioni pubblicate, con le solite interviste con il regista, si trova qua e là qualche felice intuizione. Infatti, Antonio D'Ortico scrive sull'*'Unità'* il 21 ottobre, 1981:

L'Opera dello sghignazzo è il sogno realtà di Piscator *Tapis roulant, proiezioni: una fabbrica robotizzata – Due mila scene possibili – Spaccarsi sul palcoscenico*.
Prato – «Questo è il sogno di Piscator. *Un sogno realizzato. è tutto quello che il regista tedesco avrebbe desiderato: il tapis roulant, le proiezioni, i girevoli*. La scena gira su se stessa e ogni elemento singolarmente si muove, poi, a sua volta, questo ingranaggio è una fabbrica...»

Le prove cominciano, Graziano Giusti nella parte di Peachum sale e scende su scale che corrono, passeggià sul tapis roulant; la macchina gira silenziosamente. «È una sensazione di immenso – osserva Fo – e invece non si tratta di un Kolossal, è solo una questione di proporzioni. Ci sono duemila scene possibili, compонendo e ricomponendo pannelli e scale; la scena diventa un personaggio. Mentre l'attore parla, attorno a lui succede di tutto. Che strano, il teatro è sempre stato macchinaria e ora, nell'epoca più tecnologizzata, è invece diventato fondamentalmente letterario. Con questo spettacolo mi rifaccio alla grande tradizione della scena italiana. Ma non si tratta solo di passato. Queste macchine sono anche il nostro presente, il mondo di oggi tutto robotizzato: il robot che costruisce, alla Fiat, la "127". La catena di montaggio è ormai archeologia e il lavoro non è più un mito. ...

E ora vediamo che, precisamente come aveva fatto (crediamo) per le ricerche sul retroscena russo del 1918 per *La Storia di un soldato*, ora, avrebbe preso di mira l'avanguardia tedesca, precisamente del 1928, l'anno dell'allestimento della *Dreigroschenoper* di Brecht. E

questo spiega anche il peso che Dario ha voluto dare alla scena nelle sue *note di regia* pubblicate. *I tre elementi fondamentali della scena preparata per lo Sghignazzo [tapis roulant, scena girevole e proiezioni] sono precisamente quelli che caratterizzano l'attività di Piscator – insieme con Brecht – nel 1928 per la messa in scena delle Avventure del buon soldato Schweik, di Hack, a Berlino.* E c'è di più.

Il principio di un'azione teatrale, fluido e continuo, in cui si abbandona il concetto di un susseguirsi di "quadri" del teatro convenzionale, chiaramente espresso da Dario Fo nei suoi pannelli sennoventi che continuano a muoversi quasi a disperto degli attori che recitano, riecheggia la stessa ambizione in Piscator. Infine, l'atmosfera di Berlino negli anni '20, in cui crebbero Piscator e Brecht, era intrisa di quel rifiuto rivoluzionario – aggressivo e violento – dei valori apocalittici della Prima Guerra Mondiale che chiamiamo Dada. E membro di quel gruppo dei dadaisti era George Grosz, artista grafico di grande abilità, che fornì tutti i disegni, tipo cartoni animati, per le proiezioni di *Schweik*.

Guardiamo questi elementi uno per uno. La catena di montaggio (o *tapis roulant*) nello *Sghignazzo* sembra la chiave dell'allestimento scenico dello spettacolo di Dario Fo. Questi sottolineava alla stampa di continuo che era *funzionante*, e, nella scena che abbiamo analizzato, porta in scena a tre metri di altezza i mendicanti-prototipi, che poi devono scendere a terra con le scale, utilizzandoli come sfondo per le loro dimostrazioni gestuali e pantomimiche. In questo è diverso dalla nuova invenzione di Piscator (rispecchiando lo scopo dichiarato di Dario Fo – la catena di montaggio in una fabbrica moderna). Per *Schweik*, Piscator ha inventato un *tapis roulant* (cioè a livello di terra) che porta il soldato attraverso il palcoscenico, mentre scene, situazioni e richiami storici vengono proiettati sullo sfondo, spesso disegni originali di Grosz. La commedia era la drammatizzazione di un lungo romanzo, e questa è la spiegazione di una serie di 25 "quadri" che diventano un'azione fluida e senza interruzioni (cioè non più quadri delimitati): l'attore Max Pallenberg sta fermo mentre le scene gli si cambiano intorno con proiezioni, oppure viene portato attraverso la "storia" dal *tapis roulant*.

To help [the actor] in his progress, past a wide variety of scenes and figures, Piscator at an early stage conceived using two treadmills or endless belts, which would roll Schweik on or off and allow him to march blandly into the bloody war without moving from the spot. The scenes in turn could pass across the stage

as cut-out objects and people, or be seen moving past on the projection screen; there was no set in the usual sense. Instead Piscator called in George Grosz and made him draw whatever was needed in his characteristically spiteful, yet light, comic, economic style: cut-out marionettes, projected backgrounds, sequences of cartoon film³⁶.

In questo, vediamo la somiglianza con la scenografia dello *Sghignazzo*: ci sono proiezioni, soprattutto nella prima versione pubblicata dello spettacolo³⁷, ma la scena finale di *Schweik*, poi scartata, rende la forza patetica dell'immagine dei mendicanti, che abbiamo visto già in Brecht e Fo. Una rassegna di mendicanti viene fatta camminare dal *tapis roulant* davanti a Dio,

Some twenty mutilated war victims (apparently including real cripples as well as actors) march past God on the treadmill to the tune of the Radetsky march³⁸

in una scena che rassomiglia alla scena dello *Sghignazzo* – ed anche, forse, alla scena immaginata della “dimostrazione” dei mendicanti davanti alla regina nel film del *Dreigroschenoper* brechtiana di Pabst (discussa sopra). Persino le difficoltà e controversie del 1981 sembrano anticipare negli esperimenti di Piscator (e notiamo che anche Brecht aveva contribuito al testo):

Similarly with the *Schweik* rehearsals, where each treadmill was 55 feet long and weighed five tons. The cost of these operations alone was over 10,000 marks. It took something like the bravado of Mr Toad therefore to follow the company's first bankruptcy with a production on the scale of *Der Kaufmann von Berlin*, which used treadmills, lifts and the revolve as well as film and sound effects and a live dance band³⁹.

È noto che ci fu qualche critica sul costo anche per lo spettacolo di Dario Fo, ma l'orchestra montata sul pontone – che sale e scende all'altezza del proscenio, come abbiamo visto – riflette ugualmente il disegno di Dario Fo per la “scena alla Piscator” nel Cappanone di Via Colletta a Milano, inclusa nel *Teatro dell'occhio*⁴⁰. Sembra chiaro che l'esempio di Piscator gli sia stato di grande interesse per anni. Infatti, l'interesse moderno per la messinscena di *Schweik* è testimoniato da varie parti. Hans-Ulrich Schmucke scrive (a proposito del *tapis roulant*):

In molti casi ci s'inbatte inaspettatamente in procedimenti scenici per i quali Piscator, con le sue idee e il suo lavoro, ha creato i presupposti. Tra essi, per esempio, ci sono i *tapis roulant*, un elemento della rappresentazione che rende mobile il piano scenico e assolve una funzione drammaturgica fondamentale. Rifacendosi all'esperienza della messinscena pisatoriana dello *Schweik* nel 1928, proprio un mezzo del genere venne utilizzato per il nuovo allestimento dello *Schweik* nel 1965. Ma anche l'inserimento del film che commenta, allarga o concentra l'azione sulla scena... si trova in molte messinscene contemporanee⁴¹.

E il metodo di Piscator, nella testimonianza di chi aveva collaborato con lui nel 1928, sembra anticipare la metodologia di Dario Fo per la preparazione dei suoi spettacoli, non solo per lo *Sghignazzo*, ma anche per la *Storia di un soldato* e altrove. Notiamo che il lavoro di creazione è concepito come *collettivo*, e che il punto di partenza è il *disegno*:

Nell'elaborazione di un progetto egli partiva, per così dire, dal foglio di carta bianca, inoltre dalla conoscenza più scrupolosa della dinamica drammaturgica del testo e delle premesse storico-politiche, per poi appuntare vari schizzi nel corso di molte discussioni. Nel processo ulteriore del lavoro, in cui rientravano già anche le prove, si giungeva ad una sintesi dei numerosi schizzi precedentemente annotati, sinché finalmente avevamo davanti a noi il progetto definitivo. Era un modo di lavoro collettivo in progresso a cui prendevano parte il regista, lo scenografo e gli attori durante le prove, dove i diversi momenti andavano ad incastrarsi tra loro come pezzi di un ingranaggio. La strutturazione dello spazio scenico non era mai fissata in base ad un progetto iniziale, ma si sviluppava di continuo passando attraverso molte fasi e modelli sempre nuovi...⁴²

Il lavoro collettivo – *work in progress* – è l'evoluzione della recita dietro lo stimolo del pubblico in teatro, è sempre stata una caratteristica del teatro di Dario Fo, soprattutto nello *Sghignazzo*: anche quest'aspetto fu oggetto di critica da parte della stampa. Ma il commento del giornalista de *L'Unità* sul “Sogno” di Piscator (sono le parole di Dario Fo a dire il vero) sembra riecheggiare

un saggio uscito proprio nel 1978 intitolato appunto "Il sogno di Piscator" che descrive in dettaglio non solo le ambizioni del regista nella creazione di una nuova scenografia rivoluzionaria, ma anche la sua cultura politica ed il suo concetto di teatro come strumento per una nuova classe proletaria, utilizzando una nuova lingua fatta apposta per loro. Sembra rievocare la canzone di Dario Fo sull'intelligenza dell'operai dello Sghignazzo, ma rispecchia così tante posizioni che Dario ha abbracciato, e che voleva proiettare con il suo spettacolo, che vale la pena di citarne un brano per esteso:

Per quanto la fama e l'efficacia di Brecht abbiano superato quelle di Piscator, non è il teatro di Brecht, ma quello di Piscator a contenere ancora la possibilità di una continuazione e di un compimento. *Il sogno di Piscator fu quello di un mondo perfetto; "sogno" e "perfezione" sono le due parole che più spesso ricorrono nei suoi appunti...* Se traduiamo siffatte immagini, il "capriolo" e l'"urlo", si ricava il plastico stigma che contrassegna gli inizi di Piscator, *Munch, e Franz Marc, orrore e ricerca...* Davanti a Ypres il giovanotto di Westerwald aveva avvertito una frattura tra il suo mestiere di "attore" e la realtà del suo tempo, che poi cercò di colmare durante l'intera sua vita: col proprio lavoro... [sia staccato] dai borghesi e piccolo borghesi, dal mondo spirituale e artistico di tutta una generazione compromessa...

Il giovane Piscator che metteva piede a Berlino ha contribuito a frantumare, nelle prime "serate dada", le vecchie forme artistiche. E ancora più tardi, ormai già famoso, *ha definito tutte le sue grandi messinscene atti di distruzione dell'arte borghese*. Distruggere fu il suo motto. In quel tempo era scatenato contro tutto ciò che fosse arte borghese...

Una delle sue prime messinscene nel 1920, segnò la strada che egli intendeva percorrere: quella di una società comunista, *quella in cui l'operai s'impossessa finalmente di tutti gli strumenti culturali, soprattutto del teatro così a lungo disprezzato*. Questo era già lavoro teatrale concepito come lavoro pratico, sociale... Credeva nella freschezza culturale della classe operaia. *Essa non aveva ancora articolato una propria cultura e non si era neppure compromessa come la borghesia col potere*. La fiducia che dalla classe operaia si sarebbe potuta sviluppare la nuova cultura gli offrì spontaneamente un primo compito: sviluppare un teatro che aiutasse a "riunire idealmente la classe in ascesa..." Aveva il dono di concretizzare il sogno nei progetti che persegua.

La nuova classe ancora intatta nelle sue potenzialità culturali esigeva una lingua diversa, diretta, e questa - a sua volta - una nuova forma drammatica: *un trascinante collage d'immagini capace di allargarsi ad un gran panorama sul presente*. Fin da principio sulle scene di Piscator si muovono persone attuali: soldati e storpi, il mondo che ci ha trasmesso anche George Grosz, amico a quel tempo di Piscator⁴³.

Ed infine ci sembra una filosofia coerente con le ambizioni di Dario Fo, soprattutto quando Piscator scrisse:

Il punto di partenza del lavoro della "Piscator-Bühne" non fu più la valutazione estetica del mondo, *ma la volontà di modifcarlo*.

Lo stesso autore aggiunse altri particolari che l'avrebbero reso simpatico a Dario Fo. Descrive la messinscena di Piscator come "il più audace balzo in avanti compiuto dal teatro in Germania in questo secolo"⁴⁴ e "fu all'origine di tutto il teatro d'attualità sviluppatosi in Germania tra il 1926 e il 1932". Ancora:

Si era rivolto ai proletari come nuovi portatori della cultura a venire e aveva voluto elaborare per essi *uno specifico linguaggio artistico*⁴⁵.

Ed è facile vedere che questa è una posizione che sarebbe stata interessante per Dario Fo, soprattutto all'epoca di *Mistero Buffo*, e prima e dopo il '68. Anche se le condizioni negli anni '80 erano ben diverse, gli sarebbe stato molto interessante lo scritto di Piscator:

"La mia volontà da sola", disse, "alla lunga non basta ad imporre una linea rivoluzionaria del teatro se la volontà delle masse lavoratrici e delle grandi organizzazioni non si unisce ad esso e crea le condizioni materiali."

Infine, il "teatro d'intervento" di Dario Fo (almeno dagli anni '60 ed il circuito alternativo) sarebbe stato appoggiato da quel criterio fondamentale al credo di Piscator:

Nella sua lotta contro il vecchio teatro d'arte borghese Piscator aveva sempre definito inutile l'arte stessa. Il criterio piscatoriano

per un autentico lavoro di scena era l'efficacia immediata, *l'intervento*⁴⁶.

Ma notiamo anche che lo scrittore collega la filosofia di quella generazione traumatizzata dalla Prima Guerra Mondiale specificamente alla pittura Dada ed espressionistica di Munch, Marc e Grosz. Anche quest'aspetto potrebbe avere avuto una certa presa su un regista moderno con una "visione pittorica" del teatro, soprattutto per quello che riguarda Grosz, partecipe diretto con Piscator di quel drammatico "salto" scenografico verso il futuro di *Schweik* nel 1928, l'anno del *Dreigroschenoper*. E le ricerche di Luigi Squarzina sull'osessione di Brecht per le opere di Bruegel (nel contesto delle sue regie, negli anni '70 del *Cerchio di gesso del Caucaso* e *Timore e miseria del Terzo Reich*) hanno sottolineato questo confronto. In una discussione sull'ambiguità dell'interpretazione delle opere di Bruegel

– e nel contesto del teatro di Brecht, scrive:

Ambiguity, iconoclasm, irony and fury are the same anti-values proposed by the anti-literature, anti-art, anti-organistic movements of our century, a spirit and technique which Brecht nurtured in himself up till his *Schweik*, a play still to be analysed in the *Dada perspective which I think is apt*⁴⁷.

in cui chiaramente intende il passaggio da *Schweik* di Piscator del 1928 a quello di Brecht molto più tardi. Quello di Brecht conservava la catena di montaggio (o *tapis roulant*) di Piscator, ed è quello originale che nasce sotto l'insegna Dada. Sarebbe difficile identificare immagini specifiche nella regia dello *Sghignazzo* simili al grottesco di Grosz, alle opere di quella "scuola" di pittura della repubblica di Weimar all'epoca dei primi spettacoli di Brecht⁴⁸. Forse la scuola dadaista di Berlino – in quello spirito di scambio fra le diverse arti – fa parte del "contesto" in cui nasce lo spettacolo di Dario Fo. Squarzina scrive ancora [sempre a proposito di *Timore e miseria...*]:

If we limit ourselves to Brecht's references, the comic in *Fear and Misery* is undoubtedly similar to Grosz's grotesque... Grosz like seems to have been the backstage canvas in the Paris performance of 1938. Among Brecht's contemporaries, I shall also refer to Heartfield with his photomontages. Heartfield, one of the self-declared German dadaists, together with Grosz, is one of the five "artists" [Grosz, Heartfield, Piscator, Eisler and Brecht

himself] who, as Brecht says, in a short essay of the thirties, "took sides with the people during the years of the Weimar republic." It is a montage technique [sempre a proposito di *Timore e miseria...*] because its dramaturgy is segmented and centrifugal and because its episodes are to be selected and arranged by different directors into different sequences in different stagings⁴⁹.

Dario Fo utilizzava un linguaggio montage? Forse sarebbe difficile sostenere un'ipotesi del genere, ma ricordiamo alcuni dettagli: il *tapis-roulant* stesso, che introduce un effetto surreale con l'attore che milita contro la scena (e il caso del reverendo Paddington che vuole fuggire, ma è trattenuto dalla scena), il susseguirsi dell'azione dei pannelli sempre in movimento, dell'azione in conflitto con la scena. Dario stesso scrive:

Insomma, la struttura scenografica di questo lavoro non è articolata per quadri, nel senso del linguaggio comune teatrale, ma procede per trasformazioni successive come dentro un caleidoscopio, in sequenza, con l'azione e la situazione stessa della storia, in un contrappunto quasi musicale⁵⁰.

Ricordiamo anche il linguaggio volutamente "anti-arte" osceno, grottesco, più vicino alla strada che al teatro, la Pantomima grottesca dei mendicanti, i carrelli allegorici del tumulto di Londra (bestie che sembrano prendere in giro la pretesa dignità dello stemma britannico), con facce da incubo⁵¹ e le maschere di Jacopo Fo, storti, grottesche, volutamente lontane da immagini facciali di qualunque linguaggio teatrale preesistente⁵². Ricordiamo l'effetto surreale (operato da Dario Fo tante volte) delle scale che, capovolte, diventano carri anfibi col cannone. Ed il concetto stesso di stabilire un contrasto, una lotta, insomma, fra scena e attori, ["l'attore parla e intorno a lui succede di tutto"] fra presente (con i suoi scandali) ed il passato (di Brecht, persino) quando i prototipi [non più i soli costumi di Brecht] vengono buttati in pattumiera. Il tutto sembra un rifiuto della filosofia borghese dell'epoca Dada, come volevano i dadaisti nella violenza ed aggressività delle loro opere dell'avanguardia di Berlino degli anni '20. Forse presi insieme questi aspetti dello spettacolo, si possono vedere come un "contesto" dadaista della regia, insieme con lo spirito, ugualmente violento, rivoluzionario, anarchico, di distruzione, di Piscator nel 1928 (e Brecht). Forse questi aspetti – se fossero risultati dalle

ricerche di Dario Fo sull'avanguardia tedesca degli anni '20 – potrebbero anche spiegare quel senso di disorganicità, mancanza di una linea portante nello spettacolo, quella confusione, insomma, che i giornalisti hanno criticato come difetto dello spettacolo. Dall'altra parte, Dario Fo dichiarava che aveva adottato elementi della rivista, dell'avanspettacolo, i principi del teatro epico, "come se ci si ritrovassimo costantemente in proscenio, meglio: sulla passerella dell'avanspettacolo"⁵³. E questo si accorda con le origini dello spettacolo di Brecht.

Per concludere, *L'Opera dello Sghignazzo* è ancora da studiare. Dario Fo è rimasto, forse, incastrato fra le versioni di una commedia fin troppo nota durante quasi tutto il Novecento – adoperando la tesi ideologica di Brecht (quella dopo la *Dreigroschenoper*, a dire il vero) per un adattamento risolutamente moderno in un contesto (e con una scena) dell'avanguardia tedesca del periodo di Piscator.

Qualche volta il testo inserisce la polemica di Dario Fo nel contesto di Brecht, molto più che in quello di Gay, nonostante le pretese del contrario, con l'aggiunta di trucchi teatrali coerenti con la fantasia di un pittore cosciente dell'importanza del messaggio ricevuto dagli occhi in teatro. Il letto-altalena, la macchina flipper, le altalene nella Sexy house, e la scena dell'evasione "orchestrata" dalla prigione, la proiezione complessa del tumulto di Londra, con i carri grotteschi allergorici e i carri anfibii per complementare i sentimenti della "canzone dei cannoni" (Brauning-Schmitt) sono elementi tipici del suo lavoro teatrale, – aspetti "visuali". Chiaramente – come anche la combinazione manichini-pantomima nella scena dei prototipi mendicanti. Tutti allargano, sviluppano – spesso esasperato fino all'assurdo – le situazioni di Brecht in uno spettacolo moderno, sperimentale, in cui la scenografia suggerita da Piscator assume un ruolo dominante, diventa il "personaggio principale", come Dario stesso ammetteva.

Ora con la libertà permessa da una riscrittura di Stravinskij, e quella (contestata) di un capolavoro di Brecht, Dario Fo aveva maturato quel linguaggio *visivo* teatrale, autonomo ed originale, di cui abbiamo parlato. Libertà concessa anche dall'adattamento della musica (è il caso di Stravinskij) e la riscrittura di quella di Weill. La storia ha notato spesso che è la lezione di Piscator che diede l'esempio da sviluppare nel futuro di un "teatro d'attualità", mentre Brecht lavorava con l'immaginazione. Brecht ritornava al passato, a quadri conosciuti, all'analogia. Mentre Piscator voleva drammatizzare il presente. Nei capitoli che seguono troveremo Dario Fo forse più a suo agio con il linguaggio *di sua proprietà* della Commedia dell'Arte nella regia

di Moliere, oppure con una struttura già definita secondo una musica che non si poteva toccare – sempre a giocare fra passato e presente – come solo lui sa fare, nelle regie rossiniane. Come vedremo, riuscirà a toccare il tutto, a modo suo, per alcuni dei più grandi successi della nuova carriera registica "mondiale". Non mancheranno aspetti "visuali" di una visione "pittorica" come abbiamo visto nelle scenografie (dominanti) del *Soldato* e dello *Sghignazzo*.

¹ DARIO FO, "Introduzione con note di regia e sull'impianto scenico" in *L'Opera dello Sghignazzo dalla Beggar's Opera di John Gay e da alcune idee di mio figlio Jacopo*, Edizioni FR. La Comune, Milano, 1982, p. 5.

² RENATO PISU, *La Stampa*, 20 giugno, 1981.

³ *Ibid.* Un film uscì, infatti, diretto da G. W. Pabst nel 1931, in versione tedesca e francese, di cui lo screenplay venne pubblicato, Lorimer Publishing, 1984. Pare che non sia stato proiettato in Italia, ma mi dicono che è in commercio. Sul film si veda anche VINCENZO MARINUCCI, "Vicende e trasposizioni dell'*'Opera dei mendicanti'*" in John Gay, *Opera dei mendicanti*, Il Dramma, Torino (s.d., ma anni '40), traduzione italiana, pp. 7-30.

⁴ Pubblicato in parte in JOHN WULETT e RALPH MANHEIM (a cura di) Brecht, *The Threepenny Opera*, Methuen, London, (edizioni 1979-1996).

⁵ *Sghignazzo* cit., pp. 5-6.

⁶ La prova di questo è nei quattro disegni di Dario Fo per la progettata messa in scena al *Berliner Ensemble*, pubblicati in *Teatro dell'occhio*, cit., p. 90.

⁷ Per un confronto utile dei tre allestimenti di Strehler, [compreso quello – dopo Sghignazzo – del 1986] si veda David Husser, "Brecht stopped at Milan" in *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 90-102.

⁸ VIRGINIO PUECHER, citato da Husser, op. cit., p. 95, purtroppo senza fonte.

⁹ Mi riferisco al *Per un teatro umano*, pubblicato in più luoghi, m. p.e. *Del Classico* Berlolt Brecht (a cura di ARTURO LAZZARI), Gianda, Parma, 1970. GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano, pensieri, scritti...* Milano, Feltrinelli, 1974.

¹⁰ Copia fattami dalla CTFR.

¹¹ Il film (con un Laurence Olivier giovane) è stato trasmesso dalla BBC 1'8 luglio, 1990.

¹² *Sghignazzo*, cit., p. 6.

¹³ *Sghignazzo*, cit., p. 6.

¹⁴ Si veda sopra, n. 6.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ CAPPA e NEOFITI, *Dario Fo*, cit., p. 133.

¹⁷ Pubblicata su *Film d'oggi*, 17 maggio, 1956, citato da Husser, op. cit., pp. 92-93.

¹⁸ Per una descrizione della scena, si veda PABST, *The Threepenny Opera* (film) cit., p. 98.

¹⁹ MARINUCCI, op. cit., pp. 23-24.

²⁰ *La Repubblica*, 12 novembre 1986.

²¹ *L'Opera dello sghignazzo*, cit., pp. 20-25.

²² In *Teatro dell'Occhio*, cit., pp. 89-91, ed è da notare che i dipinti a colori per

carri allegorici si trovano in copertina. Nella commedia di Brecht, la scena è la prima dopo il prologo.

²³ MARINUCCI, "Introduzione" all'edizione dell'*'Opera dei mendicanti'*, cit., p. 22.

Sul commento "non sfruttatore e traditore" di questo editore e traduttore, lascio decidere al lettore dell'*Introduzione* in questione.

²⁴ JOHN FUEGI, *Brecht and Company: Sex, Politics and the Making of Modern Drama*, Grove Press, New York, 1994, p. 205.

²⁵ *Opera dei mendicanti*, cit., pp. 37-38.

²⁶ Si veda sotto, n. 30.

²⁷ Tradotto (approssimativamente da chi scrive) dal *'Threepenny Opera'*, versione inglese, cit., pp. 8-9.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ Ci ricorda altre commedie più recenti che contengono una critica fortissima dell'atteggiamento "inumano" e impersonale di queste agenzie ed enti, quale *Stabat Mater* di Antonio TARANTINO.

³⁰ Si confronti questa frase con quella iniziale di Brecht: traduzione quasi alla lettera.

³¹ *Sghignazzo*, cit., p. 23.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 25, si confronti il brano citato alla n. 28: traduzione alla lettera.

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁵ *Sghignazzo*, cit., p. 7.

³⁶ JOHN WILLETT, *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*, Methuen, London, 1978, p. 91.

³⁷ *Sghignazzo*, cit., p. 19, dove Peachum dimostra le sue tecniche pubblicitarie della "Casa del Buon Samaritano" per i clienti con citazioni bibliche proiettate sugli schermi.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

³⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰ Cit., p. 53.

⁴¹ HANS-ULRICH SCHMUCKLE, "Erwin Piscator e la scena" in *Erwin Piscator 1893-1966* (Catalogo a cura di PAOLO CHIARINI), Roma, Officina Edizioni, 1978, p. 33.

Un'illustrazione del tapis roulant che rassomiglia precisamente a quello di Dario Fo (benché a livello terra) si trova in *op. cit.*, p. 110, in un bozzetto di scena di Moholy-Nagy per l'allestimento di Piscator del *Mercante di Berlino* di Mehring nel 1929. Per una discussione dettagliata del confronto fra lo *Schweik* di Hasek nel 1928 e quello brechtiano più tardi, si veda RADYO PYTLIK, *J. Hasek and the Good Soldier Schweik*, Prague, 1983, pp. 84-89.

⁴² "Erwin Piscator e la scena" cit., p. 34.

⁴³ GUNTER RUHLE, "Sogno e lavoro di Piscator" in PAOLO CHIARINI (a cura di) *Erwin Piscator*, cit., pp. 25-26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ LUNGI SQUARZINA, "Brecht and Bruegel: Mannerism and the avant-garde" in *John Fuegi, Brecht Yearbook*, Vol. 11 (1982), 1983, pp. 123-139, a. p. 127.

⁴⁷ John Fuegi, *Brecht Yearbook*, Vol. 11 (1982), 1983, pp. 123-139, a. p. 127.

⁴⁸ Per la pittura data a Berlino in questo periodo, di Grosz, Beckmann e Dix, si veda H.H. ARNASON, *A History of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1983, pp. 317-323, e Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, Phaidon, Oxford, 1982, pp. 123-146.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁰ *Sghignazzo*, cit., p. 7.

⁵¹ Si trovano a colori in copertina sul *Teatro dell'Occhio*, cit.

⁵² Notiamo le caratteristiche dei disegni di Grosz, proiettati sul fondo nell'allestimento di Piscator e Brecht di *Schweik* nel 1928: "The drastic grotesque quality of these drawings, which were a product of German Dadaism and Expressionism, enriched by graphic Naturalism and Primitivism, were in accord with the spoken and acted elements." (RADKO PYTLIK, *J. Hasek and the Good Soldier Schweik*, Prague, 1983, p. 81).

⁵³ *Sghignazzo*, cit., p. 8.

CAPITOLO VI

L'incontro con Rossini:

Il Barbiere di Siviglia, 1987-1992

(Dalla Commedia dell'Arte a Goya)

Durante il periodo 1987-88 Dario Fo continua a coltivare il suo interesse per la Commedia dell'Arte, già sempre presente come linguaggio performativo da molti anni, come abbiamo visto, ma con un interesse ancora più concentrato dopo il suo spettacolo, *Arlecchino* del 1985-86¹. Infatti, il suo *Manuale minimo dell'autore* – in cui il tema della Commedia dell'Arte costituisce un filone predominante, fin dalla prima giornata – uscì nel 1987², e deve essere stato preparato subito dopo *Arlecchino*. Poi accettò un invito a Londra nel novembre del 1988, per recitare un brano dallo spettacolo ad un convegno su *La Commedia dell'Arte dal Rinascimento a Dario Fo*³. Perciò, l'invito ad inscenare il *Barbiere di Siviglia* rossiniano ad Amsterdam nel 1987 diventò un veicolo felice per sviluppare ancora questi interessi, insieme con un ulteriore sviluppo di quel linguaggio «visivo» proprio di un pittore, come abbiamo visto.

Però aveva avuto anche l'occasione di riflettere su questo sviluppo per un'importante relazione che fece all'Università Bocconi di Milano proprio nel luglio del 1987. In un'intervista per *Sipario* (uscita nel 1988)⁴ parla della funzione della scenografia per un regista-autore-attore, che compendia inoltre le funzioni di coreografo, scenografo e costumista, una pluralità di funzioni creative sorprendenti, come ha notato il giornalista:

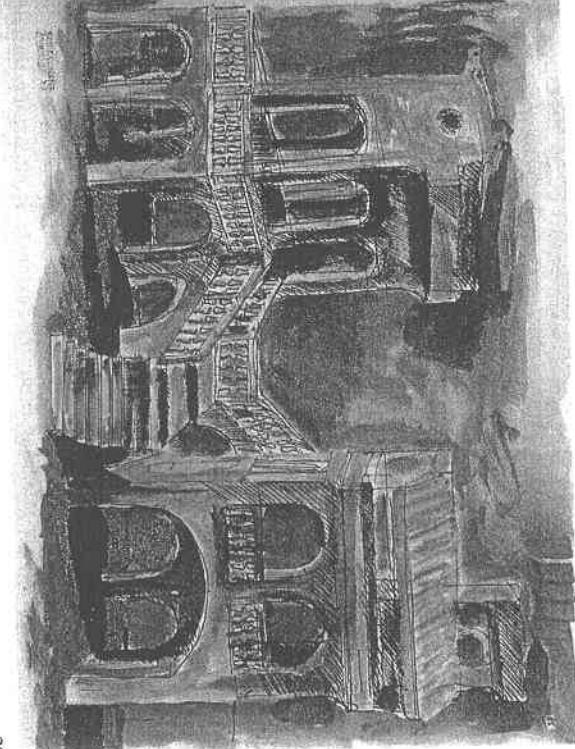
Delle commedie scritte, Dario Fo è stato l'interprete, il regista, lo scenografo, il costumista. Ebbene, non sono rari gli attori-registi, che però inscenano testi altrui; né gli autori-registi, né gli attori-commediografi... *Di attori scenografi, invece, non ho memoria, e ancor meno ne ho di attori-commediografi-registi-scenografi-costumisti...*⁵

Il risultato di questa pluralità è una specie di *pittura in scena*, in cui il rapporto fra la scenografia e l'attore, il testo e la musica, il costume e la danza costituiscono un unicum sotto il controllo diretto di un unico artista creativo. Con il *Soldato* e *Sbignazzo*, man-

cavano il quadro o una struttura portante nella quale Dario Fo potesse "toccare" la musica di Stravinskij e sfuggire (apparentemente) al testo di Brecht, ma l'invito ad inscenare un'opera lirica quale *Il Barbiere* implicava un quadro dettato dalla musica che si poteva toccare solo marginalmente. Malgrado questo, l'impresa era una novità assoluta – un invito rivolto ad un commediografo consciuto prevalentemente come attore comico e commediografo impegnato – ed il risultato per Rossini fu di gran successo, anche se il critico del *Corriere* (in un commento che rispecchia altri commenti della critica purista musicale) poté intitolare la sua recensione "Che divertimento il Barbiere di Fo – Peccato, manca solo il Rossini". Questi ed altri riconoscono anche la novità dell'impresa, perché persino nel "quadro" imposto della musica dell'opera lirica, la critica era incerta se fosse una recita di un'opera lirica od uno spettacolo di Dario Fo. Non riusciva ad accettare, insomma, un'impostazione completamente nuova per lo spettacolo, e così nacque il sospetto che l'azione non fosse in perfetta sintonia con la musica. Fra poco analizzeremo *Il Barbiere* di Dario Fo, ma è interessante guardare la sua teoria in quel momento importante del discorso alla Bocconi nel 1987.

Per prima cosa, il discorso parlava della carriera di Dario a Brescia – poi all'Accademia di Milano – come abbiamo visto nell'intervista nel *Teatro dell'Occhio*, ma aggiungeva qualche dettaglio significativo. Parlava "degli anni d'intensa frequentazione col pittore Luigi Pazzini" (che, fino a quel momento, non era mai apparso nei discorsi di Dario Fo per quanto ci risulta). Poi "Morlotti, Cassinari e Migneco" ed anche Migneco non era stato mai menzionato (salvo errore) in un discorso pubblicato prima. In seguito troviamo che "la scenografia faceva parte del programma [di studi]"¹⁸, ciò che sottolinea l'importanza di questi studi *d'arti visive* nella formazione del creatore di un "teatro totale". Poi la posizione dell'attore in rapporto con la scenografia porta alla creazione di questo teatro totale come fenomeno visuale:

I gesti, le disarticolazioni corporali, l'agitazione clownesca, diventavano "linguaggio". *Tale peculiare mezzo espressivo mi è accaduto di paragonarlo al lavoro di un architetto il quale si trova a proprio agio nell'esprimere le idee più con i disegni che non con le parole.* Quando i gesti, i lazzi, i capitomboli cedevano il posto al "parlato", alla scenetta dialogata, si avvertiva una caduta



29

Questo dimostra come il teatro è concepito come un'esperienza totale, tridimensionale, espresso per *quattro visivi sempre in movimento*, ed in cui non si può staccare l'azione del corpo dell'attore dalla scena, dal testo, dall'*immagine*, insomma. Ed è significativo che l'esempio dato sia quello dell'*architetto con i disegni*: il concetto non è lo sviluppo teatrale di un testo dialogato d'autore – ma la creazione di una verità tridimensionale nello spazio da parte di un artista. Manzella scrive ancora del rapporto scenografia-azione scenica:

Nella complessità dello spettacolo, talvolta farraginoso, le scenografie e i costumi assumevano rilievo in stretta connessione con la clowneria dell'azione scenica.

Ciò che sottolinea quell'unità di mezzi che portano ad una concezione, diciamolo ancora, *totale* dello spettacolo. Interpellato sull'esa-
tta funzione della scenografia nell'insieme teatrale di uno spetta-
colo, Dario Fo rispondeva:

Per me, la relazione esiste fra l'azione e la situazione teatrale. La scenografia deve suscitare il clima adatto a sostenere la situazione.

Poi citava l'esempio di Molière per dimostrare il ruolo subordinato della scenografia rispetto all'azione dell'attore:

Molière dimostrava insofferenza verso l'eccesso di tecnologia che, nello straripante barocco della sua epoca, si era infiltrata nei palcoscenici... Molière preferiva una scenografia allusiva: un fondale, uno spezzato, sufficienti a spronare l'immaginazione dello spettatore per raffigurarsi un ambiente, il luogo geogra-
fico dell'azione¹⁰.

Poi un'affermazione molto rivelatrice:

Personalmente non riesco a disgiungere la mia attività di commediografo da quello di scenografo, costumista, regista, interprete... [e poi più tardi] È fondamentale, in ogni caso, che la scenografia non sia in contrasto con il testo, non sia dissonante o contro di esso.

E continua a discutere la funzione della luce nell'allestimento di uno spettacolo, una funzione che talvolta, gli artisti chiamati a disegnare scenografie senza la dovuta esperienza del teatro, dimenticano.

Gli artisti si pongono in primo piano con le loro scenografie, lasciando l'attore in secondo piano: proprio il contrario di ciò che deve accadere in una rappresentazione teatrale... Un principio che non trascurò è il seguente: un testo comico richiede una scenografia realistica (non naturalistica, si badi). E in alcune occasioni mi ha provocato fastidio – in particolare, nell'assistere alla rappresentazione di mie commedie all'estero – il protagonismo di qualche scenografo che intendeva essere "spiritoso", mettendosi in primo piano con la sua presuntuosa "originalità"¹¹.

Così vediamo il vantaggio di un processo creativo integrale in cui le funzioni registiche si trovano in perfetto equilibrio con quelle scenografiche – perché risiedono nelle stesse mani. Abbiamo voluto guardare queste affermazioni di Dario Fo nel 1987, perché proprio in quel momento entrava nel genere dell'opera lirica per la prima volta – con la possibilità di creare qualcosa di suo, integralmente, liberamente, anche se (a contrasto con il *Soldato e lo Sghignazzo*) correva su binari già stabiliti dalla partitura intoccabile di Rossini. Due mesi di prove ad Amsterdam – cosa inaudita nei teatri italiani, come lui stesso ammetteva – avrebbero portato ad un notevole successo in Olanda nel 1987. Lo spettacolo fu ripreso poi a Parigi nel 1992, con un breve intervallo a Bari.

Dario Fo si rendeva conto che l'impresa del *Barbiere di Siviglia* sarebbe stata completamente diversa dalle precedenti edizioni dell'opera. Diceva (in un'intervista a Bari poco prima della prima ripresa dello spettacolo) di averne viste dieci, ma che voleva realizzare un tipo di spettacolo completamente diverso:

Ma di un diverso che, per me, ricalca abbastanza fedelmente l'originale rossiniano di quel giorno di Carnevale del 1816 al teatro Argentino¹².

E spiegò cosa volesse dire quell'originale – lontano dal sistema moderno in cui i cantanti cantano fermi e arrivano al teatro qualche volta solo per la prova generale – e quanto piacere c'era nell'incontro di Amsterdam, dato che poteva preparare lo spettacolo in ben due mesi di prove. Nella partitura originale ci sarebbe stato:

L'elemento comico appartiene alla Commedia dell'Arte [che] doveva essere forissimo, doveva, cioè, mantenere un rapporto vitale con la musica di Rossini. Nel film *Amadeus* c'è una

sequenza che richiama alla mente di noi spettatori moderni cosa doveva essere, nella pratica quotidiana, quel tipo d'opera buffa "all'italiana": un asino che scalca, un personaggio che rimane appeso per i piedi, qualcuno che cade nella buca dell'orchestra. Insomma una comica gestuale a tutto tondo¹³.

Le regie convenzionali erano:

Accumunate da una sola, identica, inconfondibile esigenza: far cantare gli interpreti principali fermi, di fronte al direttore d'orchestra, con in più, eccessi di gestualità farsesca¹⁴.

Invece Dario Fo mirava a:

Ritrovare, se possibile, la gioia, l'allegria, partendo proprio dal calore carnevalesco come la musica di Rossini ci invita a fare.

Petò, non si dovrebbe essere schiavi della musica, spiegava Dario:

Non sempre cioè, bisogna rincorrere la musica, far sì che i cantanti seguono le ovvie sollecitazioni ritmiche delle note. Bisogna certe volte avere il coraggio di rallentare l'azione e/o la gestualità, quando la musica accelera. Accelerare quando è un adagio, e viceversa; altrimenti tutto diventa stucchevole. L'ingenuità di molte regie del *Barbiere* si nota proprio in questo pedissequo seguire le suggestioni, fortissime, del ritmo musicale imposto da Rossini. Ad esempio, il finalone dell'atto secondo, tutti fuggono freneticamente. Niente di più sbagliato. Nella scena di Don Basilio ("giallo, proprio giallo come un morto") rallento l'azione esattamente... come richiesto dalla musica. Non dimentichiamo che il mio spettacolo incomincia proprio con una sfilata di carri allegorici: è sempre un aspetto contrario all'apparente ritmo-realtà della vita¹⁵.

Poi passa a definire alcuni protagonisti del suo *Barbiere*, che vuole ricreare – non secondo la moda posteriore della *farsa*, ma da autentica *opera-buffa* – e vediamo sfilare alcuni tipi riconoscibili della Commedia dell'Arte:

Don Basilio, chissà perché, è diventato un prete: lo si usa rappresentare vestito di nero, con un nasone, calze rosse e gran

fazzoletto, che cammina con i piedi piatti, il culo un po' in fuori, un po' cialtrone e un po' lascivo. In lui sono presenti tutti i peggiori lazzi della farsa¹⁶.

Nel *Barbiere* di Dario Fo (a parte i cappelli, che sembrano quasi alludere ad una figura clownesca) il personaggio chiaramente è un tipo tipico dei professionisti nella commedia. Semplicione, pronto a credere che sia veramente ammalato nell'intreccio, poi portato via in una bara in una trovata del tutto particolare – ma dottore o Pantalone più che zanni. Il dott. Bartolo è un magnifico della Commedia dell'Arte, e la parte nel *Barbiere* – anche se soffre degli insulti della giovane generazione tipici della dinamica della Commedia dell'Arte – è sempre dignitosa, per cui è facile da ingannare o prendere in giro. Per Dario Fo:

Nella Commedia dell'Arte impersonava il principe decaduto. [Nella regia convenzionale] è diventato un personaggio laido, bavoso, un vecchiaccio con le ginocchia piegate, che scattra e ballonzola di qua e di là.

Per quello che riguarda il Conte d'Almaviva, il classico amante giovane e volenteroso della Commedia dell'Arte (che sa adoperare diversi travestimenti per raggiungere la sua bella):

È sempre rappresentato come un coglioncione imparruccato, amorofo, senza qualità.

Così non poteva rispettare la dinamica della Commedia dell'Arte, in cui i personaggi "pedanti" ed i servizanni, appoggiano, ridicolizzano e smitizzano, sì, gli amanti, ma non svalutano il principio dell'altro stesso. Quello di Dario Fo rispecchia in pieno quella dinamica – del resto, chiaramente richiesta dalla parte nella storia.

Consideriamo ora la distanza che separa lo stile della rappresentazione convenzionale da quello di Dario Fo. Tornando alle radici dell'opera-buffa, all'allestimento del carnevale 1816, alla Commedia dell'Arte, ed anche alla pittura di Goya (che fu attivo precisamente all'epoca della prima veneziana dell'opera nel 1816), del resto rivelato subito alla stampa, come abbiamo visto essere il metodo di precedenti spettacoli di Dario Fo, egli si apprestava a tradurre un "classico" in uno spettacolo moderno (ma anche d'epoca) secondo criteri specifici e radicati nella storia. Criteri che vedremo ancora nella storia

dell'*Italiana in Algeri*. Questi sono i criteri, che formano il "contesto" dello spettacolo di Dario Fo.

Adesso osserviamo più da vicino lo sviluppo delle immagini nel *Barbiere di Siviglia* di Dario Fo con l'assistenza di due studi moderni dell'opera (pubblicati negli anni '70, quindi a disposizione del regista¹⁷) ed il nastro video trasmesso ad Amsterdam. Gli storici del l'opera buffa di Rossini definirono gli aspetti teatrali nuovi del compositore che potrebbero essere stati suggestivi per Dario Fo, perché in accordo con principi da lungo esposti nel suo teatro. Rognoni definisce importante quel rapporto fra musica, testo e riso, ma getta luce anche sul contesto sociale dell'opera:

L'elemento più clamoroso della personalità rossiniana, *che ha coinvolto tutta quanta la società del suo tempo*, è costituito certo, *in primis*, dalla comicità satirico-musicale delle sue opere buffe. Ma in che cosa consiste questa "comicità musicale" che ha così immediata presa, che sembra travolgere fisiologicamente l'ascoltatore? Gli schemi sono normativamente gli stessi dell'opera settecentesca, e in gran parte anche i soggetti e le situazioni; tuttavia questa nuova comicità musicale *sembra scaturire da un senso "realistico" della vita quotidiana* di cui il musicista coglie il ritmo e lo immette crudamente negli schemi; lo sovrappone alla convenzionalità dei sentimenti e delle situazioni stereotipe, e lo sostanzializza infine in un meccanismo linguistico-musicale capace di suscitare un concreto motivo psicologico: il riso¹⁸.

E ancora sulla "comicità musicale":

La comicità musicale rossiniana consiste infatti quasi sempre nella "deformazione" ritmo-melodica della parola, di certe parole caratterizzanti un'azione scenico-musicale¹⁹.

E vedremo come certe "parole chiave" nel testo danno anche uno spunto inventivo per l'invenzione d'*immagini sceniche* nella regia di Dario Fo. Come abbiamo visto in altri spettacoli, talvolta è una *parola chiave*, e talvolta una *situazione* a suggerire un'immagine scenica. Però, Rossini stesso credeva che il rapporto pittura-musica fosse ben netto e distinto, e che la creazione di un'immagine in scena avvenisse nella mente del pubblico:

"L'espressione della musica non è quella della pittura e non consiste nel rappresentare al vivo gli effetti esteriori delle affezioni dell'animo, ma nell'eccitarle in chi ascolta"²⁰.

Questo forse lega il compositore al suo secolo in un'impostazione "romantica" della teoria. Dario Fo credeva senz'altro che l'immagine visiva poteva stare benissimo accanto alla musica ed al testo, come appoggio o qualche volta controcorrente, come abbiamo visto. È per questo che la critica della produzione di Amsterdam ha accolto senza difficoltà la formula dichiarata di Commedia dell'Arte più Goya — stereotipi sociali (ma ben al di sopra del semplice livello della farsa) ed una sensazione di quadri di Goya iniettati di vita:

Per questo *Barbiere* [e Dario Fo che parla], mi sono detto, Rossini era un uomo di cultura, conosceva il teatro e i temi popolari, conosceva la pittura spagnola, e allora... Allora il *Barbiere* di Fo sta fra la Commedia dell'Arte e la pittura di Francisco Goya... La pittura di Goya, invece, entra un po' di traverso nella pièce: arricchisce la storia con immagini borghesi, come l'altalena, gli aquiloni, gli ombrelli, col "pelele", il lancio in aria del pupazzo, o con la satira delle fucilazioni. Comunque le maschere [della Commedia dell'Arte] traducono l'italiano di Rossini, e Goya riconcilia Figaro con la originale *spanidad* sivigliana²¹.

È ancora il Rognoni a sottolineare il contesto sociale del *Barbiere* in un confronto con le *Nozze di Figaro* di Mozart:

In Mozart è ancora l'etica della classe aristocratica che guida, nella sua indifferenza sentimentale, i personaggi già pur borghesi della commedia di Beaumarchais, ed il modello scenico-musicale è dato dal limite di una forma assoluta... Rossini s'impadronì di questi "modelli", ma li applicò alla nuova realtà sociale dell'uomo che era scaturita dalla Rivoluzione francese; e lo spirito "autocratico" della nascente borghesia che veniva sostituendosi al decrepito mondo aristocratico, è vivamente tracciato nel *Barbiere* rossiniano. L'esperienza neobarocca si tramuta così in gesto ironico; Rossini carica le tinte, senza appesantire, ed i personaggi di Beaumarchais acquistano un nuovo ritmo, una psicologia ancora più terrena e realistica: sono lo specchio della quotidianità, i cui atteggiamenti e i cui difetti

Rossini accentua, senza troppi complimenti, trascinando lo spettatore, dal sorriso alla sonora risata, a riconoscervisi.¹²

E questo ancora ci ricorda della funzione della Commedia dell'Arte, dove la commedia ironizza, proietta gli stereotipi conosciuti della società, ma in fondo alza lo specchio al pubblico. Lo stesso critico sottolinea il fatto che si tratta di stereotipi già conosciuti: "il tuore, la pupilla, lo spasimante, l'intrigante" [che potrebbe essere personaggi di un canovaccio di Commedia dell'Arte] ma aggiunge l'elemento *nuovo* nel *Barbiere di Siviglia*:

La convenzionalità della commedia, *coi soliti personaggi*, questa volta offre però all'estro rossiniano attraverso un testo solitamente "critico" come quello di Baumarchais, dallo Sterbini abbastanza fedelmente riprodotto nei punti nevralgici; ed impegna il musicista ad una corrispondente caratterizzazione musicale dei personaggi e dell'ambiente²³.

Un esempio concreto di quello che stiamo descrivendo potrebbe essere il Finale del primo atto – definito il "cuore dell'opera" da D'Amico – dove troveremo una serie di trovate tipiche di Dario Fo, ma in perfetta consonanza con la musica ed il testo. Seguiamo il testo di un critico musicale. Il primo tema è quello in cui il Conte d'Almaviva s'introduce nella casa di Don Bartolo travestito da soldato fingendosi ubriaco e sconvolgere il tutto, chiedendo un alloggio. Bartolo gli spiega invano che non deve subire soldati in casa. Almaviva vuole passare a Rosina una lettera; attratti dalla confusione, arrivano i soldati [la polizia in altre produzioni] per arrestare il soldato, che deve scoprire la sua vera identità per rimanere libero. Tale è la confusione che il proprietario della casa potrebbe impazzire. L'arrivo del soldato è caratterizzato così:

[L'episodio] si basa su due temi, l'uno dei quali sintetizza il "soldato" e "l'ubriaco" in un gesto solo. L'altro è il rapito e anelante "a parte" dell'innamorato che aspetta l'apparizione della sua bella ("Ah, venisse il caro oggetto"). Il finto soldato provoca una mezza rissa; e qui scatta d'improvviso il pezzo numero due, in tempo "allegro" e ritmo brillante, ma con un ché d'imperioso: è l'entrata di Figaro, l'onnipotente, che come per incanto sembra dissipare ogni disordine²⁴.

Segue l'arrivo della "forza d'ordine" per arrestare il soldato:

Finché "la forza" entra; e subito l'ufficiale è circondato dagli astanti, ognuno dei quali gli tornisce la sua versione dei fatti, in un battibecco sillabato a velocità frenetica ("vivace")²⁵.

Il soldato deve essere arrestato, ma esibisce il foglio che prova la sua vera identità. Come abbiamo visto, i poliziotti diventano soldati per Dario Fo. Si muovono a tempo con la musica, e puntano i fucili durante la scena tanto da evocare i celebri quadri di fucilazioni di Goya.

Qui inizia il pezzo "Fredda e immobile/come una statua,/ fato non restarmi/da respirar", e tutti rimangono esterrefatti tranne Figaro, che commenta "Guarda Don Bartolo/pare una statua". Questo segnale – del resto sorretto e chiarificato da un pannello portato dalle ragazze con il "sottotitolo" in spagnolo – scatena una serie di invenzioni sceniche di Dario Fo che hanno avuto grande successo con il pubblico. Rimasto come di pietra, Don Bartolo poteva solo rimpiangere il fatto che stava quasi per impazzire:

Mi par d'esser con la testa / in un orrida fucina, / dove cresce e mai non resta/dell'incudine sonore / l'impuro strepar. / Alternando questo e quello / pesantissimo martello, / fa con barbara armonia / muri e volte rimbombar. / E il cervello poverello, / già stordito, sbalordito, / non ragiona, si confonde, si riduce ad impazzar²⁶.

Prima Bartolo si solidifica come statua; viene alzato dai soldati su un tavolo semovente a ruote e gira per la scena; poi dietro il pannello di stoffa, diventa un'immagine di Don Chisciotte, e cavalca un cavallo da scena portato dai soldati, completo con elmetto, scudo e lancia – come in tanti quadri dell'eroe della letteratura spagnola – mentre Figaro l'induce a camminare con una carota. Riportato indietro al pannello, il cavallo sparisce, e la figura del povero Bartolo rimane fissa come una statua sullo sgabello, mentre il principio dell'azione "meccanica" si estende a tutti i personaggi che ballano come pupazzi, agitando le braccia e i corpi come marionette, mentre la scena volge verso il finale del primo atto, le figure allegoriche entrano in scena (una con la testa del sole, ed un'altra della luna, in forma di zucca) chiaramente alludendo al paesaggio spagnola di Goya, e richiamando i disegni di Dario Fo per il suo *Barbiere*²⁷.

La scena termina con l'arrivo del telo proprio da pompieri in cui Bartolo viene lanciato in aria, sostituito con un pupazzo, che poi cade pesantemente in scena. Dietro al pannello, l'attore si sostituisce al pupazzo e rinasce. Questo trucco, derivante dal celebre quadro di Goya (che Dario pubblica nell'libro-partitura dello spettacolo), riecheggiava il dipinto della scena di Dario Fo, ed anche disegni nel copione di scena²⁸. Il quadro *El Pelele* [manichini di paglia], 1791-2, mostra quattro ragazze che buttano nell'aria lanciandolo da una coperta un manichino maschio, per deridere le pretese assurde del maschio²⁹ [l'avv. XIX-XXI].

Une poupée de paille, ou *pelele*, était accrochée dans une grande rue ou une place jusqu'au crépuscule, avant d'être descendue et jetée en l'air dans une couverture. Dans certaines parties de l'Espagne, cet amusement était réservé aux filles, comme on le voit ici. Mais la poupée de Goya n'est pas une simple *pelele*: son costume, sa perruque, et son visage peint, suggèrent que c'est un *pétinete*... Dandy qui suivrait aveuglément la tournée dernière mode française, le *pétinete* était tourné en ridicule comme symbole du déclin de l'autorité masculine, en Espagne, à la fin du dix-huitième siècle. Goya condamne clairement ce dandy, en le montrant comme un pantin impuissant entre les mains des femmes et de leurs manèges³⁰.

Esistono due disegni di cui si ignora la data (ma l'ipotesi degli studiosi suggerisce una data verso il 1816 - che è precisamente la data del primo *Barbiere* rossiniano), *disparate femminile* (1817-19), in uno dei quali sono stati aggiunti dettagli (compreso un asino nella coperta) che presuppongono un'intenzione satirica non specificata³¹. L'asino ci ricorda che quel simbolo della Spagna (ma anche vittima della repressione del potere in molta letteratura moderna, come quella di Silone³², a parte il significato biblico) viene introdotto nel suo *Barbiere* da Dario Fo, come animale teatrale che accompagna Arlecchino e gli zanni dell'ouverture, e nel finale³³. Per Dario Fo, questa scena significa la svalutazione in chiave satirica delle pretese del (vecchio) Don Bartolo da parte dei giovani, un trucco che rientra nella classica drammaturgia della Commedia dell'Arte, allo stesso modo come funziona nel finale del *Medico volante* di Molière del 1990 per la regia di Dario Fo. In tutte e due le scene - sia di Rossini sia di Molière - (come vedremo sotto) Dario aggiunge l'elemento "surreale" della sostituzione dell'attore con un manichino, per il gioco della finta "punizione" o sconfitta del personaggio.

Tornando al *Barbiere*, infine, i soldati portano Bartolo fuori scena ancora irrigidito e solidificato come pietra. Descrivendo la musica che accompagna questa serie vivace di "quadri" - con il classico ridicolo del vecchio "pedante" da parte dei "giovani" tipico della Commedia dell'Arte - D'Amico nota come il progresso dalla "statua" alla "follia" è anche una caratteristica della musica del finale del primo atto, che le invenzioni di Dario Fo sembrano rispettare perfettamente:

(parlando della pazzia) La musica prende questi versi ("si ride ad impazzar") alla lettera, e monta una scena mirabilmente di sibili, vampate, fiammate lingueggianti, in un ridevole delirio. Ed è il punto, canonico nell'opera buffa rossiniana, dello sbalordimento generale, iperbolico: ne abbiamo già visto un esempio nel finale primo dell'*Italiana in Algeri*. Qui il risultato è anche maggiore (anche più folle, direbbe Stendhal), non solo per la ricchezza degli effetti, ma anche e soprattutto per i personaggi da cui esplode, e che travolge. I personaggi del *Barbiere* sono infatti veri personaggi di grande commedia, non immagini farfesche. Tanto più impressionante è il loro disolversi in una orgiastica felicità del ritmo, nella quale il comico vale come un'assunzione lirica suprema. È quello che Baudelaire chiamava il "comico assoluto", per distinguerlo dal "comico significativo" (cioè da quella fondata sull'ironia o la satira, insomma sulla critica dei vizi); e che Rossini intende come messaggio vitalistico, come affermazione dionisiaca. Questa è sempre la ragione ultima delle sue opere buffe; ma in nessuna raggiunge il livello del *Barbiere*, perché in nessuna il delirio comico investe personaggi di tale statuta³⁴.

Nel *Barbiere* di Dario Fo, quell'*affermazione dionisiaca* e quel messaggio vitalistico che caratterizzano la musica dell'opera, secondo il critico, sembrano in armonia con il messaggio visivo da pitore ideato da Dario Fo. Anche con il ritmo frenetico dell'intero spettacolo (più di un giornalista scriveva che "nessuno sta mai fermo"). Un'altra trovata particolarmente felice di Dario Fo accompagnava l'aria di Don Basilio sulla *calumnia* nella scena 10, dove propone a Don Bartolo di servirsi di questa soluzione per liberarsi dell'innamorato di Rosina. Questa scena è riconosciuta dalla critica come straordinario successo, soprattutto per l'armonia della musica con le parole cantate:

La meccanizzazione della parola raggiunge qui un effetto senza precedenti: crescendo e decrescendo vengono simmetricamente dosati, l'onomatopea ritmica solitamente insinuante nel gioco strumentale riflette puntualmente la ridondanza clownesca del discorso.³⁵

La scena è rivestita da Dario Fo con il grande ombrello bianco (che sempre accompagna Don Basilio) e rappresenta il potere aristocratico (spagnolo) ed il sole cocente della Spagna come in parecchi quadri di Goya.³⁶

Ma la scena si sviluppa con un principio già visto nel teatro di Dario Fo più volte: il "parto" di piccoli esemplari. Come in *Grand-pantomima con pupazzi...*, dove il grande pupazzo (il fascismo) "partorisce" piccoli esemplari rappresentanti diversi simboli del potere, così l'ombrello bianco - la calunnia - sforna piccoli ombrelli per rappresentare la diffusione della calunnia, in un balletto di straordinario effetto. Don Basilio entra protetto da un enorme ombrello bianco. Portato dal servo (come in Goya), viene nascosto dall'ombrello e gli si vede solo la testa; l'ombrello si avvicina al nobile, apprendendosi e chiudendosi a tempo con la musica (quasi l'azione di un "parto"); nascono i piccoli ombrelli che ballano, apprendosi e chiudendosi, per poi rotolare come fossero ruote. Finalmente, escono di scena (gli attori sono in ginocchio) quasi come un campo di fiori con gli ombrellini mezzo chiusi in testa.

Il terzo motivo visuale con palesi precedenti in Goya è dato dall'altalena. Precede la scena della "calunnia", adoperata sia da Rosina sia da Figaro, che stanno complottando l'entrata in casa Bartolo del Conte di Almaviva, travestito da soldato e ubriaco. Rosina dimostra la sua indipendenza - non tollererà opposizione - e gioeca con l'altalena. Poi Figaro si dondola anche lui. Il quadro dell'altalena (come abbiamo visto) è un trucco quasi costante nel teatro di Dario Fo, dall'immagine di Colombo in *Isabella...*, che richiama i vecchi sull'altalena di Goya, le donne del *Sexy House*, e del matrimonio di Polly nello *Sghignazzo*, fino alla regia de *L'Italiana in Algeri*, dove ci sono diversi tipi. Per Goya, *I Vecchioni sull'altalena*, del periodo tardi del 1825-8, rispecchiano un periodo di libertà dalle pressioni della vita di corte, mentre *L'Escapolete*, 1787, è uno dei primi disegni per tappezzeria del pittore, e raffigura una donna sull'altalena con altri personaggi, simile al celebre quadro di Fragonard. Come nel caso del *Pelele*, la donna dimostra la sua indipendenza e autosufficienza (forse anche con una sottile vena di

satira sociale sulla posizione della donna), perfettamente in accordo con la trama del *Barbiere*, perché si dichiara forte e determinata a raggiungere il suo scopo:

La celebre cavatina *Una voce poco fa* (scena 7a) dipinge sottilmente il carattere pepato della ragazza.³⁷

Come in tanti altri trucchi del teatro di Dario Fo, è anche un modo di *movimentare la staticità della scena operistica*, e di coinvolgere il pubblico nella scena, in modo insolito (perché l'altalena rischia di portare il personaggio fuori della scena, e di invadere lo spazio del pubblico), di cui l'esempio più clamoroso è senz'altro Dario stesso sull'altalena del *Papa e la stregia*.³⁸ Tutto questo sottolinea l'affetto di Dario Fo per i quadri di Goya - qui molto a proposito, perché dipinti nell'epoca del primo *Barbiere* - con quel mix di grottesco, carica di critica sociale, e pura teatralità di molti quadri. Sono aspetti che accomunano, in un certo senso, Goya e Rossini, del resto contemporanei. Non a caso, sembra, la critica d'arte raffronta l'unico quadro di Goya che raffigura direttamente la Commedia dell'Arte, *Les comédiens*, 1793 con un *Préau des fous*, 1793-4 come gioco di realtà e vita teatrale, vita vera e pazzia,³⁹ confronto molto a proposito per la presente discussione, come i tanti animali (loro stessi esseri, ma non umani), in un gioco - nei quadri di Goya - con la natura e la debolezza degli esseri umani.

E questo ci riporta alla Commedia dell'Arte - una cornice dichiarata per la regia del *Barbiere* di Dario Fo. Il primo periodo dello spettacolo è un sapiente mixto di azioni di zanni con Arlecchino, segni e simboli dai quadri di Goya, con l'asino in primo piano, il tutto in un raffinato accordo con la musica di Rossini. *L'ouverture* è a sipario aperto, e Arlecchino trascina l'asino in scena insieme con i suoi zanni. Il ritmo della musica è rispettato in modo esemplare. L'asino si fa trascinare, poi rifiuta il mondo umano, e riesce a tirarli tutti indietro - precisamente come, ne *L'Italiana in Algeri*, i naufragi nella barca si portano avanti con i remi - per poi essere respinti dalla forza della onde durante *l'ouverture*. Se ne *L'Italiana...* i simboli sono quelli del naufragio (i pesci che saltellano e i gabbiani che volano) sempre in accordo con la musica, nel *Barbiere* i simboli che definiscono i parametri della storia sono quelli di Arlecchino con gli attori della sua troupe. Però arrivano anche i manifesti su pali del sole e della luna (che poi diventeranno maschere che gli attori porteranno nel finale del primo atto), disegni che sembrano viventi, derivati da

quadri di Goya, anche se non fossero di più recente derivazione nel contesto del teatro di García Lorca.⁴⁰ A parte l'asino, altri temi ricorrenti dello spettacolo si trovano tutti nel balletto che apre l'opera: ancora come *L'Italiana*, arriva il mare (pannelli di stoffa agitati dagli zanni) con una nave che attraversa la scena⁴¹ col manifesto/bandiera della faccia grottesca di Goya⁴² e la vela agitata dagli zanni [Tav. 4, Figg. XXII-XXIV].

La tela in cui faranno saltare il povero Don Bartolo nel finale si trova già all'inizio, con un pupazzo che viene fatto saltare. Poi, ad un certo momento, le ragazze vengono portate sedute in spalla dagli zanni – ancora un aspetto della critica sociale nel noto quadro di Goya, *Les petits géants*, 1791-2, in cui un ragazzo (vestito da *borgheze*) viaggia sulla spalle di un altro (più povero nei vestiti)⁴³.

Come l'*overture* annuncia alcuni temi musicali che si troveranno nello spettacolo, si manifestano così alcune immagini visuali, già usate nel balletto di apertura.

Ma Arlecchino c'è già – e qualche giornalista parla di Figaro come «fratello di Arlecchino» in questa regia. Sarà lecito dedicare qualche parola a questo confronto. D'accordo, Figaro lavora per gli interessi del Conte di Almaviva, complotta per il successo dei due amanti, come aveva fatto Arlecchino nel *Servo di due padroni* di Goldoni. Ma nella trama è più del primo zanni, ed era destinato a ben altra vita nelle *Nozze di Figaro*. Nella regia di Dario Fo, Figaro è una figura ben più complessa di semplice zanni, come richiede la trama, e come la musica di Rossini chiaramente dimostra. Fedele d'Amico osserva correttamente che Figaro non si abbassa con servilismi tipici della figura di Arlecchino:

Figaro lavora in favore del Conte; semonché non come un servo vero e proprio, cioè irrinunciabilmente dannato alla condizione servile, bensì in seguito a un libero patto, dietro al quale non è nessun dovere di fedeltà al personaggio di grado sociale più elevato, ma soltanto un *do ut des*, Figaro non si prostria minimamente davanti al conte, anzi gli dichiara seccamente: «Per rassicurarvi non userò affatto le grandi frasi di onore e devozione di cui tutti abusano; io non ho che una parola: il mio interesse vi risponde di me, pesate ogni cosa a questa bilancia».⁴⁴

Questa citazione è presa dalla commedia del Beaumarchais – esclusa dall'opera rossiniana – ma come dice D'Amico, l'Opera lirica «ne conserva tutte le situazioni»⁴⁵. Però la regia di Dario Fo – a parte un

Arlecchino che dirige il coro di Commedianti dell'Arte – spinge Figaro ogni tanto verso una comicità che è caratteristica di Arlecchino con alcuni lazzi completamente inediti, che qualche critico definì così:

Qualche volta l'inventiva prende la mano e va verso cifre circensi che probabilmente lo stesso Fo non intendeva raggiungere, come il lancio in aria su un telo da pompieri di Bartolo (sostituito da un fantoccio). Bartolo viene poi lasciato cadere e il pubblico, che finge di credere che di Bartolo si tratti, ha un grido d'orrore, poi scopre che Bartolo è salvo... Fo segue una strada che tutto è tranne che teatro rossiniano...⁴⁶

Ma abbiamo visto la fonte della trovata in Goya, con tante altre, e abbiamo notato come la critica «sociale» (in questo caso la donna si difende dalle pretese del maschio) e di classe del grande pittore spagnolo combacino perfettamente con la critica sociale sottintesa della Commedia dell'Arte, almeno nel modo in cui la concepisce Dario Fo⁴⁷. Più ragionevole sembra il critico del *Corriere* sullo stesso punto:

Non tutto ciò che Figaro getta nel calderone del Barbiere è giustificabile, ma l'effetto è sempre raggiunto. Cantanti e mimi gareggiano, anche acrobaticamente, in questa grande festa in maschera *dove Figaro somiglia fin troppo ad Arlecchino*.⁴⁸

Ci sono varie trovate nella regia di Dario Fo che esemplificano questa tendenza, per esempio la scena in cui Figaro fa il barbiere sul serio. Finge di tagliare l'orecchio a Bartolo, e gli rimane in mano, e lascia cadere qualcosa dentro la camicia del dottore. Frugando nel costume di Bartolo per trovarlo, la mano scende sempre più basso, e poi il dottore incrocia le gambe come autodifesa. Per la maggior parte dello spettacolo, però, è l'Arlecchino con il suo coro di zanni che sostiene la commedia grottesca, assurda e di lieve critica sociale, ben dosata ed inserita nella trama e nella musica. [Un altro esempio potrebbe essere la famosa lezione di canto (quando il piano gira su se stesso, diventa carro trionfale che porta Rosina, ecc. Ma l'accompagnamento è del Conte, seduto al pianoforte. In un certo momento (con già la schiena al pubblico), si alza e si gira verso il pubblico, schiena al pianoforte. Continua a suonare «all'inverso» per così dire (con le mani dietro alla schiena) travolgendo il «realismo» della scena.]

Per quello che riguarda Figaro, però, sia la musica che la sua funzione di controllo nella "storia" definiscono il personaggio come qualcosa ben al di sopra del servo:

Figaro si dà a conoscere come il protagonista. E tale si manterrà sino alla fine: barbiere, farmacista, sensale, "factorum della città", il suo rango è inferiore a quello del conte, o di Don Bartolo, ma soltanto sulla carta. In pratica egli è *al livello di cinque d'oro*, perché è a lui l'anima dell'azione (il "vento fresco che mette in moto il naviglio") ed è in lui il primo motore di quella vertiginosa allegrezza che domina tutta l'opera: a tal punto che gli può guardarla dall'alto in basso. Nel finale terzetto in cui Lindoro si dà a conoscere per il conte, e Rosina gli cade tra le braccia, il paranonfo esprime la soddisfazione per il colpo riuscito rifacendo burlescamente il verso ai gorgogli amorosi dei due: il suo gioco trascende il loro amore⁴⁹.

Nelle mani di Dario Fo, il *Barbiere* spinge ciascuno dei personaggi verso una duplice funzione – quella della trama con la musica in tutta la maestria di Rossini – ma anche (sapientemente dosato) nella *pittura scenica*, veicolo di "quadri", brevi episodi che alludono sia alla tradizionale satira sociale della *Commedia dell'Arte*, oppure ad una carica sociale sottintesa di alcuni dei quadri più noti (ed anche misteriosi) di Goya. Come scrive un critico della versione parigina del 1992, la regia vuole essere *leggera*:

La *leggerezza* vuole essere la caratteristica di questa messa in scena. Non è "esasperazione", come spesso avviene con l'opera. «Prendiamo la gag famosa della barba, fatta per distrarre Bartolo, perché non osservi il duetto d'amore tra i due giovani – racconta Dario Fo – Qui non c'è grande insaponata, solo un pochino, non si tirano fuori lunghi coltellini, ma la scena è rappresentata in una dimensione più paradossale, più assurda»⁵⁰.

Gli *utensili* di Dario Fo sono spesso quelli sperimentati in altri spettacoli – pannelli di stoffa, come costumi, mure, barriere/pareti, trabiccoli, strutture semoventi, che lanciano il messaggio dello spettacolo anche da diverse altezze, fantocci/manichini, come sempre, con il gioco fra reale e surreale, sottotitoli in spagnolo in alcuni punti che aggiungono una dimensione quasi brechtiana alla scena, una scena che si sposta, si muove, si compone, davanti agli occhi del pubblico (addirittura con personaggi su di essa) ed una fisicità sfrenata che

avviluppa l'intero *cast*, compresi i cantanti, in un turbino di attività qualchewolta caotica (appositamente) e qualche volta organizzati con una coreografia raffinata fra balletto e coralità. Un *linguaggio di pittore e da pittore*, sempre fondato sul fondamento storico autentico (i quadri più citati di Goya sono spesso del 1816, o lì vicino), l'*Arlecchino* dello spettacolo spesso richiama quelli famosi del (recente) passato, quelli goldoniani del *Servitore...* o della *Vedova scattra*. Il successo dello spettacolo era prevedibile, tenendo nella sua pratica scenica due forze di Dario Fo: la *Commedia dell'Arte* ed un pittore pittore, Francisco Goya. E le tecniche registiche – a metà strada fra la pittura e il teatro d'immagini – troveranno ulteriori sviluppi nelle regie di Molière alla *Comédie Française*, e de *L'Italiana in Algeri* rossiniana⁵².

¹ Si veda sopra, il cap. III.

² Einaudi, 1987.

³ Recitò il brano "Arlecchino fallottopo", non sempre incluso nello spettacolo che girò per l'Italia dall'autunno nel 1985 alla primavera del 1986. Gli atti di quel convegno sono usciti, a cura di chi scrive: *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Edwin Mellen Press, NY/Lampeter, 1989.

⁴ DOMENICO MANZELLA, "La scena e l'attore nel teatro di Fo" in *L'Attore-Sipario*, 1988, pp. 90-91.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ MICHELANGELO ZURLETTI, su *La Repubblica*, 26 marzo, 1987.

⁷ Sopra, cap. I.

⁸ MANZELLA, op. cit., p. 90.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* p. 91.

¹² PIERFRANCO MOLITERNO, "Io Fo il Barbiere" [Intervista] in *Piano Time*, luglio-agosto, 1988, pp. 38-39.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ FEDDE D'AMICO, *L'Opera teatrale di Gioacchino Rossini*, Ed. Elia, Roma, 1974, e LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁸ ROGNONI, "Il Realismo comico dell'Opera buffa" in *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Citato da ROGNONI, *op. cit.* p. 11.

²¹ *Corriere della sera*, 25 marzo, 1987.

²² ROGNONI, op. cit., pp. 62-63.

²³ *Ibid.*, p. 63.

²⁴ D'AMICO, op. cit., p. 159.

²⁵ *Ibid.* Anche il Rognoni sottolinea quest'aspetto della musica per il finale dell'*Italiana in Algeri* di anni prima: "Parola ritmo e suono si compongono in questa "folie organisée et complète" nel quale il musicista, giocando sull'onomatopea dei din-din, bum-bum, cra-cra, tac-tac, crea una specie di contrappunto che ricorda (smisuratamente ingigantito) il "contrappunto bestiale alla mente" del Banchieri. Giocando tutto ciò col sistema consueto del crescendo, Rossini ne fa uscire un effetto caotico del più alto dinamismo. Trascinati fuori del mondo reale, noi siamo presi da questo ciclone in cui la buffoneria si è fatta suono; anzi, per virtù della magistrale

sapienza costruttiva, è diventata arte, e per virtù della geniale ispirazione, materia poetica." (Op. cit., p. 52). Per *L'Italiana in Algeri*, si veda il cap. IX.

²⁶ Citato da D'AMICO, op. cit., pp. 159-160.

²⁷ Cfr. *Pupazzi* con rabbia, cit., pp. 393-400, dove si vede il sole come costume di un attore, e poi come grande presenza (p. 400), insieme con l'asino della prima scena, ed altri motivi.

²⁸ Si veda il cap. IX, per una discussione di questo trucco, che si trova anche nella regia delle farse di Molière alla Comédie Française (cap. VIII).

²⁹ J. TOMLINSON, *Goya...*, cit. pp. 89-9.

³⁰ *Ibid.* Il disegno di Dario Fo (pubblicato in *Pupazzi con rabbia...* cit., p. 394, segue il dipinto di Goya, con quattro donne, e non i disegni che sono posteriori.

³¹ "...dans celui de *Disparate féminin*, Goya revient au jeu du carnaval où l'on jette en l'air, avec une couverture, une poupée di chiffons, montré d'abord dans son carton de tapisserie de 1791-2. [il quadro a colori]. La poupée est au fond d'une couverture, pour être jetée en l'air par quatre jeunes filles, sous les yeux d'un groupe de spectateurs, parmi lesquels figure au moins une vieille femme. [versione d'inchiostro rosso] Ces spectateurs ont disparu dans la gravure [versione incisa], et deux femmes supplémentaires ont été ajoutées à celles qui jettent, et ce qui est devenu deux poupées, arrêtées à mi course; un homme et son âne sont étendus dans l'ombre de la couverture, sans la moindre explication; ce qui aurait pu faire penser à une scène observée, ou tous le moins plausible, est passé d'anecdote à *disparate*." (J. TOMLINSON, *Francisco Goya...* London, Phaidon Press, 1994, pp. 255-5).

³² Mi ricordo di una ricerca collettiva di alcuni miei studenti, anni fa, in cui hanno trovato che l'incidenza dell'asino in tre romanzi di Ignazio Silone rappresentava la rassegnazione e l'oppressione del *cavfone*, mentre il cavallo rappresentava la borghesia ed il potere. È significativo che la scelta di un "quadro" per Don Bartolo scelto da Dario Fo, include il cavallo di *Don Chisciotte*, come abbiamo visto, piuttosto goffo e malconico in confronto con l'asino quasi "naturalistico".

³³ L'asino è anche un'immagine abbastanza comune nei dipinti di Goya, per esempio il *Ni más ni menos* (né più, né meno) del 1797-8, dove un asino viene ritratto da un pittore scimmia (TOMLINSON, op. cit., pp. 139-140), oppure un altro esempio dai *Caprices*, *Tu que no puedes* (Tu che non puoi) della stessa data, dove due asini vengono caricati sulle spalle di due uomini. Tutte e due queste opere hanno significati di satira sociale. (Op. cit., pp. 124-5). In più, l'asino cavalcato da Arlecchino è un'immagine così comune nell'iconografia della Commedia dell'Arte, che non c'è bisogno di citare specifici esempi.

³⁴ D'AMICO, op. cit., p. 160.

³⁵ ROGNONI, op. cit., p. 69.

³⁶ I quadri più noti sono forse *Les Jeunes*, 1812-14, in cui una donna che legge una lettera d'amore viene protetta da un grande ombrello, portato chiaramente da una serva, contro uno sfondo di donne che lavorano, la cui portata satirico-sociale sembra ovvia, come anche *La Marchande de cendilles*, 1778, dove l'ombrello protegge i compratori (maschi) di frutta dalla venditrice, "personnages opposés qui reprennent les contrastes sociaux ..." (TOMLINSON, op. cit., p. 36) oppure, forse più noto ancora il *Prairie de Saint Isidore*, 1788, dove appaiono due grandi ombrelli bianchi, in primissimo piano, chiaramente legati alla vita di corte, dell'aristocrazia, del potere insomma. (Op. cit., pp. 79-81).

³⁷ ROGNONI, op. cit., p. 69.

³⁸ Per il contesto più ampio dell'altalena nel teatro, rimandiamo alla discussione del trucco in *Isabella...* (sopra cap. II). Per l'altalena ne *Il Papa e la strega*, *Pupazzi con rabbia...*, cit., p. 269.

³⁹ TOMLINSON, op. cit., pp. 96 li pubblica come raffronto del dualismo vita/pazzia.

⁴⁰ Sarà chiaro che ho in mente le maschere della luna e della morte in *Nozze di sangue*.

⁴¹ Ricorda la nave di Colombo in *Isabella*, e quella (degli stolti) nello *Soggiorno*, un carro-vecchio per i personaggi che seguiranno il gioco dello spettacolo sul confine fra la vita e la "pazzia" dell'illusione teatrale. Altra giustificazione per una "nave" non c'è nel *Barbiere*.

⁴² Ci sembra di scorgere la faccia grottesca della bandiera portata dai festeggianti de *L'Enterrement de la Sardine*, 1816 [ancora, l'anno del primo *Barbiere*] quadro che potrebbe significare veramente la pazzia, carnevale, una *mascarade* immaginaria, oppure una festa popolare. Con una scena di questo genere, il regista avrebbe potuto segnare ancora il dualismo pazzia-teatro, perché il disegno precedente al quadro raffigurava un festeggiamento della morte del vescovo da parte dei monaci. Siccome l'interpretazione della bandiera è complessa, conviene citare per esteso la descrizione di un esperto: "L'Enterrement de la Sardine (un titre utilisé ici par commodité) ha evolué, apparemment, à partir d'un dessin de moines dansant frénétiquement autour d'une bannière portant les mots *Morts*, au dessus d'un mitre d'évêque, d'un sceau et d'une tiare papale. Ils célébrent la mort de l'autorité qui les contrôlait auparavant. Dans le dessin, le pouvoir illustré par la Scène d'inquisitions est renversé, lorsque la foule des moines, naguère inerte, descend maintenant dans la rue. En transformant cette idée en tableau, Goya changea le moines en joyeux fêtards et prolongea le-paneau en bas pour permettre d'ajouter le public; il en résulte que *L'Enterrement de la Sardine* est une réponse aux motifs de quatre autres panneaux: L'Enterrement de la Sardine est une réponse aux motifs de quatre autres panneaux: son public circulaire renvoie à l'arène de la corrida, son rieu, à la procession, la foule de moines qui y figuraient à l'origine, fait penser à la scène sur l'inquisition, et la mascarade est assimilée au fantasma, mais aussi à la liberté de la personne: dans ce monde imaginaire, la foule occupe le devant de la scène pour célébrer sa propre vitalité." (TOMLINSON, op. cit., pp. 233-4). Si veda anche la discussione di quest'immagine sotto in *Johan Padan...* cap. VIII.

⁴³ Se veda l'interpretazione del quadro, e riproduzione, in TOMLINSON, op. cit., pp. 90-91.

⁴⁴ D'AMICO, op. cit., p. 151.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ MICHELANGELO ZURLETTI, su *La Repubblica-Musica*, 26 marzo, 1987.

⁴⁷ Per questa visione della Commedia dell'Arte, si vedano le fonti citate sopra nel cap. III.

⁴⁸ *Corriere della sera*, 25 marzo, 1987.

⁴⁹ D'AMICO, op. cit., p. 153.

⁵⁰ ANNA MARIA MERLO, "Un Barbiere poco serio. Rossini secondo Dario Fo", in *Il Manifesto*, 6 giugno, 1992.

⁵¹ Si veda il cap. VIII.

⁵² Si veda il cap. IX.

CAPITOLO VII

Molière alla Comédie Française, 1990-91

(Commedia dell'Arte rifatta:
immagine come codice performativo)

Nel *Barbiere* Dario Fo, aveva saputo tradurre la lezione di Rossini dalla commedia di Beaumarchais in uno spettacolo di Commedia dell'Arte. Ora si apprestava a tradurre la lezione di Molière (influenzato da Scaramouche alla *Comédie Italienne*) ugualmente in Commedia dell'Arte. Il linguaggio d'immagini aveva raggiunto una posizione predominante nel teatro di Dario Fo, soprattutto per quello che riguarda la regia: arrivò alla Comédie Française con il disegno della regia per immagini – uno *Storyboard* di disegni per ogni minuto dello spettacolo – che forse sarebbe stato difficilmente accettabile per gli attori della compagnia nazionale francese di fama mondiale – che avevano, però, una reputazione alquanto conservatrice. Dario Fo stesso descrive questo fenomeno:

Il est vrai que j'ai dessiné un *Storyboard* pour les deux pièces: chaque gag est une image qui, pour fonctionner, requiert un gestuelle d'une précision extrême. Mais les comédiens acceptent tous de jouer le jeu: ils sont d'une très grande souplesse, au propre comme au figure...¹

Poi ha parlato più dettagliatamente in un'intervista concessa a *L'Espresso*:

"Quelle messe in scena sono tra le pièces di Molière più legate alla Commedia dell'Arte. Come parla agli attori dell'eredità della Commedia dell'Arte?" [Chiese il giornalista] "Più che parlare bisogna dimostrare" rispose Dario Fo. "E sono arrivato in Francia con una specie di fumetto gigante, due album spessi con tutto l'andamento delle pièces raccontate a fumetti, segnalando soprattutto i buchi, i vuoti, le cose non espresse. Per esempio ci sono dei lazzi indicati da Molière con degli 'et coetera'. E quell'eccezionalmente vuol dire pure il tema voi. Invece di raccontare le mie chiavi di svolgimento, le ho ordinate in sequenza di fumetto, da *bande dessinées*, il che ha semplificato molto i discorsi. Ma non basta: bisogna convincere gli attori che funzionano, che

sono buffi, che sono pieni d'ironia. E soprattutto che quello che recitano è Molière. Questi sono attori che difendono a spada tratta la presenza di Molière, la sua importanza nel linguaggio, nel ritmo, nella espressività. Proprio sulla violenza, la crudeltà della tragedia che è nella farsa, il discorso che facevamo io e Antoine Vitez – ed eravamo perfettamente d'accordo – è stato accettato con una certa reticenza iniziale. Che è poi sboccata in una accettazione totale»²².

Come Valeria Tasca, scrivendo nella *Comédie Française*, sottolinea, la duplice funzione dei tantissimi disegni – le preparazioni d'ogni lazzo o codice performativo della regia, è la traduzione sulla pagina (dell'edizione come libro del copione con i disegni) *dell'azione che accompagna il testo*:

Dario Fo aborde Molière avec sa culture multiforme, foisonnante, qui est celle d'un plasticien et d'un homme de théâtre, grand dévoreur de livres. Il a commencé par la peinture et l'architecture, et même si sa pratique publique est aujourd'hui le théâtre, ses *références restent visuelle avant tout*. En témoignement ce qu'on peut appeler ses «cahiers de mise en scène», qui sont une fantastique bande dessinée suivant segment par segment le jeu des comédiens. Pour Molière, le «crayon», le texte publié, était la trace écrite de «l'action», la pièce jouée, selon les termes qu'il emploie dans l'avis au lecteur en tête de *L'Amour médecin*. Pour Dario Fo, le crayon du dessinateur sert à inventer les jeux scéniques, à les préciser, à les disposer dans l'espace, et à communiquer avec l'équipe des praticiens.³

E la conferma che gli attori avevano accettato questo procedimento come arricchimento della loro esperienza attoriale viene data da una delle protagoniste, Catherine Hiegel:

De même, pour nous rendre les images plus claires, il a fait tout un travail de dessins, réplique par réplique. Cette approche par l'image me paraît très belle et enrichissante: en tant que comédiens, nous cherchons toujours à nous rapprocher d'une image idéale...⁴

Questo sottolinea la natura visuale, artistica, di tutto il teatro. L'attore «classico» non si preoccupa soltanto del modo di declamare le battute, ma si occupa anche della totalità tridimensionale della sua

figura. Uno scenografo come Dario Fo concepisce il suo spettacolo come una serie di quadri – flessibili, cambiabili, negozabili finché si vuole – ma visualmente prestabili, o da stabilirsi, concepiti in questo caso in disegni. In questo caso, anche, quadri d'azioni – ogni suggestione nel testo di Molière sarà sviluppata da Dario Fo con azioni, movimento, gestualità, un frenetico turbine di movimenti (come abbiamo visto nella regia del *Barbiere di Siviglia*⁵), il che ci porta alla Commedia dell'Arte.

Molto è stato scritto sull'incontro fra Molière e la Commedia dell'Arte (nella persona di Tiberio Fiorilli, o Scaramouche) a Parigi a metà Seicento, immortalato, anche, nel film della vita di Molière di Ariane Mnouchkine, in cui Molière da ragazzo vide i *comédiens italiens* nelle fiere di Francia. E la figura di Scaramouche è anche significativo per la regia di Dario Fo, perché concepito qualche volta come servo ed altre volte magnifico: un personaggio doppio, ed in un certo senso ambiguo, nello stesso modo che abbiamo visto per Figaro di Mozart e Rossini. Figaro dimostra una capacità organizzativa ed una coscienza dei propri poteri, un'intelligenza, insomma che lo porta fuori dai parametri tradizionali dell'Arlecchino di Martinelli e Biancoffo. Nella regia del *Barbiere...* (discussa sopra), contrasta con Arlecchino, capobanda del coro degli zanni. Nelle due manifestazioni di Sganarelle del *Médecin malgré lui* e *Médecin volant* – la prima lo Sganarelle degli anni maturi di Molière, e la seconda una delle prime farse della sua gioventù – la «doppiezza», per così dire, dell'immagine di Scaramouche sembra riflessa nell'immagine di un medico «falso» che comincia come servo truffatore, ma che finisce coll'avere consapevole coscienza dei propri poteri e possibilità «professionali» – da servo a magnifico in un attro – quasi come Scaramouche negli spettacoli antichi e moderni. Notiamo, anche, che un «duplice effetto» si trova in tutte e due le farse: nel *Médecin malgré lui*, un «servo» (zanni) diventa medico (dottore) e nel *Médecin volant*, duplica stesso nell'invenzione del fratello-gemello del finale. E nella regia delle farse di Molière, Dario Fo sembra riconoscere questa duplice funzione del personaggio di Sganarelle – dietro alla quale starebbe la figura di Scaramouche – in un disegno del protagonista all'inizio del *Médecin volant* – unico nell'intera serie ad essere *colorato di nero*⁶ [Fig. 29]. L'iconografia del confronto Molière-Scaramouche raffigura il personaggio in un costume nero con cappello come il disegno di Dario⁷. La critica riconosce la complessità di Sganarelle, insieme con l'influenza della Commedia dell'Arte italiana:

Vers les années 1660-1661, L'Hôtel de Bourgogne représentait un *Médecin volant* écrit pour lui et en vers par Boursault. De leur côté, les Italiens jouaient un *Medico volante* dont on ne sait s'il s'agit du texte de Biancolelli, conservé, ou d'un autre⁸.

Maurice Gutwirth définit le personnage comme:

Personnage multiple et constant, avec lui Molière met bas le *masque*, et adopte "un visage" au propre et au figuré. Le comique s'intériorise. Au jeu effréné de Mascarille – initialement masqué – succède le jeu de physionome expressif de Sganarelle⁹.

Che è precisamente quello che fece Dario Fo nelle ultime ripliche del suo *Arlecchino* nel 1986.

Nelle sue sette apparizioni nelle commedie di Molière, lo troviamo *valer* (*Médecin volant*), *bourgeois poltron* (*Cocu imaginaire*), *barbon dupé* (*École des maris*) *barbon battu* (*Mariage forcé*), *père abusif* (*Amour médecin*), e finalmente *fogotier* nel *Médecin malgré lui*¹⁰. Il che sottolinea ancora la natura complessa del personaggio, non (più) da costringere nel quadro degli stereotipi della Commedia dell'Arte: come Figaro e Scaramouche. Ma anche se la regia di Dario Fo si costruiva a base di disegni – come l'evidenza che sopravvive della tradizione dei comici italiani è spesso iconografica¹¹ – la sua chiave è la Commedia dell'Arte: lo scenografo¹², reinserisce le farse di Molière nell'loro contesto originale performativo, aggiungendo del suo al *Médecin volant*, di cui esisteva solo un canovaccio non finito. Prima di entrare nel dettaglio dei disegni, allora, guardiamo il fenomeno della Commedia dell'Arte. Renzo Tian scrive:

Molière frequentò la scuola dei comici italiani dell'Arte attingendo al repertorio di quegli oggetti (oggi per noi quasi misteriosi) che erano i "lazzi". Fo si è indistruttato come nessuno altro a ricostruire, a forza d'intuizioni artigianali, quei lazzzi oggi meglio noti col termine filmico di "gag": azioni pure, sciolte dall'obbligo dalla parola, dove l'invenzione comica raggiunge l'assoluto soprannaturale e comunica allo spettatore l'euforia di un mondo dove tutto è possibile e niente inverosimile¹³.

E continua con esempi di questa specie di "teatro puro":

Di invenzioni come queste, lo spettacolo di Fo è pieno. Il tema dello scambio del vino e orina torna più tardi, anch'esso trasformato in un perfetto "jeu de théâtre", con la nutrice che versa vino in un pitale e Sganarello che se lo beve impenetrato sfoggiando motivazioni scientifiche, fintantoché nel pitale non viene a trovarsi il liquido appropriato con una girandola di sorprese che culmina in una lingua di fuoco che esce dalla bocca di uno dei bevitori. Per non parlare dell'uso dei *manichini*, che in un battibaleno possono rimpiazzare l'attore per essere strappazzati a dovere e poi lasciar di nuovo il posto all'attore in un colpo di prestidigitazione¹⁴.

E vedremo l'uso che ne fa Dario Fo ne *L'Italiana in Algeri*, e altrove¹⁵.

Ma per Dario Fo la Commedia dell'Arte era stata interpretata in modo tutto suo nel suo *Arlecchino* appena cinque anni prima. Arlecchino è un sovversivo, amico del popolo, parente del guillare di *Mistero Buffo*, e "fratello" di Figaro (nella definizione della stampa), come abbiano visto sopra¹⁶.

Fino a che punto si può parlare dell'attualizzazione delle farse di Molière in chiave politica? Ugo Volli pensa che l'interpretazione in chiave politica è la "grande assenza" di questo spettacolo:

Fra le differenze rispetto al Fo tradizionale, un'altra cosa colpisce nello spettacolo parigino, ed è un'assenza: niente politica, nessun tentativo di spiegare o di interpretare Molière in termini d'attualità o di conflitto di classi. Il gioco resta fine a sé stesso, il divertimento semplicemente gratuito. Semmai, rispetto alle intenzioni dell'autore, va in secondo piano la satira contro i medici, che sono visti questa volta come allegri pagliacci, avidi e venduti, ma alla maniera dei mendicanti piuttosto che come torbidi congiurati e onnipotenti sfruttatori della vita quotidiana. Una cosa è certa: da questa leggerezza ideologica al limite della gratuità lo spettacolo guadagna piacevolezza. Il gusto dell'assurdo e la sapienza meccanica che rendono Fo un teatrante eccezionale non sono vincolati a quegli obblighi retorici, e quella predicazione politica che tanto spesso gli sono stati rimproverati in Italia, almeno negli ultimi anni¹⁷.

Dall'altra parte, John Towson, che ha osservato la produzione a Parigi dalla prima prova in aprile del 1990 fino allo spettacolo riuscito, ha scritto il resoconto più comprensivo dello spettacolo. Vede una

realità più complessa nell'uso che fa Dario Fo della Commedia dell'Arte. Innanzi tutto, cita Dario Fo sulla Commedia dell'Arte (una posizione che abbiamo vista altrove):¹⁸

“There are great misunderstandings about the Commedia dell'Arte”, claims Fo. “Commedia is always treated as a unified whole. There were the big families that worked in the most important courts of Europe, performing a certain kind of *Commedia* which was generally conservative and often downright reactionary in content. There was, however, quite another tradition of comic actors, also professionals, who didn't frequent the courts and nobility, but worked in taverns, worked in town squares, worked in far lowlier circumstances. And it is no accident that their work has never been collected and published. When you study the *Commedia dell'Arte*, you have to decide which political line, which cultural direction you are going to take”¹⁹.

Nella sua regia, come nota Towson, – e precisamente come aveva fatto con l'aggiunta della troupe di commedianti nel *Barbiere* tre anni prima – Sganarelle verrà sorretto da un gruppo di cittadini che costituiscono un coro ed un'affermazione leggermente ideologica. Non voleva uno Sganarelle, supereroe, individualistico che per miracolo mette tutto a posto – ma una *communità* che lavora insieme contro il potere. “Non dimenticare che c'erano molti servi nella Commedia dell'Arte, non solo uno” insiste Dario Fo²⁰. E la connivenza del popolo si trova dapprutto nello spettacolo, in entrambe le farse. Nel *Médecin volant*, se Sganarelle è perseguitato dalla polizia, gli acrobati la manderanno dall'altra parte. Nel gioco dell'orina, viene aiutato da diversi assistenti. Gorgibus è distratto dal popolo, così non vede gli scambi degli amanti. Nel “volo” finale del medico volante, gli saranno assistenti acrobati sempre pronti a facilitare l'episodio, facendogli trovare la corda giusta in tempo. Ed il confronto popolo-Polizia si trova all'inizio dello spettacolo, quando la polizia interrompe il gruppo di musicisti e li manda via. Nel *Médecin malgré lui*, troviamo lo stesso, ma in chiave diversa. Sempre John Towson:

In the *Doctor in spite of himself*, Fo's Sganarelle again finds himself assisted by the *hoi pollo*. When the play shifts gears from the the light-hearted fun of the earlier farce to reveal this Sganarelle's opportunistic, Tartuffian side, the focus of the satire

Un'altra dimensione rilevata da Towson è totalmente caratteristica dello stile della Commedia dell'Arte: il rapporto con il pubblico, anche questa una geniale affermazione di affetto per il popolo. Cita Dario Fo:

“Molière himself conceived the renewal of French théâtre in terms of the genuinely revolutionary intentions of the Italian actors. He grasped the importance of the involvement, including the physical involvement, of the spectators”²¹.

Di qui il discorso direttamente al pubblico, la caduta di Sganarelle (o quasi) in platea, la connivenza con il pubblico con l'uso aperto – mai nascosto – dei trucchi teatrali; persino le case si muovono, in connivenza con gli attori. Se Sganarelle ha bisogno di musica per cantare, la chiede direttamente al direttore d'orchestra. Qui troviamo una vena sottile d'aggiunte – mai con l'irruenza d'alcune commedie di Dario Fo in passato – ma leggera e ogni tanto anacronistica, che ci ricorda le presupposte ideologiche del regista nella sua interpretazione, precisamente come le avevamo viste nell'aggiunta di una troupe di commedianti dell'Arte nel *Barbiere* e nell'*Italiana in Algeri* rossiniane.

I lazzi della Commedia dell'Arte si trovano dapprutto nello spettacolo, e ci porteranno più vicini ai disegni. Ogni più piccola indicazione del testo venne sviluppata in un lazzo, qualche volta complesso, prolungato e coreografato, altre volte scurrile, al confine dell'osceno. Alla stampa²², Dario Fo fece riferimento all'antica tradizione della Commedia dell'Arte, e ovviamente al testo del *Medico volante* associato (benché d'incerta attribuzione) con Domenico Biancolelli²³, l'Arlecchino della compagnia di Scaramouche. Infatti, Delia Gambelli sottolinea le affinità significative fra i testi:

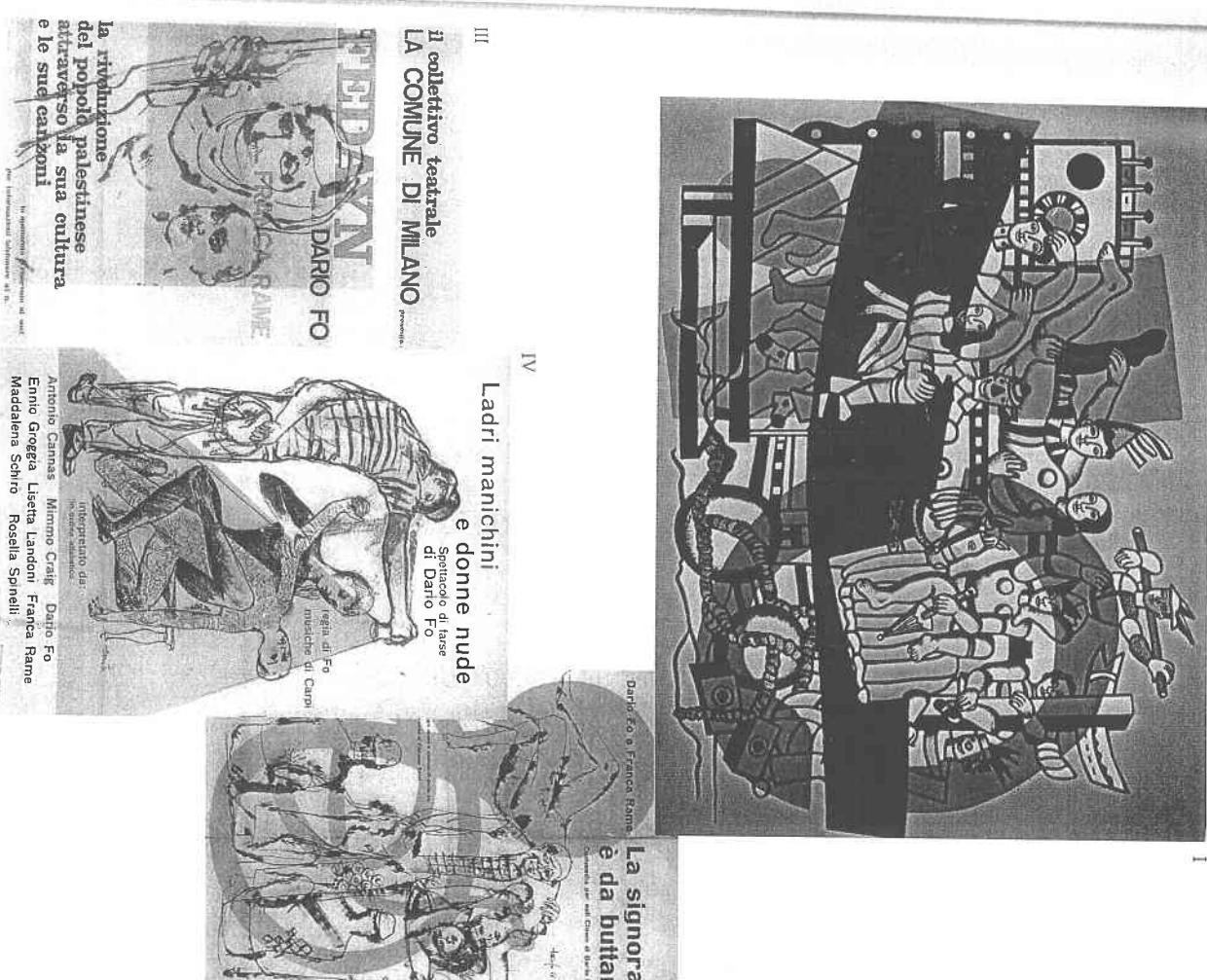
Proprio fra il *Medico volante* (1667) di Biancolelli e il *Médecin volant* di Molière si delineano affinità esclusive rispetto ad altre versioni teatrali omologhe: ad esempio nella battuta che sottolinea la venalità del finto medico, nell'atto in cui questi proclama a parole il proprio superiore disinteresse. Nella commedia omologa di Boursault, Crispin esclama “Je ne suis pas un

also shifts. “The essence, proclaimed Fo, is the rage, the indignation which bursts out of Molière's writing, and the grottesque, which gives the plays their true dimension”²¹.

Marchand de Science", manifestando una suscettibilità pedante, tutta risolta sul piano verbale. La battuta di Sganarelle, nella pièce di Molière, è più immediata ed è, soprattutto, *fatta coincidere con la sua negazione a livello gestuale*: «...je ne suis pas un homme mercenaire (*Il prend l'argent*)». Coincidenza accentuata nella versione di Biancolelli dove lo stesso lazzo, prolungandosi, si sbilancia a favore del gesto. Non si tratta di una prolungamento innocuo; perché quella battuta (sulla veralità) dello Zanni, e forse anche su quella dei medici veri) è travolta da un gesto "esagerato" (di prendersi tutta la borsa), che la svuota di un eventuale contenuto satirico, e tutto il lazzo finisce per ricordurre al gran motivo della balordaggine d'Arlecchino, che è messo in ridicolo della sua insufficienza, ma è, insieme, derisione della serietà sussiegosa²⁵.

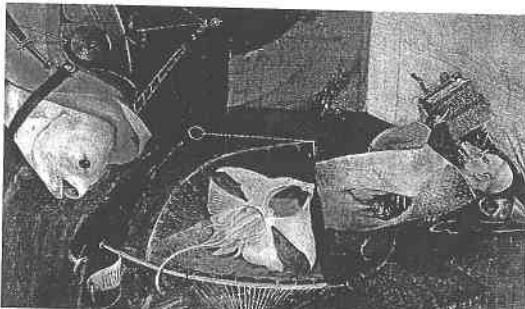
Questo ci consente di fare un'osservazione interessante sul rapporto fra *lazzo verbale e gag fisico* (il secondo che svaluta e travolge il primo); ma sembra certo che la maggior parte dei lazzi della sua regia fossero inventati da Dario stesso, oppure ripresi da precedenti spettacoli²⁶ (come l'episodio del personaggio buttato in aria in una coperta, sostituito da un manichino, caduto "morts" in scena, e poi risuscitato, che abbiamo visto nel *Barbiere*, di chiara derivazione dai quadri di Goya)²⁷. Ma a differenza delle precedenti regie e spettacoli, *l'intera serie di disegni è stata pubblicata con il testo*, con le aggiunte al testo in rosso²⁸, che, con l'aiuto del video²⁹, ci permette di esaminare l'evoluzione dei lazzi. La funzione dei disegni è definita da Jean-Loup Rivière nella pubblicazione del testo insieme con i disegni (in cui appare ancora la teoria della derivazione da fonti antiche dei lazzi):

La particularité de la rencontre du texte de Molière et des dessins de Dario Fo est d'inventer une tradition. Et ce n'est pas un paradoxe. Voici le mouvement de cette archéologie imaginaire: Molière s'inspire de canevas italiens et du jeu de Scaramouche, l'acteur napolitain, son maître, le "père" de Sganarelle; le texte de ses pièces ne mentionne pas les jeux de scène évidents à l'époque et oubliés aujourd'hui; alors Dario Fo va consulter les archives et les témoignages pour retrouver les jeux de scène qui peuvent s'appliquer au reliquat textuel des farces. Un peu comme si, ayant entre les mains le livret d'un opéra dont la musique serait perdue, il allait consulter d'anciennes partitions pour trouver celle qui conviendrait au livret...

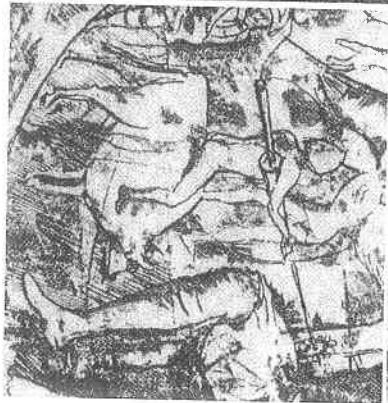




X



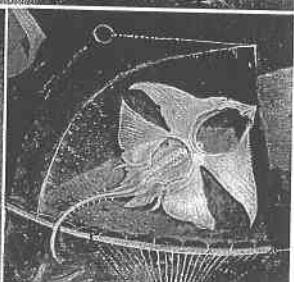
V



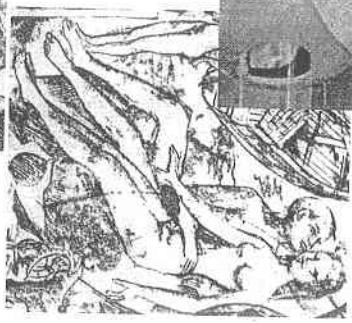
IX



VIII



VI



IX



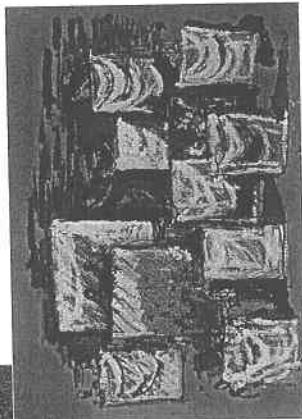
VII



XVI



XVII



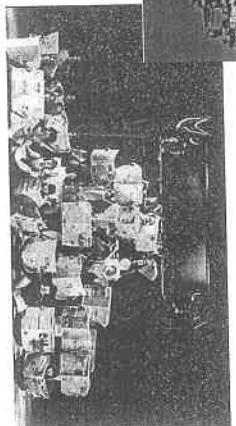
XV



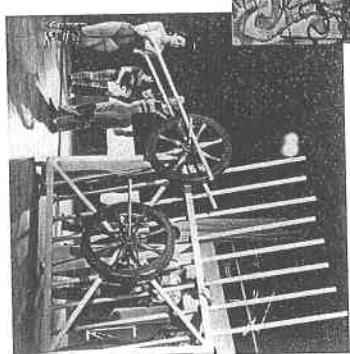
XIV



XIII

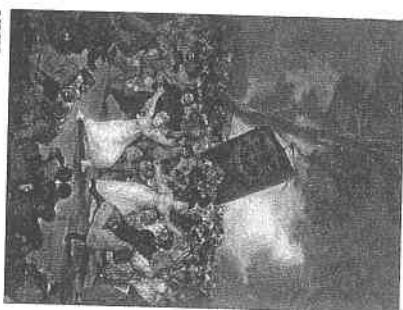


XII

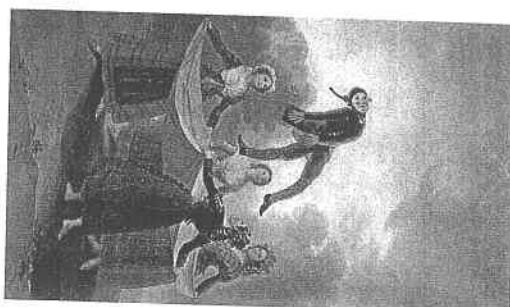


XIII

XXXI



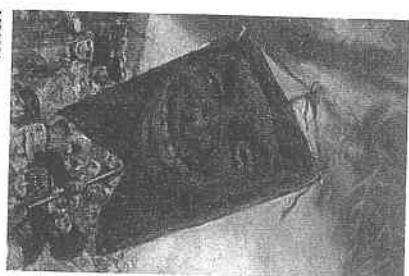
XIX



XXXIV



III XXX



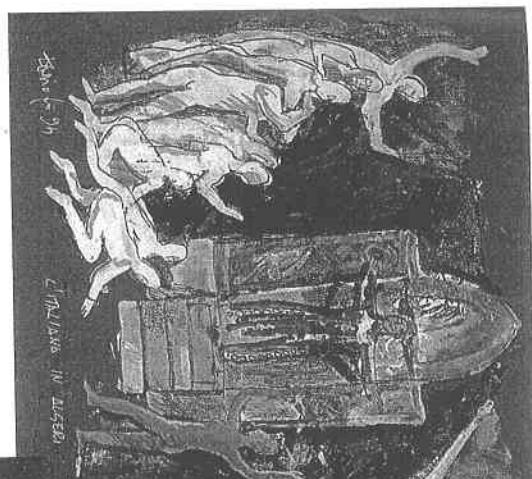
XX



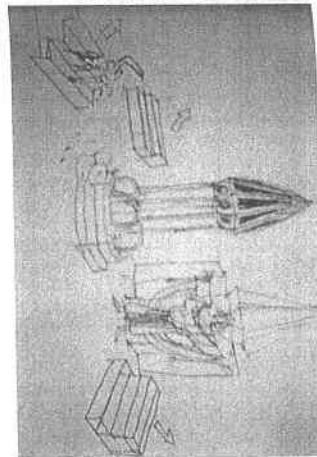
XXXI



II XXXV



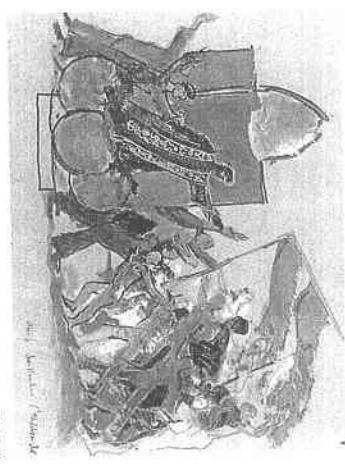
XXXV

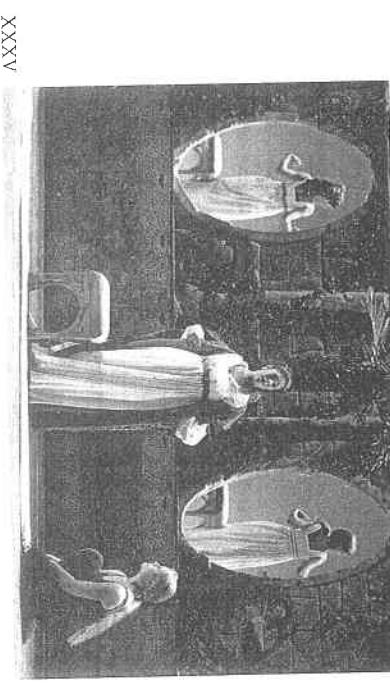
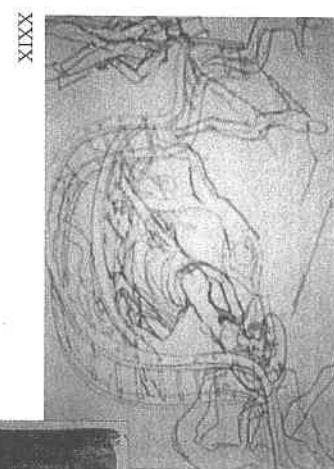
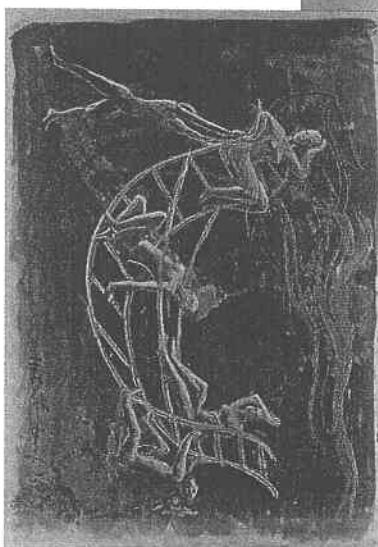
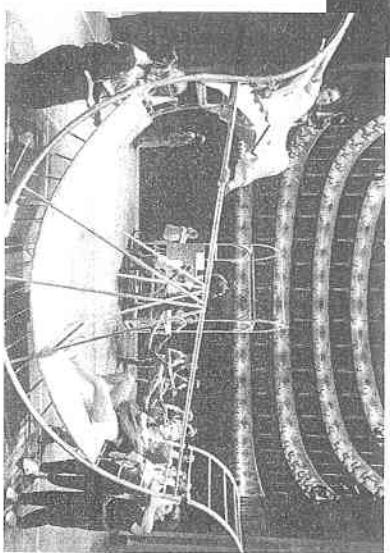


III XXXX

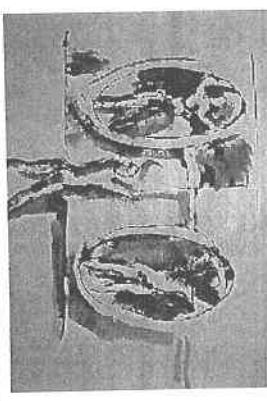
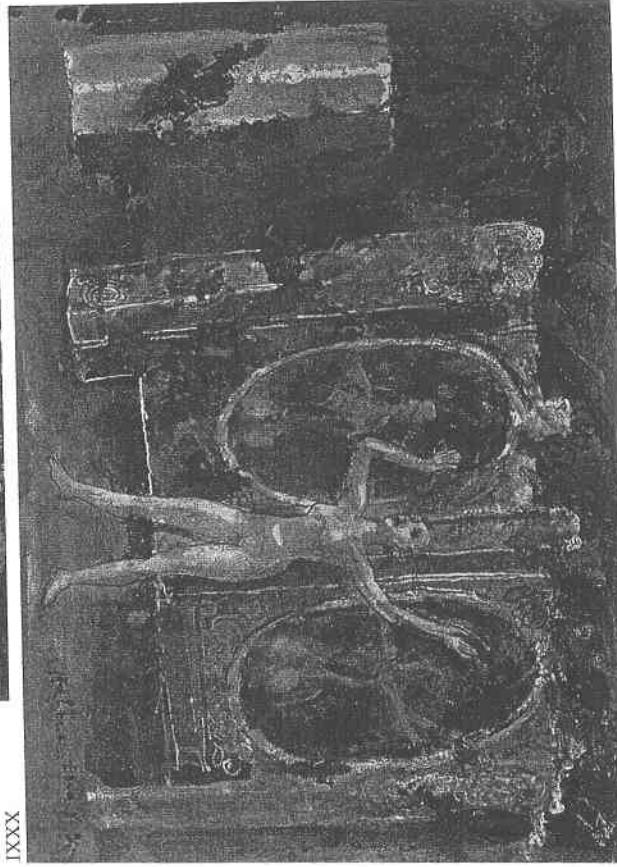


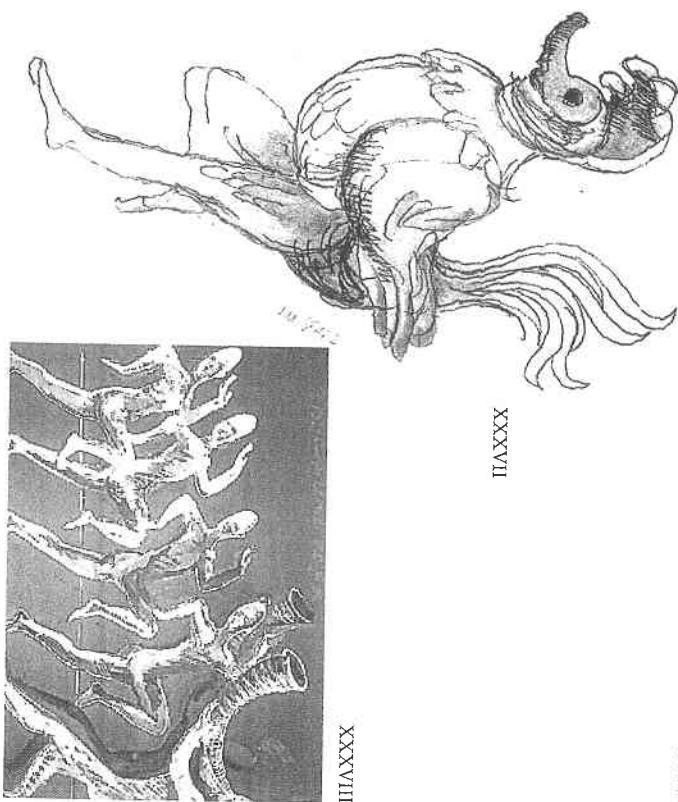
XXXI





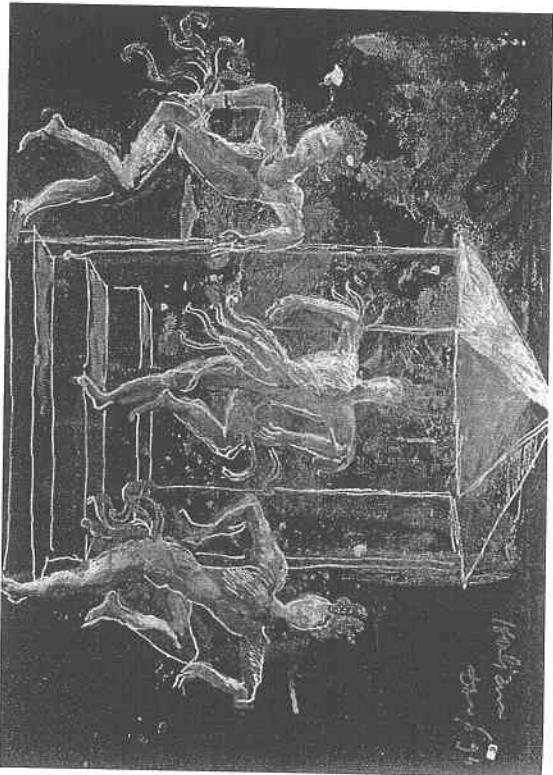
XXXX





XXXVII

XXXVIII



XXXVI

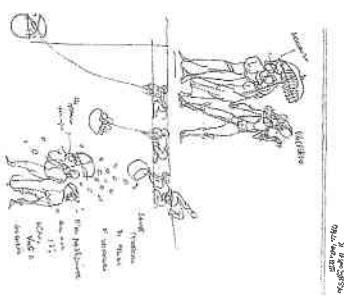
Le Médecin volant

Il *Médecin volant* comincia con una scena tutta disegnata in cui Sganarelle entra seguito dalla polizia che grida "Au voleur! Au voleur!" per aver rubato un montone [Figg. 30-31]. Interrompe un concerto di musicisti in scena, e porta un cane vestito della pelle e delle corna del montone. Si sente uno sparo. In teoria, i disegni mostrano uno Sganarelle che porta il cane/montone, che poi viene sostituito da una montone-pupazzo che viene issata su corde [Figg. 33-34] mentre Sganarelle "grimpe jusqu'à la passerelle de scène". Poi "Il lance le faux bâlier contre les gendarmes qui fuient". Infatti, sia nel primo filmato, che in quello trasmesso per TV, Sganarelle *non porta il cane*, ed è il cane libero che caccia i poliziotti fuori scena. Le indicazioni scritte sui disegni da Dario Fo descrivono il lazzo, e identificano i motivi pratici (il cane): l'abbandono di un lazzo suggerito dai disegni nella recita finale [Fig. 35].

Anche la "tempête di frutta" – chiaramente preparata dai disegni che seguono – quando una pioggia di frutta viene rovesciata da panieri da appositi assistenti sopra la scena, che potrebbe indicare "la campagna" citata nel testo (oppure Sganarelle che si era nascosto su un albero da frutta) non fu realizzata nella recita [Fig. 32].

Perciò, il *contexto* dell'analisi che segue sarà un testo a "fumetti" con disegni come codici performativi, il *Médecin volante* del "circolo di Biancolelli" (marginalmente) ed il genio artistico e fiuto del teatro di Dario Fo: il disegno su carta e la "pittura scenica" si fondono come mai prima a costituire un'opera d'arte teatrale di grande importanza. E nell'intervista filmata per la versione del *Médecin volant* in TV, Dario aggiunge che faceva forse quindici disegni per ogni minuto di azione in scena, cambiando e alterandoli quando gli sembrava che non funzionassero: ciò che riecheggia la tecnica col *plexiglas* che abbiamo visto nella *Storia di un soldato*.

Les dessins de Dario Fo montrent comment le texte de Molière a été emporté vers le théâtre, *ils montrent le chemin de cette aventure*, ils sont, juste avant l'épreuve de la scène, la première réponse à un Sganarelle désemparé, perdu, dépouillé par le temps, et qui bondirait sur scène en criant "mes gags, mes gags!"¹⁰.



32



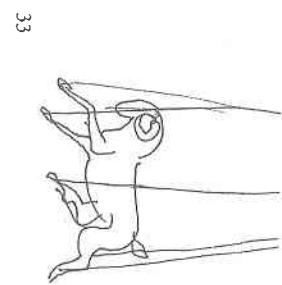
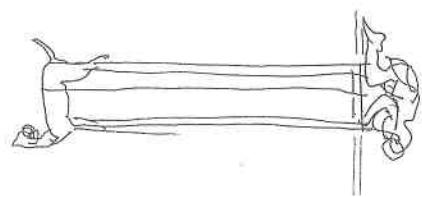
31



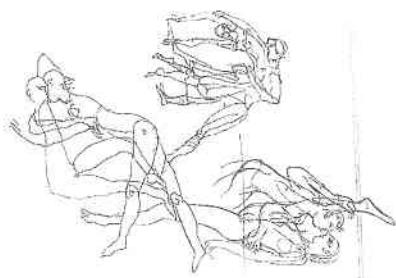
SCÈNE 1
SCÈNE 2
SCÈNE 3
SCÈNE 4
SCÈNE 5
SCÈNE 6
SCÈNE 7
SCÈNE 8
SCÈNE 9
SCÈNE 10
SCÈNE 11
SCÈNE 12
SCÈNE 13
SCÈNE 14
SCÈNE 15
SCÈNE 16
SCÈNE 17
SCÈNE 18
SCÈNE 19
SCÈNE 20
SCÈNE 21
SCÈNE 22
SCÈNE 23
SCÈNE 24
SCÈNE 25
SCÈNE 26
SCÈNE 27
SCÈNE 28
SCÈNE 29
SCÈNE 30

Il a volé un bœuf.
Il a volé un bœuf.
Il a volé un bœuf.

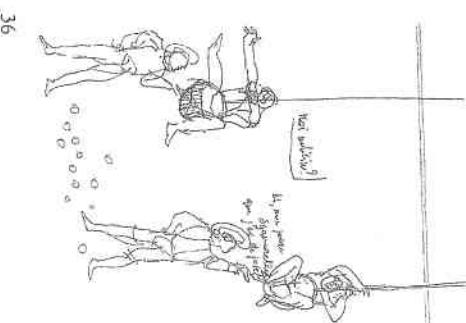
34



33



38



39



40



37



35

L'amante dice «che strano tempo» nel disegno, ma la battuta fu tagliata, naturalmente. Infatti, l'amante (identificato nel disegno: «amoroso» che accompagna Sabine) non ci sarebbe secondo il testo di Molière. Viene introdotto qui (non visto subito da Valère) perché eseguirà un ballo in celebrazione del vero amore per il canto di Gros-René nella scena terza. Nello scambio fra Sabine e l'amante (introdotto da Dario Fo), si annuncia e si celebra l'amore fra i giovani con baci, compreso il classico lazzo dell'uomo che va a baciare la donna – lei scappa – e finisce per baciare l'uomo. Tutto questo ha luogo in palcoscenico prima e durante la prima scena. Il disegno stabilisce l'affinità fra Scaramouche e Sganarelle, come abbiamo visto (vestito di nero nel disegno) [Fig. 30]. Persino il «faux bâlier» (una marionetta, manipolata con corde non visibili dal pubblico) è preparato nel disegno di Dario, [Fig. 34] insieme con due grandi bandiere, che non vennero usate in scena poi. Così all'inizio della commedia troviamo un insieme di lazzi – la fuga di Sganarelle *voleur* del montone, ironico commento forse sulla storia di Molière *figlio* di Scaramouche, che ha *rubato* tutto da lui, con il cane nella pelle del montone, altro segno dell'*inganno* (Sganarelle), del grottesco, dell'assurdo. Oppure c'è chi suggerisce il gioco di paro-
le *voleur/volant* nel titolo della commedia. Il tutto contro lo sfondo della musica, dei musicisti convenienti con il popolo (Sganarelle) e i gendarmes (il potere) scacciati dal montone (la natura), immagine rafforzata dalla pioggia di frutta, e complice nel complotto di Sabine (la natura/giardino come opposta alla città/potere):

Si vous en pouviez envoyer quelqu'un [médecin] qui fut de vos bons amis, et qui fut de notre intelligence, il conseillerait à la malade de prendre l'air à la campagne. Le bonhomme ne manquera pas de faire loger ma cousine à ce pavillon que est au bout de notre jardin, et par ce moyen vous pourriez l'entretenir à l'insu de notre vieillard, l'épouser, et la laisser pester tout son soul avec Villebrequin. [Scena 1]

Ed è interessante notare che l'insieme dei disegni *rivelava il filo commettivo dei lazzi* introdotti da Dario Fo, compresi quelli che non vennero utilizzati nella recita. La frutta (che si trova ancora in terra per la scena 2) dava la giustificazione dei panieri, in uno dei quali Sganarelle si troverà.

Nella seconda scena, il «faux bâlier»: pupazzo-cane-montone, era probabilmente previsto in caso che non fosse stato possibile addi-

strare il cane. Infatti, il cane ha fatto il suo dovere benissimo, cacciando i poliziotti dalla scena *da solo* – alleato del popolo contro il potere – così non ci fu più bisogno del pupazzo. Questo punto viene sottolineato ancora dal disegno della scena 2: il montone segue Sganarelle – chiaramente una marionetta – perché ci sono le corde, mentre a conclusione della scena, il cane lo segue da solo.

Nella scena 2, il tema della frutta continua, perché i disegni dimostrano Sganarelle che la raccoglie da terra e gira con il paniere – dettati gli eliminati dalla recita – però *arriva* nel paniere (dagli alberi dove si era nascosto dalla polizia?) che diventa il lazzo dell'altalena, uno dei preferiti di Dario Fo, come abbiamo visto nello *Sghignazzo*, nel *Barbiere*, e che si troverà ancora ne *L'Italiana in Algeri*. Qui Sganarelle accetta di fare il falso medico, e si vede, nel modo con cui viene spinto da Valère, che deve ubbidire come servo. Poi cade a terra, e Dario Fo aggiunge un tocco grottesco (come l'albero che cade nella prima scena del *Médecin malgré lui*), un lazzo verbale che rovescia tutto nel gioco ironico della commedia:

Est-ce moi qui suis tombé par terre où la terre qui s'est précipitée sur moi? [scena 2]

Ciò che sembra riflettere quel mondo rovesciato dell'intera commedia in cui un servo si prepara a diventare magnifico/pedante (nei termini della Commedia dell'Arte), oppure ricalca il «dualismo» che abbiamo notato nella storia di Scaramuccia e Sganarelle. La scena 3 continua la ricerca sul medico: Gorgibus ha paura che la figlia sia ammalata, ma le vuole far sposare un vecchio. Gros-René canta la canzone del vero amore, che viene rappresentato come uno squisito episodio di teatro-nel-teatro. Pianificato sin dall'inizio, perché i quattro disegni fanno vedere chiaramente che la donna nel terzo disegno è un manichino (con le giunture delle gambe). Gli stessi disegni fanno vedere anche movimenti di danza che sarebbero inconcepibili con solo attori. Il lazzo è uno dei preferiti di Dario Fo. Gros-René canta, ma la musica è da ballo: il tema del vero amore è *cantato* in italiano, e *letto* in francese su grossi pannelli di stoffa spiegati verticalmente (che ricordano il trucco «brechtiano» della didascalia in parecchi spettacoli di Dario Fo, soprattutto lo *Sghignazzo* ed il *Barbiere*, dove è anche *traduzione*, in questo caso dall'italiano al francese) per nascondere anche la sostituzione del manichino con l'attrice. Questo lazzo surreale si trova in tutto il teatro di Dario Fo, come abbiamo visto,

ma qui diventa spettacolo che "rappresenta" – in un ballo energico quasi tra vita/amore e morte/pupazzo. Alla fine (dopo la ri-sostituzione del manichino per la donna), il manichino viene buttato per l'aria e raccolto da Gros-René. Come negli altri esempi che abbiamo discusso, questo lazzo medita su vita e morte, ma spinge la realtà verso l'inverosimile nel mondo magico, capovolto, surreale, della Commedia dell'Arte: la donna/manichino fa salti e movimenti impossibili per esseri umani – poi torna alla vita vera con la sostituzione dell'attrice³¹, un'illustrazione, in quest'occasione, del tema di una canzone.

Le ricerche di John Fretthewey hanno rilevato, anche, come i discorsi di Molière (in questo episodio) spesso indicano le azioni degli attori:

In *Le Médecin volant*, for instance, speeches occasionally suggest quite precise actions and movements, and need to be spoken as written, as when in scene 4, Sganarelle disguised as a physician, announced by Sabine, makes a belated entry, so that Gorgibus must ask her: "Ou est-il donc?" and Sabine must reply in three stages: "Le voilà qui me suit; tenez, le voilà..." and only Gros-René's *galimatias* [cantato, danzato, coreografato da Dario Fo] in scene 3 *obviously* remains untranscribed [nel testo di Molière]...³²

Nella regia di Dario Fo, l'episodio della canzone di Gros-René era un'occasione magnifica per l'inserzione di un balletto con manichino sul tema dell'amore [Figg. 37-40].

La scena 4 è la prova di fuoco per il falso medico, vestito di un enorme manto nero, e introduce un altro lazzo coreografato. Entra aiutato da parecchi assistenti che gli tengono il manto, e che devono correre quando gira [Fig. 41].

Il manto nasconde diversi strumenti che lui produce come un mago da un cappello, ma la serie di lazzi è suggerita solo nei disegni degli oggetti stessi: un elenco soltanto d'oggetti di scena come *memoria visuale di qualcosa ancora da inventare* [Fig. 42]. Infatti, i lazzi sono dettagli comici suggeriti dagli oggetti stessi, come quello del distore: Sganarelle soffia della polvere bianca nell'orecchio sinistro di Gorgibus – che poi sembra uscire da quello di destra – vecchio gag da circo, che abbiamo notato anche nelle mani di Figaro nel *Barbiere*. Segue il gioco dell'orina, che, come abbiamo visto, si trascina per parecchie scene. I disegni mostrano le azioni una per una, con didascalie (ora in italiano), e troviamo parecchie tappe sulla stessa pagina

– un vero fumetto per descrivere un lazzo tipico della Commedia dell'Arte – con un testo di cui un terzo, circa, è stato aggiunto da Dario Fo su quello di Molière³³. Qui Dario Fo ha preparato un lungo lazzo con precisione attraverso i disegni, che, trattandosi di una situazione comica resa celebre dalla Commedia dell'Arte, era già stata improvvisata parecchie volte. Prima si ha il passaggio dell'orina dalla finestra – dal piatile nel bicchiere – specificato con tre disegni, con la frase "è quella fresca di mattina" come didascalia sul disegno per specificare il punto nel testo. Persino il "segreto" del lazzo (sostituzione di vino bianco per orina, poi bevuta da Sganarelle) viene specificato nel testo, che è di Dario Fo a questo punto:

Sabine – (Apparaissant à la fenêtre et remplissant un pot de chambre de vin blanc.) – Vite, Lucile, pressons, pressons!... et voilà! [scena 4]

Il lazzo dell'orina continua fino alla scena 8. Tutto dipende dalla possibilità che i personaggi bevano (o facciano credere di bere) l'orina della figlia. I lazzi contenuti nell'assaggio dell'orina da parte di Sganarelle sono spinti all'inverosimile: ricevuto il bicchiere, Sganarelle fiuta il liquido sulle proprie dita; trovandolo buono, l'ammirata al proprio collo come fosse profumo; finalmente lo beve dal bicchiere, e finisce col berlo dal vaso stesso, facendolo girare per finirlo, con il *coup de grâce* – finito il liquido, Sganarelle mette il vaso in testa come cappello – tra l'orrore divertito del pubblico³⁴. Persino l'avvocato, nella scena 8, è ingabbiato – e sembra che la regia prenda molto tempo, preparando in un disegno una "mesa in opera di un tavolo ripieghevole da campagna" (didascalia di un disegno) [Fig. 45-46] sulla quale si trovano pitali e bicchieri. Il disegno è per la scena 5, in cui Sganarelle tira fuori parecchi oggetti da sotto il manto, compreso un tavolo, che per definizione deve essere pieghevole e "di campagna". Un disegno registra il momento di quando tira fuori il tavolo. I disegni registrano momenti chiave in questo processo. (Ma si veda qui sotto). Una tazza gigante si sovrappone sul disegno di figure per registrare il vapore che ne uscirà; [Fig. 44] un disegno grafico registra gli spuri ripetuti che segnalano il fenomeno di un personaggio costretto a bere l'orina³⁵; persino il fuoco nasce in bocca a Gorgibus³⁶.

Sganarelle (y jecant un fumigène) – Non! Elle a tourné. [Scena 4]

Il lazzo è ancora spinto all'exasperazione: da Gros-René esce una grossa fiamma dalla bocca; un personaggio viene avanti con la faccia nera di carbone, non ci vede più, e così deve girare accecato con un bastone bianco – con cui tasta i seni di Sabine – un momento di pura comicità che nasce dalla *situazione* (già creata dall'immaginazione di Dario Fo senza indicazioni nel testo di Molière). Infatti è Sganarelle che dice "marque de grand *chaleure*" in un battuta (scena 8) aggiunta da Dario Fo, forse suggerita da Biancolelli³⁷.

Ogni trucco di un repertorio aggiornatissimo e raffinato viene utilizzato per questo lazzo "classico" di Commedia dell'Arte. Persino il trasferimento dell'urina dalla camera nelle mani di Sganarelle viene compiuto con l'esagerazione e l'exasperazione del movimento: Sganarelle si alza su trampoli che lo portano quasi al livello della finestra della camera [Fig. 47], e l'entrata dell'ammalata Per la visita medica, è squisitamente coreografata con musica, danza, e un rituale passaggio della paziente sulle schiene degli assistenti – un movimento con musica chiamato *la danse de l'éléphant* negli appunti dell'assistente alla messinscena³⁸. È interessante notare che il testo pubblicato non porta disegni – né dello Sganarelle ingigantito, né della danza dell'elefante, Dato che lo spazio è occupato dai disegni del lazzo maggiore (l'urina).

Ma perché continua ben oltre i limiti suggeriti dal testo sopravvissuto di Molière? La risposta sembra che (coscientemente o no) Dario Fo si serve della tecnica – radicata nella pratica improvvisata della Commedia dell'Arte – della *gag "elastica"*, strategia teatrale in cui i comici continuavano a ripetere il lazzo all'infinito mentre il pubblico si divertiva, e continuava a ridere per ripetizione. Poi un attore prestabilito (ce n'è sempre uno che comanda nella Commedia dell'Arte) dava il segnale di continuare con l'intreccio. Anche perché le ricerche di Richard Andrews si sono concentrate, a questo punto, su questa tecnica, sull'evidenza delle commedie di Molière. Riguardando il testo del *Médecin volant* di Molière, con le aggiunte di Dario Fo alle scene 4-8, e i disegni, vediamo che le aggiunte prolungano il lazzo, originalmente limitato alla scena 4, con specifiche didascalie:

Il sort. Les pots de chambre sont toujours sur la table. [scena 5]
L'avocat: "Du vins là dedans, comme c'est curieux". [scena 6]
Toute la scène se construit sur la méprise et l'échange des pots de chambre [scena 7]
L'avocat boit l'urine et la crache sur Gorgibus [scena 8].

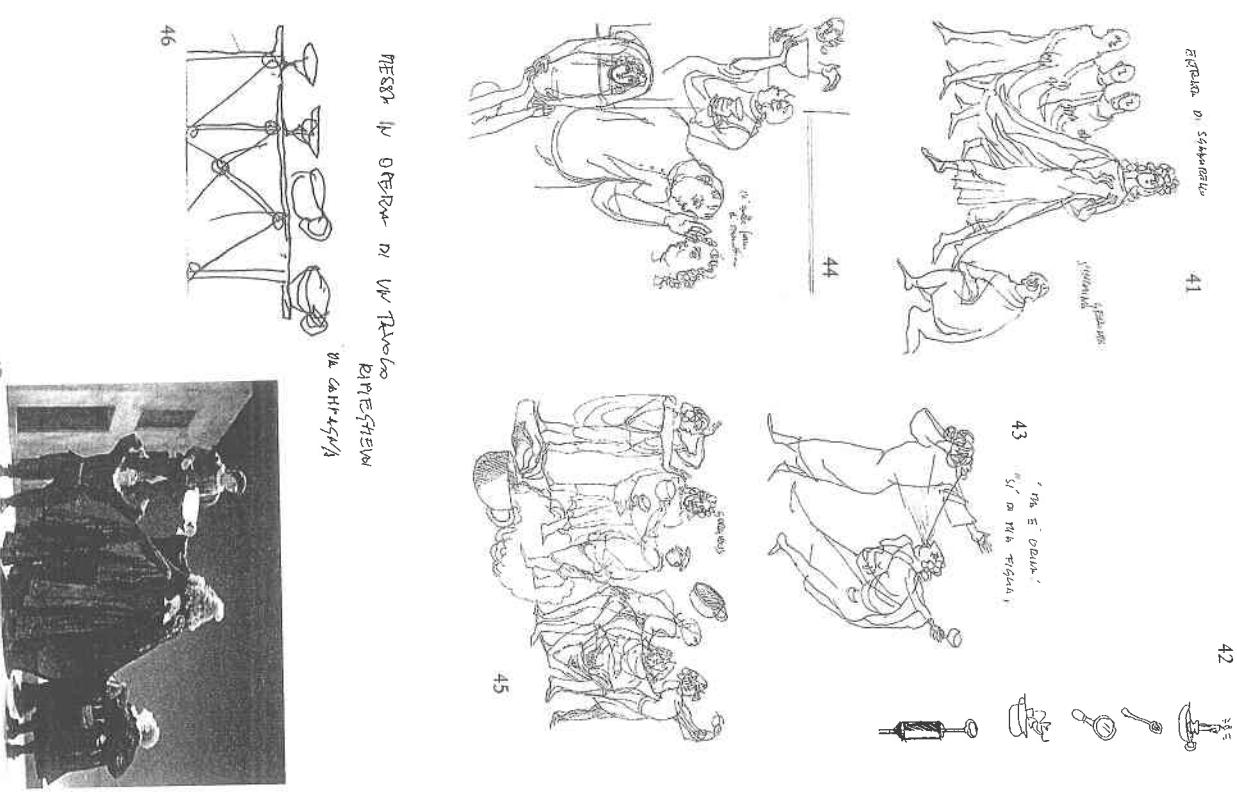
41
REGGIA DI SAGANARELLE

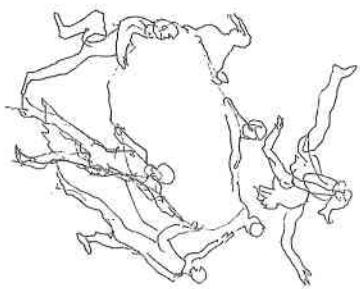
42

43

44

45





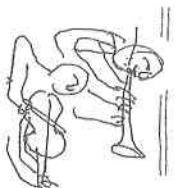
50



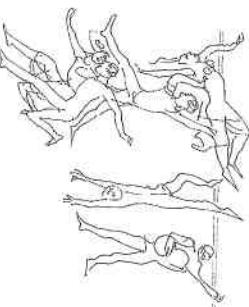
49



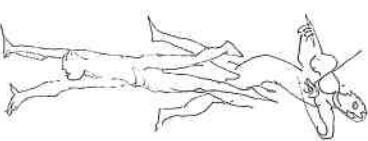
52



51



53



54

Il risultato è un testo drammatico scritto che denuncia la sua fonte nella pratica improvvisata dei comici dell'Arte, sorretto (in questo caso) con disegni specifici che identificano chiaramente bicchieri, brocche, pitali, come ha rilevato Richard Andrews in molti testi di Molière³⁹. Il finale del lazzo, quando l'avvocato sputa l'orina su Gorgibus, ha la funzione comica precisa di travolgere, sminuire, svalutare insomma, le pretese pedanti dell'avvocato – con quelle dello Sganarello, facendole seguire (aggiunta di Dario Fo) da un gesto risolutamente volgare⁴⁰. Nella scena 5 (nei disegni), Sganarelle sforna vari oggetti nascosti dentro il manto: la scena di Molière viene spinta ancora verso l'inverosimile con l'aggiunta del tavolo (siccome un tavolo non si mette in tasca) con il trucco che abbiamo visto del tavolo pieghevole. I disegni per la scena 4 e 5 dimostrano che piegando un tavolo "da campagna" Sganarelle riesce (sarebbe riuscito) ad aggiungere un tavolo sotto il manto ed una sedia (di Dario Fo) alla carta e inchiostro di Molière. Ancora una volta un abile trucco "fisico" spinge il lazzo verso l'inverosimile, l'improbabile, la magia. Ma la recita non fu così. *La vita segreta della regia attraverso i disegni* rivela quanto è cambiata durante il periodo delle prove. Infatti, il tavolo non è pieghevole; viene portato in scena ed esce da sotto il manto in un frenetico "carosello" in cui gli assistenti tengono il manto che gira, e gli oggetti escono da sotto. Segue un momento della "danza del rifiuto" (titolo di un disegno), (scena 8) in cui le due facciate – l'illusione e la verità – vengono espresse graficamente dalla pittura scenica: prima Sganarelle appare con la sua toga, da finto medico alzato su due pali, dimostrando la falsità del suo *inganno*, e l'innamorata balla con le sue ragazze con la gioia della liberazione da un incubo, finché non si affaccia alla finestra Gorgibus, quando la danza e la musica ritornano al lugubre della forma falsa, dell'inganno, del potere, insomma. Con due immagini – che hanno poco a che fare con la storia che si sviluppa, Dario Fo giustappone immagini *disegnate in scena* dei due lati della medaglia: l'amore, la gioventù, la gioia – contrapposti alla vecchiaia, alla formalità, ai soldi. Il tutto effettuato con oggetti, con vestiti, mentre la danza e la musica cambiano tono bruscamente all'apparizione di Gros-René.

Le scene finali sono dedicate interamente a questo trucco squisitamente teatrale, ed i disegni di Dario Fo spiegano i movimenti in dettaglio, come sarebbe stato da aspettarsi. Le figure schizzate sono sempre in movimento per assecondare l'illusione creata da Sganarelle che ha un doppio (gemello) con frecce che indicano il movimento.

Il travestimento nasconde l'identità e la crea: Sganarelle si traveste da medico in un secondo – poi appare alla finestra senza la «divisa». Il manto e la parrucca si muovono [anche], ricostituiscono il medico per terra sul portabiti, oppure il medico appare come una faccia (disegnata in scena) sul solito pitale – richiamo evidente del lazzo prolungato di prima. E da vero professionista (tecnico) Dario Fo include disegni «incorniciati» per individuare i lazzi minori, come il fratello con il vaso in testa che sputa i suoi denti dopo la lite. La creazione del pupazzo-medico con vaso come base (la faccia dipinta) con parrucca aggiunta, meritava tre disegni, per i momenti «importanti» in cui finalmente si trova l'unità fra i partiti di vecchi e giovani agguerriti (il popolo con i rappresentanti del potere) vengono festeggiati con un disegno minuscolo che rivela il piacere del suo creatore: «I musici, Sabine e il suo spasimante coinvolgono *Gorgibus e Gros-René* in una danza»⁴¹, a compimento del disegno della Commedia dell'Arte: rimettere a posto il mondo capovolto dalla commedia. Oltre questo, la commedia di Molière non va, ma Dario Fo aggiunge la vittoria completa dei giovani (e del popolo) da par suo, con il codice rappresentativo del pupazzo (del vecchio) buttato in aria in una coperta (dai giovani) – con la surreale sostituzione di un manichino – derivato da Goya, che abbiamo già discusso [Figg. 48-49]⁴².

E la parte finale del testo stampato della commedia raffigura il festeggiamento del tradizionale invito a nozze con una elegante serie di disegni raffiguranti la musica, la danza, l'acrobazia, ed anche la cena (con il piattone di cibo che non apparirà mai in scena), e un gendarme (il potere) che scappa verso destra sull'ultima pagina, perché non invitato! [Figg. 50-54]⁴³.

Le Médecin malgré lui

A differenza del *Médecin volant*, *Il Médecin malgré lui* è una commedia degli anni maturi di Molière, con un testo più o meno completo che si poteva «toccare» meno. Uno Sganarelle falso medico come prima, ma una «satira più mordente e complessa della professione medica»⁴⁴. La commedia comincia con un litigio fra Sganarelle e sua moglie, Martine, ed una serie di lazzi costruiti semplicemente sul fatto che è *fagotier*, in cui viene introdotta una scena (vecchio trucco teatrale della Commedia dell'Arte fino al cinema muto, e adoperato anche da Dario Fo nel suo *Arlecchino*), arma di

combattimento fra Sganarelle e Martine, la stampella usato da Sganarelle, il tutto rafforzato da lazzi verbali (per esempio la ripetizione di «baton!»), ed il solito manichino, buttato in giro per rendere più violenta e realistica la lotta, e per spingere la situazione verso l'inverosimile ed il grottesco. I disegni costituiscono un'illuminazione ricchissima delle intenzioni di Dario Fo, a partire da una a piena pagina che dimostra l'intero palcoscenico, dove Martine spinge la scala verso il pubblico, riuscendo quasi a proiettare Sganarelle nell'uditore. Tanto che deve chiedere scusa ad uno spettatore. Subito dopo, fa girare la scala al di sopra delle teste del pubblico (richiamando – col rischio potenziale al pubblico – la scena dalla scala in *Arlecchino*). Seguono disegni sugli altri lazzi con la scala, e diventa chiaro che i disegni sono *varianti, o possibilità teatrali diverse*: cioè, sono una serie di possibilità di azione scenica, e non tutti saranno adoperati nella recita finale. La lotta fisica è rappresentata in più disegni di carattere molto realistico, ed è chiaro che quello in cui Sganarelle fa girare Martine, tenendola solo per i piedi, segna chiaramente *l'introduzione del manichino*. Ma come abbiamo già notato, il lazzo più straordinario – grottesco, assurdo, che capovolge la realtà in modo ironico – non ha corrispondente in nessun disegno. Precisamente come la caduta a terra di Sganarelle dal cestino nel *Médecin volant* (con la battuta in cui non sa se è precipitato lui, o è stata la terra che l'ha colpito), Sganarelle sega il ramo in cui è seduto. Rimane sospeso nell'aria, mentre l'albero cade in terra, con quasi le uniche battute di Dario Fo aggiunte al resto di Molière in tutta la prima scena. Questo lazzo è seguito da quello del «secondo nascimento» (quando Sganarelle si trova fra le gambe di Martine priva di sensi), per cui il disegno non è specifico. Ci ricorda che la pubblicazione dei disegni nel libro di testo comporta, probabilmente, una scelta fra tantissimi disegni⁴⁵ a spettacolo compiuto, *forse non solo per riflettere le tappe di una regia*, ma anche come illustrazioni dell'azione scenica – ricordo, insomma, di quello che è stato visto in scena.

Nell'atto I, scena 4, il disegno della povera donna costretta a portare sulla schiena il fascio di legna è molto specifico, invece – tipico lazzo della repressione della donna da parte del maschio – seguito dal lazzo classico della bottiglia nella scena 5.

I disegni sono succinti riassunti dell'azione che accompagna la canzone, con la conclusione (la bottiglia diventa un finto Pene) chiaramente evidente in un grande disegno.

Ma Dario Fo introduce nel testo un lazzo del tutto tipico della Commedia dell'Arte: Sganarelle finge di dimenticare le parole, e parla addirittura con il direttore d'orchestra:

Sganarelle s'interrompt et joue avec le public sur le thème "j'ai oublié les paroles"

Que tes glou-gloux...

Sganarelle s'interrompt de nouveau et interpelle le chef d'orchestre.

Maestro! La musique c'est pour les riches?!

Un guitariste entre. Jeu avec le guitariste.

Chanson

Sganarelle fouille dans les poches... vides, puis donne un sagot au musicien⁴⁵.

E vediamo ancora quella vena leggera, ironica, umoristica, introdotta da Dario Fo, che è perfettamente coerente con le antiche tradizioni dei comici, ma che sottolinea i presupposti ideologici dell'interpretazione di quest'Arlecchino/Sganarelle come figlio e rappresentante del popolo. I disegni che accompagnano la scena, come già visto altre volte, si concentrano *sull'azione e gli oggetti da portare in scena*: in questo caso, il lazzo della bottiglia, e i tanti rami d'albero, con utensili da taglialegna. Ma in mezzo alla lotta che segue, in cui Sganarelle viene battuto da Valère e Lucas, un disegno rappresenta un lazzo introdotto da Dario Fo che non c'è in Molière:

Sganarelle (se relevant et tâtant son visage), – Doucement! C'est une porcelaine!⁴⁶

Qui il gesto stesso figura come un disegno. Così il primo atto termina con Sganarelle convinto che potrà fare il medico, una scena violenta, piena di trovate clownesche, come il battimento di Sganarelle, la stampella e il bastone cui è ridotto – e la camminata da paraplegico, esagerata fino all'inverosimile – poi il personaggio risuscita, come per miracolo. Quattro disegni indicano le tappe di questa scena, con la conclusione del personaggio che butta via la stampella, e persino due disegni degli assistenti che portano gli alberi fuori scena a fine atto: rilevando il fatto che i disegni sono *indicatione del teatro totale di cui Dario Fo è artefice*. O promemoria prima dell'avvenimento, oppure disegno fatto nel corso delle prove, il regista è sempre cosciente dell'intera messinscena, compresa la disposizione del palcoscenico. Alla conclu-

sione dell'atto, manca soltanto un lazzo di Molière (tagliato per motivi ovvi) in cui Sganarelle ordina a Lucas di sputare per terra e camminare sopra, come primo ordine del medico nuovamente qualificato.

La prima scena del secondo atto comincia con l'interferenza della balia nelle faccende della malattia della figlia. È solo alla fine della scena che Lucas, arrabbiato a causa di Jacqueline, dice: «Méle-toi de donner à teter à ton enfant, sans tant faire la malade qui la spiegazione dell'intera scena, che a parole, discute la vera malattia della signorina (la mancanza dell'uomo) ma *visualmente si occupa quasi totalmente del lazzo del pupazzo-bambino*. Il lazzo, interamente creato da Dario Fo, si descrive nei sei disegni a proposito, che sono *azioni fisiche, suggerite dal testo, ma in contrappunto con il testo*.

Persino due disegni erano destinati a non essere inscenati – il «bambino» che viene issato nell'aria da una corda, ed un lazzo in cui ci sembra che rutti – ma il lazzo si sviluppa fino alla classica gag in cui il bimbo piscia nelle mani del vecchio. Il lazzo dipende dalla presenza della balia, sanzionata dal testo, ma era sviluppato dai disegni, ancora in una varietà di possibilità, di cui solo alcune sono alla fine adoperate. Nella seconda scena, il lazzo dei cappelli è suggerito dal testo di Molière:

(Hippocrate) Geronte. – Dans quel chapitre, s'il vous plaît?
Sganarelle. – Dans son chapitre des chapeaux.
Geronte. – Puisque Hippocrate le dit, il le faut faire.
[Dario Fo] Servants. – Chapeau? Voilà les chapeaux⁴⁸.

Nella satira dei medici della commedia, abbiamo già visto che una bastonata è l'unica qualifica di Sganarelle – lezione che insegna anche a Geronte in questa scena – ma la seconda qualifica, ugualmente assurda, è la citazione di Hippocrate⁴⁹. Ed è solo l'identificazione del capitolo dell'opera [*le chapitre des chapeaux*] che fornisce la scusa a Dario Fo per un lazzo fisico in cui tutti diventano medici mettendo i cappelli neri che vengono portati in scena. Come ormai prevedibile, una scena (lazzo) corale si accompagna con la musica ed un movimento che è danza. Il lazzo è graficamente preparato con un disegno che raffigura Sganarelle che dimostra l'efficacia del suo cappello, ed altri schizzi che ricordano il traffico di cappelli in scena. Ma la seconda lezione era la bastonata. Dario Fo illustra questo con uno dei suoi disegni più suggestivi della raccolta: un disegno a fumetti, di un'intera pagina, che fa vedere due momenti della lotta

con bastoni. Ancora un esempio del disegno come ricordo dell'azione violenta, *con più momenti indicati nello stesso disegno*, questa volta direttamente indicati dal testo di Molière [Fig. 55].

Due delle pagine più ricche del testo della commedia pubblicato da Dario Fo sono i disegni della scena 2 del secondo atto. Nel testo di Molière abbiamo una chiara indicazione del lazzo in cui Sganarelle riesce ad abbracciare la balia più volte col pretesto di esprimere la sua gioia alla famiglia:

Sganarelle (*Il fait semblant d'embrasser Lucas, et se tournant du côté de la nourrice, il l'embrasse ...* [poi] *il fait encore semblant d'embrasser Lucas, et, passant dessus ses bras, se jette au col de sa femme*) [e più tardi] *[il continue le même jeu]...* [pp. 50-51]

Nelle mani di Dario Fo, questo lazzo diventa un raffinato gioco di movimenti fisici, che per la sua ripetitività, facilmente si potrebbe considerare una *gag elastica*. Coreografata al secondo, con un ritmo veloce di movimenti, la balia finisce sempre nelle braccia di Sganarelle con le gambe sollevate da terra, fin quando, naturalmente, ci prende gusto e ci va per conto suo! Il lazzo termina quando i personaggi si trovano in linea (per caso) e l'attacco di Sganarelle (*en voulant toucher les tétons de la nourrice*) li fa cadere per terra, tutti allineati, come soldatini. Quest'ultimo effetto venne graficamente illustrato con un disegno a due pagine – due movimenti, l'attacco e la caduta – per un trucco teatrale di grand'efficacia. La scena 4 è l'incontro tra l'ammalata ed il falso medico. È un'occasione per Sganarelle che adopera uno stile attoriale molto vicino a quello di Dario Fo, con un grammelot incomprensibile (risposta al fatto che l'ammalata non parla), una serie di gesti e pantomima, tastando la paziente – divenuta quasi un manichino nelle sue mani – un po' dappertutto. I disegni per questo brano dimostrano chiaramente il tessuto di questi movimenti, a metà strada fra l'esame di una paziente ed un approccio amoroso, perfezionati attraverso molte prove, ma forse *prendendo vita dopo i disegni*.

I movimenti recitati sono di una varietà e velocità straordinaria, e il lazzo termina con un trucco veramente da mago. Dietro l'enorme manto nero, Sganarelle sembra prima voler svestire la ragazza (buttando nell'aria vari indumenti suoi), poi, a manto sollevato, vediamo che rimane solo un osso della ragazza. Naturalmente il manto scende ancora, e la paziente si ricostituisce. Il lazzo, che fa parte della satira

dei medici è uno sviluppo "fisico" della satira dei loro presunti poteri magici (in latino con una pantomima energica da cui tutti i personaggi prendono le mosse, diventando pupazzi nelle mani del mago). *Il potere (il mago) riduce l'umanità a pupazzi meccanici*, che ricorda un simile trucco nel *Barbiere*. È stato aggiunto da Dario Fo al testo di Molière:

Sganarelle... (*Disparition de Lucinde dans les plis du drapé de Sganarelle*)
Geronte. – Ma fille?
Lucas. – Tatigue!
Geronte. – Où est ma fille?
Sganarelle. – Attention! Attention! Miracolo! Il grande doctore Sganarelle... et voilà! (*réapparition de Lucinde*)... [p. 60]

La scena termina con il trucco dei soldi, meticolosamente rappresentato da quattro disegni delle monete e del cappello, facendo vedere con quanta cura questo lazzo veniva preparato. Però i soldi vengono trascinati in scena dal manto di Sganarelle che li tira a sé su un tavolino.

Ovviamente i disegni del cappello *rappresentano un momento precedente nella preparazione della scena*. Sarebbe dovuto essere prolungato nella quinta scena (con un disegno dei soldi che cadono da un cappello) ma chiaramente anche questo fu tagliato. Lo scherzo rappresenta il truffatore che dice di non volere i soldi (ma li prende lo stesso)⁵⁰, con l'aggiunta di Dario Fo, di vero stampo tartuffiano: "Pour les pauvres de ma paroisse." [p. 63], ciò che riecheggia la lunga tradizione letteraria italiana, di cui facilmente Molière poteva avere conoscenza, da Dante all'*ipocrita* (chietino) dell'Aretno, che sfocia nella scena, da Dante all'*ipocrita* (chietino) dell'Aretno, che sfocia nel capolavoro *Tartuffe*. Per la parte finale del secondo atto, i disegni rappresentano un lazzo che è venuto a mancare nella recita – anche questo indica la natura provvisoria della *bande-dessinée* dei fumetti – la cui funzione era *un punto di partenza di un processo creativo nel teatro* che si perfezionava nella pratica attraverso l'esperienza delle prove cogli attori in scena, un processo che è, ed è sempre stato, di continua evoluzione nel teatro di Dario Fo.

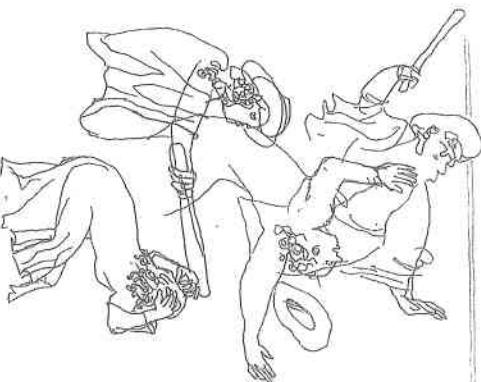
Nel terzo atto, scena 3, Sganarelle incontra ancora la *nourrice*, ed è l'occasione d'ulteriori giochi romantici, compreso il momento quando la passione del falso medico lo spinge addirittura fra il pubblico a baciare una signora in prima fila. Nessuna traccia di questo nel testo, né nei disegni, naturalmente. E abbiamo un altro esempio di

un sistema di rulli con una piccola piattaforma a mo' d'altalena, Sganarelle e Jacqueline, imprigionati fra due case che si sono avvicinate da sole, si baciano, mentre prima uno poi l'altra, poi tutti e due insieme, sembrano issati in alto da qualche forza sconosciuta⁵¹. Forse era un segreto della regia, ma non si trova nei disegni. I disegni per questa scena, d'altra parte, illustrano la fine di un lazzo in cui Sganarelle segue Jacqueline su per una scala appoggiata ad una finestra. Poi cade quando lei lo spinge. Ciò documenta la caduta con diversi movimenti nello stesso disegno, come abbiamo visto altre volte.

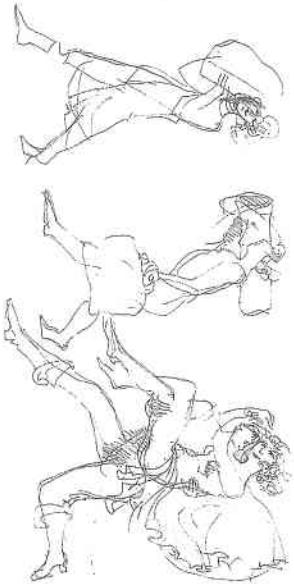
Se guardiamo la scena 8, troviamo un altro esempio di affermazione "visuale" che fa parte del repertorio di un artista di teatro – ma che non venne inclusa nei disegni. Caratteristica del teatro di Dario Fo è *l'immagine che si trova davanti agli occhi del pubblico, senza parole scritte o dette*, che comunica un messaggio – importante, o ironico, qualche volta in contrappunto con il testo – e in questo caso è la fuga degli amanti. Il disegno è un riassunto generalizzato di quella fuga: l'uomo porta l'amata in braccio, e altre persone portano le valigie.

La realtà in scena comunica per immagini, che però non diventano disegni: prima gli amanti fuggono con valigie da sinistra a destra; poi, viaggiano su un carro (che ricorda quasi quel carro dei Comici dell'Arte del film della vita di Molière della Mnouchkine), e finalmente, a grandi applausi, una barca attraversa la scena da sinistra a destra. Questo ricorda simili trucchi sia nel *Barbiere...* sia ne *L'Italiana in Algeri*⁵², ma importante è il *linguaggio d'immagini con cui il regista registra il fatto – la fuga degli amanti – nella mente del pubblico*. Non sempre il linguaggio del "pittore in scena" viene registrato nei disegni. Il disegno è riassuntivo, idealizzato, illustrativo. La realtà in scena viene comunicata altrimenti [Figg. 56-57]⁵³. Ma sempre con immagini. Il finale della commedia, che festeggia il perdono verso Sganarelle – persino da parte della moglie – ha luogo durante una tempesta, con effetti sonori e scenici, con l'immagine di Sganarelle, alzato quasi fino all'immortalità nel cielo appeso ad una corda [Fig. 57].

Finale da carnevale, insomma, con musica, ombrelli neri (che si sarebbe poi vista nel *Médecin volant*⁵⁴), e danza di tutti i personaggi. Un disegno illustra la tempesta in modo interessante: uno schizzo d'architettura indica la forza del vento con le tende quasi orizzontali.



56



57



57

Nelle loro molteplici funzioni, come spunto, stimolo, "quadro" da inserire nella regia, oppure ipotesi teatrale da provare, sperimentare, i disegni di Dario Fo diventarono un aspetto fondamentale dello spettacolo alla Comédie Française, abbracciando ogni particolare della produzione teatrale. Ma la pittura in scena, il linguaggio teatrale d'immagini, un albero che cade, un cappello che rimane sospeso nell'aria, un carro, una barca, sono una "pittura scenica" nata sul palcoscenico e non nei disegni. Ormai radicata come tecnica inscindibile dalla pratica scenica di Dario Fo, sanzionata, resa concreta ormai nella pubblicazione di testo e immagine nello stesso artefatto unito, la pittura scenica era destinata a continuare – anche con il teatro suo, nella creazione dello spettacolo per un attore solo: *Johan Padan...* Ecco dove la troveremo nel prossimo capitolo.

¹⁷ Ugo Volli, *Epoche*, 4 luglio, 1990.
¹⁸ Si veda sopra, cap. III.
¹⁹ JOHN TOWSON, "Molière à l'Italienne: Dario Fo at the Comédie Française", in *Theatre*, Summer/Fall XXIII, No. 3, 1992, pp. 52-61.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.
²¹ TOWSON, op. cit., p. 55.
²² Ciatto da TOWSON, op. cit., p. 55.

¹ Intervista di Terje Sinding con Dario Fo in *La Comédie Française*, No. 186, giugno, 1990, p. 21.
² *L'Espresso*, 10 giugno, 1990.

³ VALERIA TASCA, "Molière, Dario Fo et la farce, ne *La Comédie Française*", cit., p. 17.

⁴ T. SINDING, "Entretien avec Catherine Hiegel", *Ibid.*, p. 23.
⁵ Si veda sopra, cap. VI.

⁶ Devo quest'osservazione allo studio su Scaramouche di Stephen Knapper, *Carneval Comedy and the Commedia: a case study of the mask of Scaramouche* (tesi di dottorato di ricerca, Università di Westminster, 1998; relatore esterno, Siro Ferrone) di prossima pubblicazione. Il disegno è in Molière, *Le Médecin malgré lui et Le Médecin volant. Illustrations de Dario Fo tirées de ses carnets de mise en scène*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991, p. 90.
⁷ Ho in mente l'incisione delle due immagini (quasi di uno specchio) di Molière e Scaramouche, di L. Weyen (1670) ugualmente vestiti di nero, riprodotta dappertutto, per esempio KNAPPER, op. cit., p. 155. Sulla questione si veda F. TAVIANI, "Un vivo contrasto: seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte" in *Teatro e Storia*, 1986, pp. 25-75.

⁸ MAURICE GUTWIRTH, "Le Médecin volant, le Médecin malgré lui" in *Comédie Française*, cit., p. 26.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Discutiamo quest'aspetto della Commedia dell'Arte nel rapporto TRISTANO MARTINELLI-DARIO FO sopra nel cap. III.

¹² Mi è stato fatto presente che, secondo il testo pubblicato, è programma di scena, la scenografia ed i costumi non sono di Dario Fo [Décor et costumes de

Claude Lemaire]. Ma i disegni per molte scene pubblicate nel libro, più i disegni della scenografia alla prima pagina in tutti e due i casi, insieme con costumi dettagliati nei disegni, suggeriscono una stretta collaborazione fra Dario Fo, la sua assistente per la regia Nathalie Léger (di cui ci sono disegni nell'archivio della Comédie Française, come abbiamo visto) e Claude Lemaire. Questo diventa chiaro se si confrontano i disegni per la scena di Dario Fo con il nastro video dello spettacolo.

¹³ RENZO THIAN, "Fo, geniale incantatore: Parigi ritrova Molière nei fazzi da Commedia dell'Arte", in *Il Messaggero*, 13 giugno, 1990.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. il cap. IX.
¹⁶ Si vedano le interviste in *Alcatraz News*, ed altre fonti citate sopra nel cap.

¹⁷ Ugo Volli, *Epoche*, 4 luglio, 1990.
¹⁸ Si veda sopra, cap. III.

¹⁹ JOHN TOWSON, "Molière à l'Italienne: Dario Fo at the Comédie Française", in *Theatre*, Summer/Fall XXIII, No. 3, 1992, pp. 52-61.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ TOWSON, op. cit., p. 55.

²² Ciatto da TOWSON, op. cit., p. 55.

²³ Per esempio, *Agence France Presse*, 27 maggio, 1990.

²⁴ Si veda DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, Vol 1, *Dall'Inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. (Citato da KNAPPER, op. cit., pp. 143-4) sul rapporto fra il *Médecin volant* di Molière e *il Medico volante*, e bibliografia. Infatti, Gambelli scrive "un punto in comune tra Molière e Biancolelli è l'entusiasmo mostrato dal finto medico nel bere l'orina, entusiasmo sorprendente e sospetto, a cui ha dato una spiegazione Dario Fo nella sua raffinata e intelligente messa in scena del *Médecin volant* e del *Médecin malgré lui* alla Comédie Française, dove ha chiarito che Sabine, complice degli amorosi, porge in realtà del vino bianco alla consultazione del finto marito." Da ricordare, infine, l'esempio citato da GAMBELLI, op. cit., p. 316, al quale avremo modo di ritornare.

²⁵ DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., pp. 316-317.

²⁶ TOWSON cita ancora Dario Fo [traduco] "Credo che secondo le mie ricerche ho potuto ricostruire lo stile, il rimo e i lazzi della commedia" (con riferimento al *Médecin volante* italiano), ma suggerisce che questo era inteso per i critici conservatori che avrebbero criticato aggiunte ed omissioni dal "sacro" testo di Molière. Infatti Fontana (uno dei due Sganarelle) ha notato che si sarebbe aspettato una critica del materiale aggiunto da Dario Fo, ma che "nessuno se ne era reso conto, perché erano così vicino ad uno spirito molieresque". (TOWSON, op. cit., pp. 57-58).

²⁷ Si veda sopra, cap. VI.

²⁸ Si veda sopra, n. 6.

²⁹ Lo spettacolo è stato trasmesso alla TV francese più volte.

³⁰ JEAN-Loup RIVIÈRE, "Farcir la farce", in *Le Médecin malgré lui...* cit., pp. 8-9.

³¹ Va notato che l'ultima battuta cia, Molière, *Dom Juan*, ultima battuta, ("Mes gages, mes gages!") con evidente intenzione ironica.
³² Chiaramente un lazzo preferito da Dario Fo, perché pubblicò un dipinto a colori della scena su *Pupazzi con rabbia...*, cit., p. 425, in cui la donna/manichino si vede chiaramente contro la tela che fa da sfondo.

³² JOHN TRETHWY, "The Commedia dell'Arte and Molière's early plays" in George & Gossip (a cura di), *Studies in the Commedia dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, p. 75.

³³ Da notare, però, la fonte dell'episodio nel canovaccio di Biancolelli, in "Il Medico volante", con le note di Della Gambelli, in *Artechino a Parigi*, cit., II, 1, 1997, pp. 203-219.

³⁴ Scena 4 dell'edizione cit.

³⁵ La scena dello spuro venne immortalata con un disegno. È interessante notare che, nel filmato introduttivo alla versione trasmessa alla TV, Dario sovrappose il disegno sul video per far vedere quanto il disegno rassomigliava al codice performativo recitato. Si ripete in un quadro a colori in *Pupazzi con rabbia...* cit., p. 425.

³⁶ Questo lazzo era uno cui gli attori non erano abituati. Vedendo questo, Dario disse all'attore: "tagliamolo", dopo di che l'attore insistette che l'avrebbe potuto fare (Aneddoto raccontato da Dario Fo nell'introduzione al film trasmesso per TV francese nel 1992). Ne *L'Indiana in Algeri*, l'attore mangiafuoco sarà stato assunto dal circo. Ancora, un lazzo preferito, perché Dario pubblicò un quadro a colori di questa scena su *Pupazzi con rabbia...* cit., p. 425.

³⁷ E si veda DELLA GAMBELLI, loc. cit., per la fonte nel *Medico volante* di Biancolelli.

³⁸ Così si trova negli appunti al testo finale della regia, ora negli archivi della Comédie Française a Parigi.

³⁹ Si veda RICHARD ANDREWS, "Arte dialogue structures in the comedies of Molière" in CAIRNS (a cura di) *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter, 1989, pp. 142-176, ed anche Idem, "Scripted Theatre and the Commedia dell'Arte" in MULRYNE & SHWRING (a cura di), *The Theatre of the English and Italian Renaissance*, London, Macmillan, 1989. A titolo di curiosità, Dario Fo era presente al convegno (Londra, novembre, 1988) quando la prima relazione di Andrews venne fatta come contributo al convegno, ma non mi ricordo se fosse presente a quella relazione. Il libro uscì, comunque, nel novembre del 1989. Andrews trae i suoi esempi da parecchie commedie di Molière, ma non sembra entusiasta del principio di aggiunte al testo di Molière: "Anybody who has acted in Molière, even as an amateur, knows that his scenes are too well composed to be tampered with. Even in a very farcical play like *Le Médecin malgré lui* the dramatist has judged the rhythm so perfectly that any addition or subtraction would ruin the effect. ("Arte dialogue structures..." p. 157). Abbiamo visto sopra che Fontana (uno degli attori) si aspettava qualche commento a proposito, nella regia di Dario Fo, ma che il tutto sembrava pienamente nello spirito di Molière.

⁴⁰ Ho in mente diversi episodi nel teatro europeo, ma in Dario Fo, l'episodio del buttare i manichini nella pattumiera (già preesistente nel manifesto per la *Signora è da buttare*) nello *Sghignazzo*. (Sopra cap. V).

⁴¹ Disegno alla p. 127 dell'ed. cit.

⁴² Si veda sopra, nella discussione del *Barbiere...*, cap. VI.

⁴³ Così TONI MITCHELL, *Dario Fo, people's court jester* (terza ed.) London, Methuen, 1999, p. 202, ma si vedano le fonti raccolte nella *Comédie Française*, citate sopra, per i due Sganarelle.

⁴⁴ Ricordiamo che Dario Fo ha parlato di tanti disegni per ogni minuto dell'azione, e che li cambiava quando un lazzo non sembrava funzionare, nell'intervista trasmessa con lo spettacolo filmato in TV.

⁴⁵ *Médecin malgré lui*, ed. cit., p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Classico lazzo della Commedia dell'Arte, per cui si veda anche Biancolelli in Della Gambelli, loc. cit.

⁵⁰ Anche qui ci sono precedenti in Biancolelli (GAMBELLI, loc. cit.). Deduco un sistema di rulli da un disegnino nel *carnet de scène* della produzione all'archivio della Comédie Française, forse di mano dell'assistente alla messinscena.

⁵¹ Si vedano rispettivamente i cap. VI e IX.

⁵² La diversità del linguaggio dei disegni da quello delle recite si discute nel cap. ⁵³ *Le Médecin malgré lui* precedeva *Le Médecin volant* nello spettacolo di Dario Fo alla Comédie Française.

Johan Padan alla scoperta delle Americhe
(*L'immagine ricreata nella mente del pubblico*)

Questo spettacolo, dapprima recitato in agosto 1991 a Perugia, e successivamente (nella seconda versione) nella stagione 1991-1992, è il monologo più lungo di Dario Fo, e forse la somma di una carriera in teatro durata di più di 40 anni. Parte da una posizione satirica sui festeggiamenti per il 500^{mo} anniversario della vita di Cristoforo Colombo (che Dario Fo prende in giro per motivi comprensibilissimi che riguardano la soggezione di una razza indigena da parte dei colonialisti spagnoli) per la seconda volta, perché *Isabella*, nel lontano 1963 aveva avuto più o meno lo stesso scopo. Alla stampa, raccontava che era stato invitato a portare a Siviglia un suo spettacolo e che aveva pensato ad *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*. Ma appena sentito che anche la regina Isabella sarebbe stata sminzata (per la cacciata degli ebrei nella sua epoca), gli spagnoli cambiarono idea, e così nacque lo spettacolo di *Johan Padan*¹.

Dario Fo utilizza tutta l'esperienza dei lunghi anni con *Mistero Buffo*, con la *Tigre...*, del grammelot, del diretto contatto con il pubblico, della pantomima, della sua indimenticabile gestualità, per raccontare la favola di un marinaio (Johan Padan) che sfugge alla Santa Inquisizione [fin qui a parti passo con *Isabella*, dove Colombo era vittima dell'Inquisizione], sulla nave di Colombo e finisce nell'America latina dove vive una serie d'avventure davvero incredibili. Diventa quasi un santo agli occhi degli Indios, "figlio del sol che nasce e della luna" e la cornicità nasce dal contrasto di culture fra quella (colonialista) europea ed una cultura primitiva (con tanti commenti a parte sul comportamento dei conquistadores spagnoli), commenuti a parte sul comportamento dei conquistadores spagnoli, ovviamente, anche ai nostri tempi.

Spiega al pubblico l'uso dei vari idiomi (spagnolo, portoghese, padano ecc.) come il grammelot per rendere la sua favola più autentica, coinvolgendo il pubblico, rendendolo parte della favola: "Certo non capite niente! Non lo capisco io che lo parlo!"².

Spiega come gli sia servita la lezione di Totò a Napoli per coinvolgere il pubblico: Totò avrebbe dato il benvenuto ai ritardatari; volgere il pubblico: Totò avrebbe dato il benvenuto ai ritardatari; o avrebbe commentato la risata un po' esagerata di uno spettatore, o avrebbe abbassato apposta la voce finché qualcuno avesse gridato

“voce!” – poi avrebbe risposto con una battuta umoristica! Dario Fo nota che qualcuno ha riso al momento sbagliato; gli butta una sua scarpa, e poi finge di non ricordarsi più d’ov’era nella recita, perché l’intervento di una ragazza ha distrutto i tempi. Prova più volte prima di riuscire³.

Utilizza anche il concetto del doppio-contesto: racconta agli Indios la storia della cacciata d’Adamo ed Eva dal paradiso terrestre (l’angelo che minaccia con la spada) e loro riferiscono l’episodio subito alla loro situazione (la cacciata – poi fallita – degli Indios da parte degli spagnoli). Ogni racconto che sentiamo va riferito subito alla loro cultura, come ogni missionario nel mondo in tanti secoli si sarà reso conto.

Le sue lezioni di cultura cristiana sono un esempio probante. Si sente in dovere di insegnare gli elementi della religione cattolica agli indigeni, perché possano provare agli spagnoli che sono gente seria. Ma questi riferiscono ogni episodio biblico alla propria cultura, con effetto di grande (ma innocente) umorismo. Dodici discepoli – e tutti uomini! La Maddalena avrà fatto l’amore con Cristo e avranno fatto molti figli. La Maddalena, legata ad un albero, Cristo arriva e dice “Chi è senza peccato tiri la prima pietra” – Johan: “No mamma, butta giù quel sasso, che non c’entri niente!”⁴. Siamo tornati al *Mistero Buffo*: qui non sono i proletari che leggono i sacri misteri secondo le regole della loro cultura di oppressi – siamo in terra straniera, nel Rinascimento – e gli Indios riferiscono ogni racconto alla propria esperienza. Quest’episodio venne riassunto abilmente da Franco Quadri sulla *Repubblica*:

A fare da basso continuo è il messaggio antispanzolo, o meglio antiperitalista, che sfocia in un’evasione verde retrodata alle teorie di Rousseau e alla pratica di Gauguin, giocate con un beffardo bingnao. Ma il clou di questa lettura politica è le rivisitazioni degli anacronismi della religione dei conquistadores smontato col buonsenso popolare sposato alla tecnica del nonsenso in un’esauriente esilarante lezione di dottrina, dove lo Spirito Santo ci lascia le penne [un piccione!], Jesus de Deo è spinto ad esercitarsi in un “amor de Deo”, sull’amaca e i miracoli trovano una sacrosanta trascrizione razionale⁵.

Così Dario Fo – dopo il successo clamoroso della sua regia molieriana – decise di tornare a quello che sapeva fare meglio di ogni altra cosa: lo stile impareggiabile della *fabulazione* di *Mistero Buffo*⁶.

Ma la nostra ottica è l’utilizzazione dei disegni nella creazione dello spettacolo, e qui Dario Fo segue il proprio esempio che abbiamo visto nella regia delle farse di Molière. Ammetteva questo alla stampa (a proposito della pubblicazione del libro con i disegni e testo):

Ho avuto un’esperienza in Francia, ho fatto un Molière... Sul testo ho fatto dei disegni per capire bene quali fossero i buchi sul piano visivo, le mancanze di descrizioni, e ho raccontato le gag, i lazzi. È un successo straordinario in Francia, ne hanno già tirate centomila copie. Ma non è collegato al libro della Giunti [Johan Padan...], sono cose diverse, anche come realizzazione. Forse il libro italiano ha un po’ ripreso quello francese, soltanto che la dimensione è un po’ diversa. Il montaggio che ha fatto la Giunti è magnitico, i disegni sono messi dentro al testo in una maniera efficacissima. L’originale che ho fatto era una sequenza tutta in bianco e nero, per avere la matrice del racconto, per poterlo seguire bene; invece di raccontare le parole ho raccontato le immagini, a soggetto quasi. Poi ho fatto tante tavole a colori, molte di più degli altri. In alcuni casi ho preso il bozzetto in bianco e nero, e ci ho lavorato sopra; in alcuni casi l’ho ingrandito, o l’ho cambiato. Se avrà successo il primo libro col testo, forse faranno anche il secondo con le tavole a colori, perché sono bellissime, tante⁷.

Così vediamo che lo spettacolo è nato come realtà disegnata e dipinta: come nel caso di Molière, era concepito come immagine su carta, che poi (in questo caso) fungerà in scena come aide-memoire, suggeritore, con il librone sfogliato da un leggio sul palcoscenico dall’attore mentre recita. Nel suo libro sui monologhi di Dario Fo, Marisa Pizza scrive della sua pratica scenica come procedimento che ha sempre avuto in carattere visivo, pittoriale, d’immagini, e come in *Johan Padan...*, il disegno diventa oggetto da portare in scena:

Il testo in Fo non si identifica con lo scritto, anzi il termine scritto assume un’accezione semantica più ampia: rientra nella scrittura anche l’allestimento scenico, previsto e studiato nei numerosissimi disegni prodotti in sequenza continua parallelamente all’elaborazione di un testo provvisorio che solo sulla scena sarà sperimentato e dunque fissato. La scrittura diventa una pratica assolutamente lontana dall’esercizio letterario; essa si arricchisce di un valore creativo-progettuale, fino a trasformarsi talvolta in oggetto stesso della scena.

[in *Johan Padan...* gli scritti e i disegni prodotti durante la fase di composizione, appaiono appunto in scena rilegati in un grosso volume]⁸.

Inoltre, la stessa autrice evidenzia quello che stiamo definendo come "pittura scenica", anche in termini di gestualità, pantomima – il linguaggio del corpo dell'attore in scena – paragonandolo con l'attività del pittore, e citando la parole di Dario Fo stesso:

Si può qui evidenziare lo studio di Fo per l'efficacia dell'espressione gestuale. L'attore mentre con il corpo delinea un'immagine, con l'attenzione tutta rivolta su di sé, ne definisce i contorni. Si tratta di un'arte simile a quella di un pittore, di un fumettista, e non a caso, durante la dimostrazione, Fo paragona la sua tecnica a quella pittorica: "La sintesi espressa mediante stereotipi con varianti nette costituisce una tecnica già sfruttata nei racconti delle pitture vascolari greche ed etrusche nonché negli affreschi di Giotto [...] La sequenza che ho eseguito potrebbe facilmente essere tradotta in fumetto". (Cita Dario Fo, 1987, p. 84)⁹.

E diventa chiaro che l'attività del regista – che abbiamo visto nella "pittura scenica" del disegnatore-regista – non si può separare dall'attività del regista *verso se stesso attore*. In *Johan Padan...*, il disegno acquista un significato ben oltre quello che c'era per le regie di Molière e Rossini: *ricostruisce l'immagine recitata nella mente del pubblico (piante, alberi, navi, montagne, indigeni nudi, conquistadores) che l'attore dà in scena con altri mezzi*. Dario Fo recita *Johan Padan...* assolutamente senza scenografia "realistica", costumi d'epoca, trucchi teatrali (almeno quelli al di fuori del proprio corpo, voce, faccia), a differenza di quello che abbiamo visto in Molière. Poi la commedia è un testo *suo* – niente di sacro, come Molière – poteva sviluppare lo spettacolo a modo suo. Così il disegno diventa (come Molière) preparazione ad una regia, immagine-ricordo in forma di libro col testo, suggeritore (diversamente da Molière) come oggetto portato in scena visibili dal pubblico, e artefatto a parte, che richeggia l'esperienza di essere stato presente in teatro. È ancora la Pizza ad illustrare la presenza del librone in scena:

Sulla scena il corpo dell'attore è unico, ed è presente a se stesso; gesisce e domina con un controllo impareggiabile i corpi altri

in cui continuamente si trasforma. Ma la presenza sulla scena, concentrata nello sguardo attento ai movimenti e alle reazioni del pubblico, si rivela in improvvise trovate extratestuali che, per contrasto e straniamento, rendono ancora più forte l'impatto, alla ripresa, del racconto, e ancora più visibili le successive trasfigurazioni sceniche. È come se Fo disegnasse il testo scenico con la stessa tecnica caleidoscopica con la quale effettivamente traccia i suoi disegni su cartoncino prima di entrare sul palco, trovando in quest'attività la sua concentrazione. E così i disegni colorati che sfoglia sulla scena non hanno un puro valore mnemonico, non sostituiscono il "suggeritore", ma sono elemento integrante di una partitura, entrano intimamente nella costruzione drammaturgica... Lo sfogliare cadenzato di Fo ci sembra invece avere la funzione di ingannare la funzione immaginativa, e i quadri, i colori, i toni e le sfumature sono quelle rese dall'attore sul palcoscenico, così che quando nel foyer lo spettatore può sfogliare il volume, ne riconosce immediatamente le scene dipinte, già fissate in precedenza nella sua mente¹⁰.

Ma questa analisi non tiene conto del fatto che l'immagine è realistica, suggerisce una realtà – rinascimentale, esotica, completa di costumi d'epoca, che Dario Fo proietterà, come abbiamo visto, con *mezzi ben diversi* – la gestualità, pantomima, voce – che poco hanno a che fare con quel linguaggio d'immagini. Il linguaggio scenico maturo di un Dario Fo *fabulatorio* è lontano dall'espressione naturalistica di un quadro storico d'epoca. Considereremo quest'asserzione più sotto. Confrontiamo il commento d'Antonio Scuderi sul librone in scena – un tentativo di definire le unità formulaiche dello spettacolo – ma anche di sottolineare il carattere iconografico dell'atto creativo:

Johan Padan offers fascinating insights into the various possibilities of conceptual units that may be defined as formulaic. Fo conceived the original text for *Johan Padan* as a series of drawings and paintings that depict various key moments of the narrative, and in order to tell this story it was first instantiated [sic] with colours and drawings... He put these images together sequentially in a book that served as a plot outline, which he refers to as his *canovaccio*... The original formulas for the play were principally iconographic; principally because the original iconography has occasional brief notations written near the corre-

sponding illustrations (as does the text of the Nobel Prize speech)...¹¹

E continua a notare come la fusione di codici iconografici con codici scritti caratterizza il libro pubblicato. A questo punto, ci ricordiamo del fatto che *Johan Padan* fu recitato davanti al riconoscibilissimo arazzo portato in scena per *Isabella, tre caravelle...*, venti anni prima, che definiva l'impatto visuale (per così dire) anche d'ispirazione da Goya ed Ensor (e, per il manifesto Bosch). Con un tipo diverso di pittura scenica per *Johan Padan*, quel tocco – forse un richiamo nostalgico, oppure ironia a spese degli spagnoli? – potrebbe fare da contrappunto con il linguaggio scenico "visuale" del 1991. Rimane da vedere, perciò, se ci saranno elementi iconografici desunti dai celebri pittori preferiti da Dario Fo.

Questo capitolo vuole considerare questo rapporto fra disegno e realtà scenica per vedere di che cosa si tratta, e cosa aggiunge allo spettacolo. Considereremo, anche se ci sono consonanze fra l'immagine disegnata e quel modo di pittrare in scena con il proprio stile attoriale definito dalla Pizza.

Ma, prima, è lecito chiedersi da dove venne *Johan Padan*. Dario rispondeva alla stampa in intervista dopo intervista con un elenco delle fonti – più che altro libri di recente pubblicazione sull'esperienza di viaggiatori nelle Indie, ma sembra probabile che si attungesse a questo (come abbiamo visto in passato) per dettagli minori, oppure per situazioni sulle quali costruire scene secondo i suoi propri *linguaggi teatrali*. I disegni sembrano portare lo stampo del suo stile inimitabile, come vedremo in seguito, ma sono di una gran varietà. Al giornalista del *Secolo XIX*, Fo ha rivelato:

Gli autori che raccontano di sé in prima persona [che è precisamente il formato di *Johan Padan*] sono per esempio Cabeza de Vaca, un marinaio che si è trovato a viaggiare suo malgrado, ha vissuto per sette anni prigioniero degli indios. Un altro è Gonzalo Guerriero, che è diventato addirittura uno stratega degli indios, gli hanno insegnato la resistenza contro gli spagnoli. La sera del massacro è stata pari pari dal frat Bartolomeo de Las Casas, che c'era, ha visto l'inutile scannamento, i bambini trafigti, le donne stuprate, i giochi crudeli. Poi c'è Cigala, c'è Pietro Martire, legato proprio alle spedizioni di Colombo, poi Michele da Cuneo, tantissima gente che mi è servita per svolgere questa storia.¹²

Poi ha sottolineato il fatto della resistenza degli indios alle invasioni degli spagnoli:

Sono stati dei popoli interi che hanno resistito per secoli all'invasione, non si sono mai allontanati dalle loro terre, i Mapuches per esempio, in Cile, a quel tempo andavano in Argentina, in Perù, si sono riuniti, hanno ripreso... Poi il popolo Inca, per anni e anni, e infine il popolo delle Floride, che ho preso in considerazione in questa storia...¹³

In particolare, cita l'opera di Hans Staden, *La mia prigionia fra i cannibali*, che:

Si imbarcò per cambiarsi la vita. Sognava ad occhi aperti l'oro delle Indie. Un giorno si allontanò un poco dalla guarnigione, si aggirava a caccia fra le prime ombre della foresta brasiliana, e caddé nelle mani dei terribili Tupinamba. Stava per essere legato alla griglia, volevano mangiarlo, ma riuscì a cavarsela!¹⁴

Ciò che sembra riecheggiare abbastanza da vicino l'episodio di *Johan Padan* in cui gli indios preparano l'ospite per la griglia.¹⁵ E poi: *i Naufraghi d'Alvar Nunez Cabeza De Vaca*: "Dal [quale] ho imparato mille storie sulla vita in mare dei conquistatori e dei cialtroni che hanno al seguito..." e *Alla Ricerca dei Maya*, di Victor Van Hagen, tutti pubblicati per il quinto centenario colombiano, con ogni probabilità, in cui Dario trovò: "Tutti i particolari per conoscere gli usi e costumi del posto"¹⁶. Qualcuno dei giornalisti pensava che quest'elenco d'esperienze con gli indios, in forma di libri, fosse da prendere alla lettera, inserendo un riassunto succinto di una "fonte" accanto alla sua intervista con Dario Fo: "La veridica triste storia di Cabeza de Vaca". Siccome è forse la fonte di ispirazione maggiore per la storia di *Johan Padan...*, varrà forse la pena di citarlo per esteso:

Alvar Nunez Cabeza de Vaca tornò alla vita civile il 25 luglio del 1536. Dopo otto anni d'avventuroso peregrinare tra le tribù indigene nordamericane, dalla Florida al pacifico, riconparve a Sinaloa, nella California meridionale. Qui incontrò alcuni spagnoli che lo accolsero come un miracolato redivivo. Con lui c'erano tre compagni di cammino e di sofferenza: Andrés Dorantes, Alonso del Castillo e il negro marocchino Estebano.

Cabeza de Vaca, rampollo di una nobile famiglia di Jerez de la Frontera, era partito da Sanlucar de Barrameda il 17 giugno del 1527 su una nave della spedizione di Panfilo de Narvaez. Aveva l'incarico di tesoriere e ufficiale giudiziario. Volevano colonizzare il Golfo di Messico e la Florida.

Non furono fortunati. Nella primavera del 1528, una tempesta li costrinse a rifugiarsi nella baia di Tampa, in Florida. A terra incontrarono tribù d'indigeni con i quali fecero amicizia. Gli indigeni raccontavano del mitico Apalache, un luogo ricchissimo d'oro. Narvaez partì alla ricerca d'Apalache con trecento uomini (tra i quali Cabeza) e alcuni cavalli. Non trovarono l'oro e, al ritorno, nemmeno la flotta. I loro compagni erano salpati credendoli morti.

I superstiti costruirono le canoe e arrivarono alla foce del Mississippi. Narvaez morì ammesso e Cabeza de Vaca, malato, venne preso con quindici compagni, dagli indigeni del luogo. Gli altri riuscirono a scappare, lui rimase con i "selvaggi" che lo curarono e lo aiutarono.

Ripresosi, Cabeza de Vaca cominciò una nuova vita con i suoi salvatori. *Mise a loro disposizione le sue conoscenze mediche e si trasformò in una specie di sciamano che passava di tribù curando la gente. Il suo prestigio tra gli indigeni divenne enorme.* Dopo qualche anno, per puro caso, Cabeza incontrò Dorantes, Del Castillo ed Estebenico che avevano vissuto esperienze simili. Insieme si misero in cammino verso ovest. Percorsero tutta la parte meridionale degli Stati Uniti per arrivare in California. Erano salvi e pronti a ritornare "civili", ma arricchiti da un'esperienza unica per quei tempi: la vita con i "selvaggi" era possibile. Quegli uomini nudi e ingenui, forse cannibali, certo "diversi", probabilmente avevano un'anima¹⁷.

È chiaro che il fattore che qualifica questo scritto come "fonte" è la somiglianza con la figura del protagonista e quella di Johan Padan. Tutti e due vivono l'esperienza diretta con la cultura degli indiani. Tutti e due sopravvivono perché riescono ad offrire qualcosa della propria cultura a quella degli indigeni: Cabeza offre abilità mediche in terra – Johan offre "miracoli", medicina, cavalli e abilità organizzative. In mare, Cabeza era stato "ufficiale giudiziario e tesoriere", Johan Padan accudiva agli animali a bordo, ma è chiaro dal testo che era anche scrittore. Le differenze, anche, rivelano l'ottica di Dario Fo in questo spettacolo. Cabeza era rampollo di famiglia nobile – che poi fra gli indigeni diventa sciamano. Johan Padan era uno zanni della

Commedia dell'Arte dalla terra d'Arlecchino, rifugiatosi sulle navi di Colombo per sfuggire all'Inquisizione. Poi diventa sciamano anche lui, gode del prestigio uguale al Cabeza, in una trasformazione "storica" che riecheggia ancora la complessità di un personaggio a cavallo fra "zanni" e una più profonda psicologia – che abbiamo visto altrove nel teatro di Dario Fo (teatro e regia) – tipo Arlecchino-Scaramouche-Figaro-Sganarelle. Tutto questo ci ricorda che questi spunti, dettagli, e somiglianze, diciamo di superficie, sono soltanto *punti di partenza*. Johan Padan è erede della precedente esperienza di Dario Fo, soprattutto di *Mistero Buffo*, la *Storia di una Tigre e la Giullarata*. Sono la "situazione" sulla quale ha costruito un edificio di codici satirici, umoristici e gestuali che sono il patrimonio artistico unico di Dario Fo. Più che Arlecchino, Johan Padan è un *giullare*, intelligente, abile, destinato non solo a servire, ma anche a comandare.

L'analisi dello spettacolo d'Antonio Scuderi ci aiuta a precisare il rapporto fra immagine disegnata e recita in *Johan Padan*, soprattutto l'influenza dell'improvvisazione nella pratica scenica di Dario Fo. A differenza dalla regia di Molière (quando si doveva arrivare ad un testo-copione per più attori della Comédie Française prima o poi, e in cui il disegno era destinato ad indicare soprattutto i lazzzi), nello spettacolo suo il disegno serviva a fissare un codice recitativo che poi avrebbe potuto essere sviluppato in diversi modi in scena. Così il disegno diventa un simbolo-scherzo-lazzo oppure motivo o formula tridimensionale che *suggerisce diversi esiti*, la cui scelta dipenderà dal rapporto stabilito con il pubblico, degli avvenimenti della giornata, persino dall'umore dell'attore. Vedremo che i disegni pubblicati evoluti qualche volta dal librone-partitura di scena – hanno la funzione di *fissare simboli, scene* (scenografia fantastica, esotica), di un paesaggio mitico di terra lontana in epoca storica, e raramente riflessi diretti, letterali, insomma, di momenti di azione in scena. La loro duplice funzione, perciò, è di comunicare con un'immagine un frammento di storia raccontata – sulla base del quale l'attore può arrivare a diversi esiti rappresentativi – ma anche di *delineare precisamente quella scena che l'attore vuole creare nella fantasia del pubblico*. Nel libro pubblicato, quell'immagine nella fantasia viene ricreata come ricordo, "souvenir", in cui lo spettatore riconosce quello che ha vissuto nel teatro, e forse anche quegli altri mezzi che Dario Fo ha potuto utilizzare per crearla. Scuderi illustra la prima funzione (la varietà performativa suggerita dall'immagine-simbolo) con la storia del mango. Nell'episodio dell'istruzione religiosa degli indigeni, Johan Padan è

costretto a riferire la storia d'Eva ad un contesto conosciuto dagli Indios, perché non ci sono mele:

In the iconography, the forbidden fruit the snake eats is obviously much larger than an apple. In the text we learn that the Indians are not familiar with apples, and so Johan decides to substitute it with a mango. The Indians complain, however, because mangoes are their favourite fruit. In performance the mango formula sets up the lazzo of the snake trying to tempt Adam and Eve while holding this oversized forbidden fruit in its mouth. Fo conveys this by trying to utter the words of a snake while keeping his mouth wide open and miming the snake speaking with his hands¹⁸.

E la conclusione è importante:

In the absence of a memorised scripted text, the various ways in which formulaic concepts can be contextualised demonstrate the spontaneous quality of this type of performance, particularly with regard to the dynamics of improvisation¹⁹.

Il che definisce un rapporto fra "icone" e codice performativo: l'attore mima il serpente con la bocca aperta – e qui l'immagine del copione-partitura è, più o meno, identica a quella pubblicata – e l'attore riproduce l'azione dell'icona. [Figg. 58-62] Può farlo in diversi modi. Il disegno contiene una parte della recita umoristica, *che non si sarebbe potuta desumere dal testo solo*, perché l'attore spalanca la bocca ad imitazione del serpente del disegno. [Fig. 60]

E prima di lasciare lo studio di Scuderi, un altro esempio dimostra come un disegno – ancora identico nelle versioni a colori nel librone-partitura e in bianco e nero nel testo pubblicato – diventa motif con duplice funzione di lazzo umoristico (con già una vita nel teatro precedente di Dario Fo) e satira/critica sia del potere crudele dei conquistadores ed anche della religione tradizionale. Lo chiama "l'angelo guerriero" – l'arcangelo, che è già un'immagine biblica tante volte illustrata nell'iconografia cristiana (munita di spada) *da essere richiamata subito, ricreata intatta già completa, nella fantasia del pubblico*. Come nota Scuderi, era già presente nel "Massacro degli innocenti" in *Mistero Buffo*, così già contiene una carica satirica per il pubblico che conosce quello spettacolo:

Fo uses it to establish the cruelty of the Europeans in the New World, and this information [l'immagine da *Mistero Buffo*] in turn works to inform the motif of the "warrior angel" when he is presented in the religion lessons. When the image of the archangel is introduced in *Johan Padan...*, it is given new meaning by its association. In historical context, with the violence and cruelty of the conquerors, creating a powerfully ironic icon that embodies both the abuses of official power and official religion²⁰ [Figg. 61-62].

Ora conviene guardare le altre immagini di *Johan Padan...* per vedere fino a che punto l'immagine disegnata possa costituire un'icona-simbolo sul quale veniva costruito una "formula" recitata, e fino a che punto avrebbe potuto avere altri scopi.

Innanzi tutto, lo scritto in copertina dell'edizione citata sembra introdurre un concetto di "teatro totale", compresa la possibilità di una *messinscena realistica*:

Ogni immagine e quindi al tempo stesso frammento di sequenza visiva degli eventi, indicazione scenografica per una realizzazione teatrale e documento di come, sotto i nostri occhi, il "canovaccio" del teatro possa trasformarsi, da strumento personale di lavoro e diario di scrittura, in manuale di regia e testo d'autore. Le immagini che scandiscono il testo "dialetale" e la sua pregevole "traduzione" sono quindi più di un'illustrazione: spiegano la storia e ne prefigurano la messa in scena, parlano del protagonista e trasportano il lettore nel laboratorio dell'attore²¹.

Vedremo ora fino a che punto si può parlare in questi termini, e sappiamo già che una messa in scena "realistica" (il mondo dei disegni) è *nella mente del pubblico*, mai in scena. I disegni variano: da notazioni economiche, immagini brevi, appena abbozzate, come indicazione di un evento o una scena; è il caso dei disegni molto approssimativi delle scene di Venezia e Siviglia, dell'Inquisizione, del falò ("dove bruciano tranquilli quattro eretici") e degli eretici a Siviglia, allineati con appena visibili quei cappelli conici di Goya che abbiamo trovato in *Isabella*²², oppure un altro in cui una nave salpa – appena qualche pennellata (8-9).

Spesso sono schizzi abbozzati anche per indicare un simbolo-oggetto, privi di qualsiasi altro contesto visuale (e il caso del piccione-Spirito Santo, parte della lezione sulla religione), oppure il finale della

prima parte: "Voglio tornarmene a casa", quando un piccolo disegno di una griglia sembra riflettere la nostalgia per il proprio paese - con i cibi e profumi tipici - che prende Johan Padan a quel punto (61). Molto spesso ci sono disegni preparati con gran cura e realismo come un soldato spagnolo, completo d'armatura e spada che avanza con un altro con archibugio (65), oppure i due ultimi del libro - il primo un vero e proprio paesaggio lombardo, con fiume e ponte e le montagne lontane, con Johan Padan che sogna nella sua nostalgia del proprio paese lontano. Di fronte al disegno molto significativo del sognatore nell'amaca, circondato da tutti gli oggetti e dalla gente della sua nuova via (palme, cucina all'aperto, casa rudimentale, barca a vela e gente a cavallo) (118-119, Figg. 77-78). Altre volte troviamo intere scene, soprattutto degli episodi bellici nel secondo atto, quando intere pagine contengono quadri preparati fino all'ultimo dettaglio realistico (sulla base di ricerche) su case, armi, armatura ecc. dell'epoca (95-109), oppure i disegni "atmosferici", come quello della tempesta (57) e quello di un semplice paesaggio in Florida, indicazione soltanto delle caratteristiche del luogo (35).

I cavalli sono dappertutto in *Johan Padan*..., prima come simbolo della gran distanza che separa le due "civiltà": quella degli indigeni e quella degli spagnoli²³. Poi la resistenza agli oppressori (tema costante nel teatro di Dario Fo) viene rappresentata dall'indimenticabile scena della domatura dei cavalli selvaggi: sono fra i disegni più belli della serie, e ricordano (vagamente) il famoso esempio di *Guernica* di Picasso, i disegni di Cassinari (amico di Dario) dell'epoca della guerra, e - più da vicino - quei cavalli partecipi ai disastri umani nel ritratto d'*Etna*, e della civiltà in generale nella *Crociifissione* di Renato Guttuso che abbiamo discusso sopra²⁴. I disegni (71-74) dimostrano le tappe della domatura "comica" del racconto di Dario Fo in cui si serve di corde legate agli alberi ed ai testicoli dei cavalli. Infine il cavallo si pacifica, e Johan Padan lo cavalca senza difficoltà. Nella recita, Dario Fo dipinge tutto questo con una pantomima di grand'economia ed efficacia - una serie di movimenti delle mani e del corpo - che comunicano un episodio drammatico, movimentato e violento, finendo con il trionfo del cavallo domato in una sequenza di danza. Il "dipinto" della recita, perciò, è completamente diverso dalla realtà dei disegni: i segnali del corpo e della voce dell'attore comunicano tutto l'essenziale per creare la scena nella mente del pubblico, codici di facile comprensione - nelle mani del più grande mimo vivente oggi - che gli vengono suggeriti dai disegni nel librone-partitura in scena. Così i tre primi

disegni dimostrano tutta la violenza dei cavalli selvaggi legati - mentre il quarto, piccolo, raffigura il cavallo pacifico che sembra abituato a portare gli uomini [Figg. 63-69]. Questo, nella recita, diventa tutta la comicità (e contrasto) del cavallo da accademia, quel troto formale, artificiale - che è danza. Le ultime due immagini disegnate - schizzi liberi in questo caso - spingono questo momento assurdo ed artificiale verso il suo logico esito grottesco: mostrano gli uomini sui cavalli in piedi e con la testa verso la coda, proprio come in un circo, logica estensione del lazzo nel grottesco e assurdo. È importante notare il rapporto nella recita della gestualità economica con codici riconoscibili con la parte violenta del racconto - e in netto contrasto con la stilizzazione della voce e della danza - che portano il discorso nello squisitamente teatrale, lontano dal verosimile del luogo descritto, nel circo, nel falso, nel gioco. E ricordiamo che proprio gli spagnoli sono sempre stati specialisti delle accademie militari, e la riduzione dei cavalli a spettacolo-imitazione dei movimenti di danza degli uomini:

Dopo due mesi e passa, tutti 'sti indiani avevano imparato a cavalcare, e avevano acquistato una confidenza tale con 'ste bestie, che parevano che l'avessero sempre conosciute. E i giochi che facevano: balzavano in groppa al volo, di corsa... montavano in piedi sulla groppa... e i più bravi saltavano da un cavallo all'altro! Sembravano tutti indiani-berberi-terroni-zingari!²⁵

A cui aggiungeremmo clown da circo, e militari spagnoli. Ed è ancora un esempio del disegno che può suggerire diversi esiti all'attore in scena. Il contrasto accennato (il cambio di tono fra movimento violento comico e stilizzazione formale da voce-in-canto e movimento-in-danza) poteva essere recitato con immagini sceniche proprio da circo - come alternativa al testo "indiani-berberi-terroni-zingari"²⁶. Quel contrasto esiste già nella serie di disegni. Un altro episodio in cui i cavalli prendono parte attiva nella sconfitta degli spagnoli si trova nel secondo atto. Una vivacissima serie di disegni denota i cavalli che sembrano impazziti ("truccati" dagli indiani) e si rifiutano di farsi cavalcare - come una protesta proprio da sindacato:

Econo gli stallieri tirandosi appresso i cavalli che sembrano indemoniati: si arrampicano, sgambano, scalciando zoccolate



61



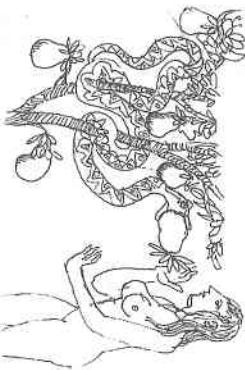
62



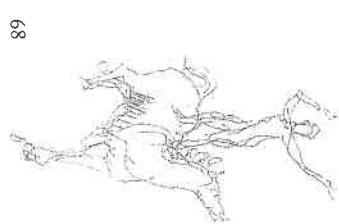
61



58



59



68



69



66



67



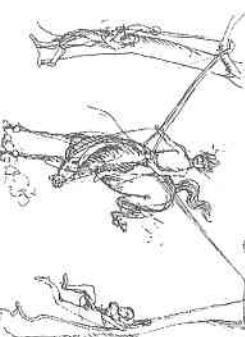
65



63



64



dappertutto... sbavano schiuma dalla bocca e tirano scoregge anche dalle foge del naso! Non è verso di montar loro in groppa! Si buttano persino in terra schiacciando i cavalier!... «Sono stati gli Indios! – grida uno stalliere, – Ne ho sorpresi un paio che soffrivano polvere di boracero nelle froge d'un cavallo!»²².

I disegni (107) sono una serie di schizzi molto movimentati, un'ecatombe, corpi di cavallo in tutte le pose possibili (che ricordano alcune immagini del cavallo come simbolo di repressione e di disastro della Seconda Guerra Mondiale). Ma sono seguiti da un disegno degli Indios, tutti a cavallo, ben in ordine, appena suggerito con pennellate molto economiche, ma che contrastano con il disastro di prima (108). È chiaro qui che il gioco è quello del rovescio: prima, gli Indios erano incapaci di cavalcare – trovandosi così in grande svantaggio di fronte alle truppe spagnole – e gli spagnoli vincevano ogni battaglia per la loro superiorità. Ora le situazioni si sono rovesciate: sono i cavalli degli spagnoli che ritornano allo stato «incivile» di quelli degli Indios, e gli «oppressi», invece, si trovano in buon'ordine, pronti alla battaglia.

E gli Indios in coro «Oh ma guarda questi indiani a cavallo come degli spagnoli a cavallo! Non c'è più religione!»²³.

Ciò che esprime precisamente, con le parole «spagnoli a cavallo», l'ironia della situazione rovesciata, come in tante altre storie di Dario Fo, con una presa di posizione ideologica: l'ironia del rovesciamento porta alla vittoria del giusto. Nei disegni, quel «rovescio della medaglia» si trova in netto contrasto con lo stile: i cavalli impazziti (un soggetto impegnativo per l'artista) sono disegnati con cura e precisione; quelli dell'esercito degli indiani sono appena abbozzati con grande economia, appena suggeriti con poche pennellate. Nella recita, il contrasto è ugualmente visibile con un cambio di tono. La violenza dei cavalli impazziti si esprime con gesti tipici del corpo e delle braccia – movimenti violenti, rabbia nella voce, accelerazione del discorso – per poi risolversi con il corpo eretto, la lingua più lenta, e la battuta ironica «come spagnoli a cavallo» (che strappa un applauso) indicanti rispetto e ammirazione.

Un altro principio che si trova varie volte nel «canovaccio» di *Johan Padan...*, è la diversa «messafuoco» dei disegni – proprio un procedimento filmico in cui il soggetto in secondo piano può essere leggermente fuori fuoco apposto, e quello in primo piano a fuoco.

È il caso dell'episodio in cui Johan Padan salpa con Colombo per il quarto viaggio in America col «fuoco [dell'Inquisizione] attaccato al culo»:

Ma l'inquisitore vuole sapere anche chi ha steso in scrittura questo contratto. «Lo voglio qual!» Boia, sono io quello! Non ci penso un momento. Sempre con 'sto maledetto fuoco attaccato al culo, vado correndo al porto e monto, saltando come uno stambecco, su una nave della flotta del genovese Colombo, che sta salpando per il quarto viaggio... Nemmeno il tempo di domandare: «Avete ancora bisogno di me?... e via si parte!»²⁴.

I due disegni (15) descrivono l'incontro in primo piano dell'Inquisitore, con la tonaca col cappuccio di un frate, un soldato armato e l'heretico legato, con il capello conico di Goya [sopra Fig. 4]. Un disegno tridimensionale, grande, del drammatico incontro (al quale Johan vuole sfuggire), ipotetico allora. In basso c'è un secondo disegno appena schizzato della scena che si poteva immaginare (sempre alla Goya) con eretici da bruciare sul falò, bianchi perché disegnati appena con la linea, e poi tre figure, sempre col cappello conico, ma interamente neri – quel bianco e nero che abbiamo visto nelle prime scene d'*Isabella*²⁵. Ma portano uno standardo con la faccia ridente che facilmente potrebbe alludere all'*Enterrement de la sardine* di Goya, che abbiamo visto riapparire nella regia del *Barbiere di Siviglia*²⁶. Il primo disegno domina, perché rappresenta la situazione di cui Johan Padan ha paura, immediata, imminente se non scappa. Il secondo è uno sfondo: rappresenta il suo pensiero di un possibile esito dell'incontro del primo. Due realtà: tutte e due ipotetiche, ma un primo piano che fa paura, cioè è a fuoco, e un secondo piano – più lontano – così fuori fuoco, appena schizzato, suggerito con mezzi approssimativi, ma con i richiami allo scenario Colombo-Inquisizione-immagini di Goya, ricordi degli spettacoli precedenti. Inutile suggerire che il richiamo a Goya sia anacronistico: nei dipinti in questione, il pittore rappresentava scene che facilmente avrebbero potuto essere rinascimentali [Figg. 70-72].

Nella recita, Dario Fo ha sviluppato l'episodio notevolmente: l'incontro con l'inquisitore è ipotetico, d'accordo, ma la paura della tortura e del fuoco si esprime con la voce tragico-comica che conosciamo. Il rapporto fra il potere e l'omino indifeso si esprime con la voce piccolina, con pause, con tenerezza insomma. Mentre la presenza del potere è tutta una minaccia, gridata, con rabbia. I due disegni

rappresentano un insieme cinematografico di primo piano recitato – anche se ipotetico – e un secondo piano generalizzato, schizzato, illustrativo, più sullo sfondo nella mente del pubblico, leggermente fuori fuoco.

Quando veniamo all'episodio del naufragio di Johan Padan e dei suoi compagni sulla costa dell'America Latina – salvati dai porcelli che li hanno tirati a terra, il quadro è più complesso. Le ricerche di Scuderi suggeriscono un'importanza degli animali nella commedia come simboli a vari livelli:

Animals function on an important symbolic level in *Johan Padan*. The story is centered around the encounter of two very different peoples, with distinct historical experiences. They cannot help but to consider one another as strange, and one of the primary themes concerns their inability to treat each other as human beings. Fo continually suggests that because the two groups treat one another like animals, they often lose touch with their own humanity and act increasingly like beasts. This theme, however, also plays an important part in the grotesque element in the entire story³².

Scuderi riferisce questo fenomeno al grottesco come combinazione di caratteristiche umane ed animali nelle teorie di Bachtin. E ci ricorda dell'uso d'animali non solo nel teatro precedente di Fo, ma soprattutto come elemento grottesco nelle regie degli ultimi anni. Sono le teorie di Bachtin che giustificano l'interpretazione di tratti animali nelle maschere facciali della Commedia dell'Arte, e lo spettacolo di Dario Fo, *Arlecchino*, sottolineava questo nei brani dell'asino e del leone. L'asino riappare come contrappunto per i comici dell'Arte nella regia del *Barbiere...*, il leone, con un vero zoo di animali nella regia de *L'Italiana in Algeri* – in quel contesto, uno zoo davvero, perché richiusi in gabbia come i prigionieri italiani³³. In *Johan Padan*, come ampiamente discusso da Scuderi, gli animali hanno diverse funzioni, ma il porco è più importante perché si trova dipinto in copertina al libro pubblicato:

On the cover...there is an illustration of a man bearing banners, riding triumphantly on the back of a pig, which is rearing on its hind legs like a noble stallion. In its special position on the book's front cover, this image graphically conveys the function that zoomorphic symbolism has in the play. First, playing with

the icon of the equestrian statue, the horse/pig substitution signals an ironic inversion of the notion of noble endeavours on the part of the Europeans. Second, the overriding message of the play is signalled by the ensemble of man and beast: Human beings devoid of their humanity are no better than animals³⁴.

Dopo l'arrivo a terra di Johan Padan e dei suoi compagni salvati dai porcelli, Dario Fo aggiunge una vera e propria letteratura dei porci, fingendo di citare fonti erudite. Rafforza la confusione fra i ruoli animali-esseri umani quando gli indigeni pensano che anche i porcelli siano cristiani:

E il medesimo servizio lo fanno anche ai maiali... che loro non conoscono i maiali e credono siano cristiani di un'altra razza. Un po' più ingrasati³⁵.

I disegni del porco-gigante, cavalcato dall'uomo, in copertina era anche il manifesto dello spettacolo. Quello sulla scatola della videocassetta è più distinto – nero su giallo – mentre quello sul libro è a colori, una forma che riecheggia tante statue di generali trionfanti, con la carica ironica che abbiamo visto.

Il disegno dei porci in mare che portano i navigatori a terra è uno schizzo movimentato, con il "rovescio" ironico degli umani salvati dai porci, mentre il disegno seguente semplicemente inquadra i marinai in piedi, con i porcelli tenuti al guinzaglio come cani. Dopo il drammatico avvenimento Dario/Johan presenta i suoi compagni. Ancora una volta i disegni riflettono il ritmo e le cadenze della recita. L'azione (i porci nel mare che puntano verso la spiaggia), le onde e la bufera, il fatto che il porco s'immerge profondamente nell'acqua prima di venire a galla per "baciare" il marinaio – tutto è dipinto in scena con gesti e pantomima. Dall'altra parte il disegno-schizzo (dei compagni a terra) è statico, descrive soltanto una situazione. Lo scherzo ironico con i nomi dei compagni ("È evidente che noi abbiamo una fantasia straordinaria per i soprannomi!") è solo verbale, un momento di rilassamento per l'attore ed il pubblico.

Una delle sequenze più movimentate dei disegni per *Johan Padan*... è proprio il trucco dell'orina: Johan Padan inventa l'idea che bevendo l'urina diventeranno gialli – così eviteranno di essere mangiati dagli indiani. E precisamente come abbiamo visto nelle tarsie di Molière – in cui Dario Fo ha prolungato il lazzo [di Molière] sull'urina fino all'esasperazione³⁶ – anche a questo episodio dedicò molti disegni per

70 un lazzo prolungato a cui si era affezionato, codice classico nel sistema di Bakhtin, per i poteri *debasin* and *generative*, scrive Scuderi, «in una della scene più rabelaisiane della commedia»³⁷. I disegni rispecchiano quasi ogni immagine che Dario Fo «disegnerà» in scena. Forse ha tenuto conto dell'esperienza alla Comédie Française, perché una serie di disegni segue di pari passo l'azione della scena, precisamente come quelli del *Médecin volant* nella regia di Dario Fo:

Ma succede che un bambino, goloso, afferra una bacinetta che avevamo dimenticato lì in terra con dentro dell'orina avanzata e, convinto che si tratt di birra, ne manda giù un sorso: «Sputah! – e sputa e grida – è piscia! Mamma i cristiani hanno bevuto la piscia!». Anche le donne e gli uomini assaggiano... sputano e bestemmiano: «Tradimento! sti maledetti ci hanno ingannato!»³⁸.

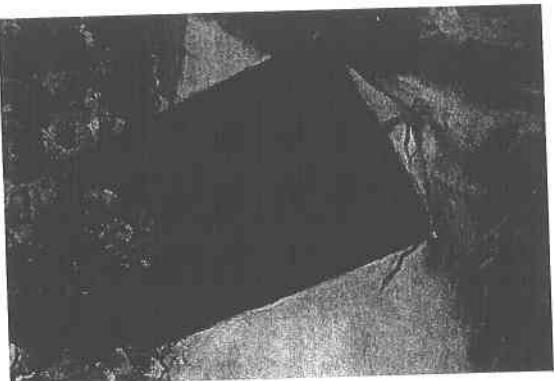
Poi, la bastonata di rigore per una truffa, alla maniera della Commedia dell'Arte:

Tutti insieme i selvaggi ci sono saltati addosso: calci, bastonate da orbi! Ci hanno buttati per terra sderenati e poi, massima umiliazione, si sono messi tutti intorno a cerchio... e alé! Ci hanno pisciato addosso³⁹.

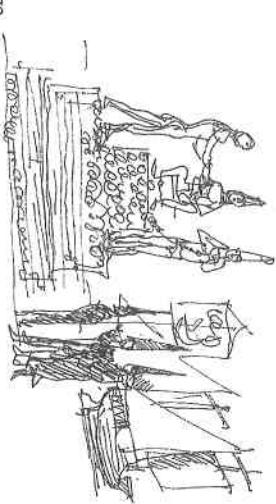
I disegni per questa sequenza descrivono le azioni momento per momento – dal bambino agli adulti, dalla bastonata alla Pisciata collettiva – schizzi di grande vivacità e brio, movimenti più che altro, fino alla sentenza del loro sciamano che sarebbero stati mangiati tutti. Prima di questo, l'idea originale di Johan Padan è rappresentata da una pagina intera di disegni (43-47). E con in mente i disegni del lazzo prolungato dell'urina nel *Médecin volant* – suggerito come esempio di un *elastic gag* – è lecito chiedersi se i disegni seguono (o anticipano) *l'articolazione del corpo dell'attore nella pantomima e gestualità*. Anche perché un confronto fra i disegni riportati (dal librone-partitura) della scena dallo Scuderi⁴⁰ con quelli pubblicati sul libro a stampa⁴¹, dimostra notevoli differenze: quelli sul librone non raffigurano tutte le azioni, ma aggiungono un «promemoria» *in parole* per la scena del «cocktail»: «Con una spruzza de limon». Mentre i disegni della scena precedente nelle due versioni sono pressoché identici.

Allora, viene anche da chiedersi, se i disegni pubblicati siano non solo riflessi accurati del librone, ma in parte *riflessi del codice perfor-*

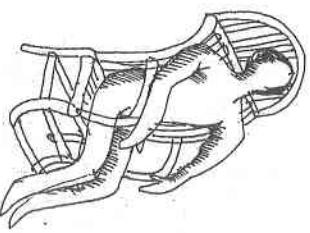
70



71



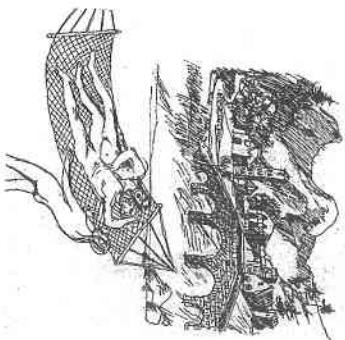
73



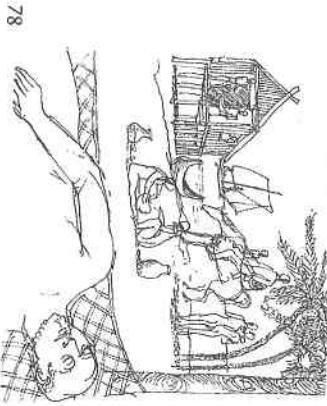
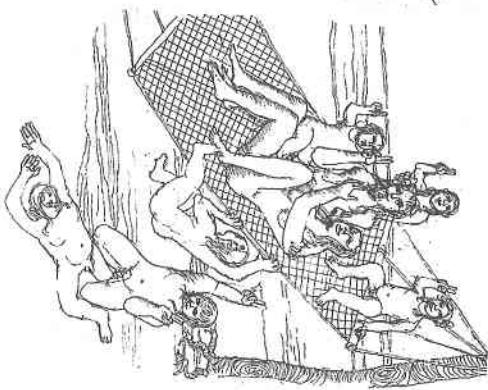
74



75



76



mativo compiuto, perfezionato durante le tante recite in scena da Dario Fo. Inoltre, è lecito supporre che la scelta dei disegni da riprodurre nel testo di *Johan Padan...* fosse opera e disegno della casa editrice, perché Dario sembra intendere appunto questo nell'intervista alla stampa citata sopra, riconoscendo il lavoro artistico della casa editrice⁴². Rivedendo la recita, vediamo che le azioni nei disegni sono quadri della scena creata nella mente del pubblico, e che la pantomima è più economica; esprime la storia in un linguaggio di codici diversi dall'azione dell'attore. Dario Fo introduce una cadenza o ritmo di tempi e contrasti con la voce soprattutto — la voce bassa e minacciosa degli indigeni che si rendono conto della truffa, voce alta e stridula per il bambino che beve il "cocktail" per caso — mentre i disegni spingono la storia nell'immaginazione del pubblico verso una danza frenetica di movimenti violenti. Perciò, l'umorismo-ironia dell'episodio è recitato più che altro con la voce: che si alza a grido per rappresentare il gioco ironico dell'"osteria della piscia" (come se fossero in un normale luogo di ritrovo sociale, un bar a Milano), e si traduce in movimenti dell'attore per la bastonata. Indice ancora, forse, della distanza che spesso separa il disegno dal codice Performance in scena, del diverso carattere del messaggio creato dall'attore, e della possibilità che i disegni pubblicati festeggiano il racconto scenico invece di rappresentarlo da vicino.

Ci sono, però, drammatici esempi — come abbiamo visto sopra con la domatura dei cavalli — dove l'immagine disegnata rappresenta un fatto "letterale", o precisa conclusione di un lazzo, la cui espressione scenica è molto più complessa. È il caso del primo incontro di Johan Padan con l'amaca. Due disegni illustrano le due immagini (in contrasto comico) del "prima" e del "dopo" del lazzo: prima il piacere di fare l'amore con la ragazza nel letto che dondola, poi la caduta ignominiosa quando perde l'equilibrio:

Altro che nave in tempesta! Lei mi stringeva addosso... io faccio per allungare un braccio e cingerle la vita... mi sbilancio tutto... si attorciglia la rete... mi ritrovo buttato fuori e... finisco col culo dentro il bracciere!

Un'altra volta cerca d'abbracciarmi anche con le gambe... mi sbilenco. Con un colpo di reni, cerco di raddrizzarmi... di nuovo, un'altra "stocciada" a sbattermi fuori della rete!

Mi ritrovo scaraventato giù con la testa piantata nel terreno... con i coglioni imprigionati dentro la rete come un pesce passero, acchiappato!⁴³.

Era chiaro che l'ultimo dettaglio richiedeva una pantomima energetica, e così fu. Il primo disegno rappresenta i due idillicamente abbracciati nell'amaca, mentre il secondo è un disegno-fumetto della caduta finale – i due momenti sullo stesso piano – come abbiamo visto altre volte. La storia venne recitata con tecniche tipiche dello stile attoriale di Dario Fo. Il testo fu elaborato nella recita al fine di includere il modo di fermarsi con l'amaca (ancoraggio con il dito del piede nella rete), ma la pantomima fu straordinaria: con movimenti del corpo – stando sempre in piedi – Dario Fo riuscì ad esprimere la caduta finale dopo una serie di movimenti a ritmo serrato, che diventano quasi passi di danza. Ancora una volta, la voce ed il corpo si sono uniti in una recita «stilizzata», totale (voce a ritmo quasi poetico, o canto, movimenti quasi di danza) di grand'efficacia scenica, codici teatrali espressivi unici a Dario Fo, creando un'immagine indimenticabile nella fantasia del pubblico, come abbiamo visto, *con altri mezzi*. Un lazzo di «puro teatro», con l'impatto ironico non solo della superiorità degli indigeni sugli europei – ma anche quello della rivincita della donna sull'uomo: «È lei, sta ragazza, che ride a crepapelle tranquilla sull'amaca che dondola»⁴⁴.

Difficile resistere alla tentazione di includere in questa breve rassegna l'unico fantoccio di questo spettacolo, dopo il largo uso in molti

spettacoli di questo trucco teatrale di Dario Fo⁴⁵. Il fantoccio, dopo tutto, è un'immagine dell'uomo, non-uomo, ma che può rappresentare qualunque cosa. Questa volta rappresenta l'icona religiosa del Figlio di Dio. Cinque disegni rappresentano la storia, che sfocia poi in una delle pantomime più riuscite di tutto lo spettacolo. Ma è anche una scusa per una sequenza ballistica – una danza sfrenata che stabilirà i poteri magici di Johan Padan (e potrebbe dar luogo ad una sequenza molto energetica in scena). Il lazzo riunisce gli elementi spettacolari migliori dell'intera commedia: trucco teatrale (falso, perché rassomiglia alla vita ma non è), sequenza movimentata (scusa per un attore dell'abilità di Dario Fo, ma anche festa, godimento, carnevale), e momento di puro teatro con l'unione di voce e corpo nella ricreazione di un momento – anche banale, come la pioggia – nella mente del pubblico.

Questo lazzo era di un tale successo che pose in secondo piano il contesto «storico» che si rappresentava (la credibilità di Johan Padan con «miracoli»), da diventare teatro a sé stante, applauso dal pubblico fuori del suo contesto drammatico. In Italia, va ricordato, il miracolo di una statua che piange, ride, ecc., s'inserisce in un fitto tessuto

di «immagini» e ricordi di credenze popolari nella mente del pubblico italiano, specie a Napoli, ed è proprio questa credenza che giustifica il fantoccio fra gli indigeni. Da notare che i disegni sono schematici, approssimativi, che quelli del fantoccio sono incoerenti. L'uno coll'altro (le sedie sono diverse), e che un disegno della clamorosa conclusione del lazzo non c'è. Perciò, il disegno *documenta* lo sviluppo del racconto in scena, ma non riflette (non può) la sua ammirabile conclusione. Il confronto è implicito fra le credenze religiose degli indigeni e quelle del popolo italiano: un confronto che rialza la civiltà indiana a livello di quella popolare in Europa, e riflette la credenza popolare in generale, accettando il fenomeno come parte sincera della cultura di popoli non sviluppati, e la possibilità (almeno) di poter strordinari nella credenza comune popolare. Fa parte di una visione carnevaleca, «Bakhtrianiana», della cultura popolare con le sue antiche radici medioevali di tutti i popoli: una visione universale del genere umano. Per il confronto, si noti il Dio che sta *altrove* (per indirizzargli la parola, Dario guarda in su) e il figlio di Dio che esiste *fra gli uomini* come *ariefatto-immagine-icona*, fissato come *pupazzo-fantoccio di stracci, intronato addirittura* [Figg. 73-75]. Forse più genuino, più umile, più immediato di una statua di marmo:

«Il Dio della pioggia?»

«Sì, il solo mezzo che abbiamo è quello di far ridere suo figlio! Che poi è quello... – e mi mostrano un fantoccio di stracci, seduto sopra uno strano trono, – bisogna riuscire a farlo ridere di crepapelle! Solamente così suo padre manda la pioggia a catine»⁴⁶.

Notiamo subito che il mezzo per compiere il miracolo è la *risata* – lontano dalle tradizionali pene della confessione cristiana – che fa da pendant con la delusione degli indigeni nella lezione di dottrina cattolica (più avanti) in cui non ridono, non ballano, la droga è vietata, e non fanno all'amore. Proprio quella «serietà» (lugubre, triste, tetra) giustifica la festa che segue: proprio con questo metodo lontano dai costumi europei, Johan Padan è costretto a «pregar» il figlio di «Dio» per la sua intercessione. La *preghiera* è un lazzo-ballo che diverte, fa ridere.

Il disegno è un movimento frenetico – una totale confusione di braccia e gambe, in cui i movimenti sono incontrollabili, pazzeschi, anarchici – che indica la gioia e la completa mancanza d'inibizioni degli indiani in questa «liturgia»:

«Fallò ridere, – urlano tutti insieme – balla... fai delle smorfie... salta intorno, ti prego, per pietà!» E mi spingono... mi sferrano gran manate.

Oh no! Non c'è verso, mi tocca ballare... e saltare... mi butto a far piroette... bocaccine. Tutti i selvaggi battono le mani battono tamburi. Gridano... cantano... e io vado su di giri a fare il pagliaccio!»⁴⁷

Da notare che Johan Padan è spinto alla "penitenza" anche con violenza, e il gioco finale, interamente ironico, è che "fa il pagliaccio", doppio gioco con la frase in italiano ed il pagliaccio che è figlio di Dio in questo caso. La religione è una festa popolare, insomma. Il ballo in scena è la solita mostra del corpo in libero movimento di Dario Fo; una serie di mosse con tutto il corpo, dinoccolato, sciolto. Il fantoccio è minato solo dalla mancanza di occhi e bocca (lontana eco di Giorgio De Chirico), e scherza sulla difficoltà di farlo ridere se senza bocca. Dopo il disegno in cui Johan si trova per terra – travolto dalla violenza del ballo – troviamo quello del fantoccio che ride, schematico anche questo con le figure appena abbozzate, [Fig. 74] ma l'arrivo della pioggia è tutta una scena squisitamente teatrale, in cui un disegno non ha parte (78-80), a parte uno – schematico, approssimativo anche questo – in cui gli indigeni festeggiano l'arrivo della pioggia con la solita danza-festeggiamento.

La pioggia è dipinta in scena interamente con le straordinarie risorse della voce di Dario Fo, onomatopeica, musicale, con ogni tanto un intervento di diretto indirizzo a "Dio": "Basta così? Un po' stitico?"⁴⁸. Così il suono della pioggia – con sole voce e braccia – è ritmato con invocazioni a Dio a voce alta, una tecnica vista molte volte nel teatro di Dario Fo – è una scena senz'altro sviluppata sul palcoscenico (parte del testo pubblicato è stato tagliato) e di grande successo con il pubblico.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma tanto basta a delineare le funzioni del disegno nella preparazione di *Johan Padan*... Abbiamo visto che la preparazione del librone-partitura – che acquistò una funzione permanente negli spettacoli sia di Dario Fo sia di Franca Rame negli anni '90⁴⁹ – aiuta l'attore a proiettare la sua visione "pittrica" in scena dalle immagini con cui è nata, fino alla loro realizzazione in scena con i mezzi del repertorio della Pantomima e della gestualità. Ricordandoci di quel processo di creazione per immagini, le traduce poi, in un secondo momento, in codici leggibili per il pubblico d'oggi, spesso con la massima economia nei movimenti, e

raffinatezza nei gesti. Spesso, anche l'immagine disegnata rappresenta un lazzo breve – una semplice battuta, come il destino sofferto dal compagno cui sono tagliate le orecchie – ma ha girato la testa all'ultimo momento, così ha perso anche il naso⁵⁰, oppure aiuta il pubblico a rivestire l'immagine creata nella sua fantasia con il costume corretto d'epoca: è il caso di un soldato spagnolo con armatura disegnata con cura e precisione, con le lance degli indiani al collo⁵¹. Ci ricorda che la visione dello spettacolo di Dario Fo è totale – anche fino al dettaglio più piccolo. Altre volte il disegno prepara la scena per un'azione, o più tappe in un serie d'azioni, qualche volta sullo stesso piano. Raramente riflette i dettagli del codice performativo – benché sia chiaro che, in principio, ogni tanto Dario Fo li vedeva in questo senso, se ci ricordiamo dell'immagine sovrapposta sull'immagine su video nella sua introduzione alle regie di Molière⁵². Altre volte il disegno è preciso, lavorato e tridimensionale, evocando per il lettore una verità quasi reale, i dettagli di messinscena, costumi, armi, oppure sono schizzi, immagini a brevi pennellate per indicare una situazione generica, in cui la fantasia del lettore colmerà il vuoto. Paesaggi ed animali hanno una loro propria importanza nel gioco uomini-bestie che abbiamo discusso, l'iguana, il puma, il tacchino hanno disegni alquanto realistici; i porci e i cavalli sono dappertutto: immagini prefritte con il significato discusso; la tempesta, il paesaggio esotico, Venezia, Siviglia sono schizzati economicamente e sono la "messinscena" della fantasia nella mente del pubblico. E da ultimo, alcuni disegni possono avere un rapporto "cinematografico" fra loro: il primo piano a fuoco, il secondo piano fuori fuoco, in una struttura artistica a più piani, come in teatro.

Quasi come prescritto a questa rassegna, c'è almeno un caso in cui il disegno spinge un lazzo all'assurdo oltre l'immagine nella mente del pubblico: cioè, *esiste come comicità visuale, indipendente dalla recita in scena*. Ci ricordiamo della lezione di dottrina cattolica in cui gli Indios non possono accettare la castità di Gesù; avrà fatto l'amore con la Maddalena, e avranno avuto molti figli, dicono. L'episodio festeggia una religione di gioia, di risate, "popolare" insomma. Ma la recita del fabulatore in scena si ferma con il principio. Il disegno raffigura una famiglia sull'amaca – l'unione del Figlio-di-Dio e la Maddalena darà luogo a tanti Nipotini-di-Dio – e così li troviamo raccolti con persino un Nipotino-di-Dio, che lotta col fratellino per terra, e fa il segno di benedizione colla manina nello stesso tempo! Il contrasto fra la leggenda biblica ed una favola che spinge la situazione

comica all'assurdo comico, si trova solo nel disegno, schizzo preparato con gran cura e precisione [Fig. 76].

Alla fine dello spettacolo, i due mondi (antico e nuovo) vengono raffrontati con il richiamo nostalgico della terra di Johan Padan, la Lombardia, in un paesaggio riconoscibile – e poi i simboli della sua nuova vita che non lascerà [Figg. 77-78].

La ricchezza del canovaccio *disegnato* è in contrappunto con la scena in teatro: l'arazzo *d'Isabella* è l'unico oggetto in scena per la recita – con il suo richiamo allo spettacolo precedente, al rifiuto degli spagnoli, al realismo dell'immagine nella mente del pubblico, alle influenze dei pittori classici sul processo di realizzazione per immagini. La scena è vuota nella recita dello spettacolo – ed il pubblico si meraviglia attratto della creazione di un mondo a colori, un "altro" mondo, che conosce attraverso la sterminata letteratura su Cristoforo Colombo, ma qui visto dall'ottica del teatrante Dario Fo, con i contrari ironici con il mondo nostro, sempre in chiave di simpatia per gli oppressi, di sinistra, di compassione, sempre attraverso gli occhi di un pittore che trasferisce, traduce la sua pittura scenica in un avvenimento teatrale di altissimo livello.

Epilogo

In una visita a Napoli quest'autunno (1999), in cui dovevo parlare a un convegno delle immagini di Dario Fo, i colleghi mi dicevano che Dario era a Sorrento quel giorno per il lancio di un progetto – forse di due anni – per un cartone-animated filmato *Johan Padan!* Questo passo (a parte l'unione di immagini con la recita che vedremo [Appendice] nei disegni esposti nel teatro stesso a Pesaro nel 1994) è forse l'ultima tappa lungo la strada della *pittura scenica* – l'unione dell'immagine con il teatro – logicamente possibile. Volevo ben dire! Stavo per suggerirglielo io!

¹ La letteratura su Cristoforo Colombo è sterminata, con più di 150 commedie che ritraggono il navigatore, e tanti libri di storie, romanzi, poesie ecc. Rassegne utili di questo fenomeno sono Moses NAGY, *Christopher Columbus in World Literature*, Garland, New York/London, 1994. ILAN STAVANS, *Imagining Columbus: the Literary Voyage*, Twayne, New York, 1993. Più vicino a Dario – un vero compendio sul fenomeno – è GIUSEPPE BELLINI, et al. *Colombo e la scoperta nelle grandi opere*

letterarie

Roma, 1992. Mi permetto di segnalare il mio articolo, "The demystification of a myth: Christopher Columbus on the European Stage", (Lope de Vega, Paul Claudel e Dario Fo), atti del recente convegno di Aix-Les-Bains e Parigi, che tratta brevemente *Isabella*... (ma non *Johan Padan*...), perché Colombo non ci entra.

² Si veda ANTONIO SCUDERI, *Dario Fo and Popular Performance*, 1998, cit., (sotto) per l'uso di diversi dialetti e lingue in *Johan Padan*, e soprattutto sul preteso uso di un linguaggio di Michele da Cuneo, pp. 42-43.

³ Logicamente quest'episodio non c'è nel testo: inserimento casuale (o fatto apposta?) nella ripresa video.

⁴ DARIO FO, *Johan Padan alla scoperta delle Americhe*, Firenze, Giunti, 1992, p. 88. Ho visto lo spettacolo nella sua seconda stagione a Pistoia nel 1992, quando non c'era più questa gag. Dopo, in conversazione, Dario spiegava che non si trattava di "autocensura", ma semplicemente che il testo era diventato così pieno, che bisognava tagliare in continuazione per stare nei tempi.

⁵ FRANCESCO QUARAI, "Quell'Indiana Jones che venne da Lucca: Anti-eroe firmato Dario Fo", *La Repubblica*, 9 dicembre, 1991.

⁶ Da notare che fece l'identica cosa dopo il successo della seconda regia rossiniana (*L'Italiana in Algeri*), superata la malattia, nel 1999 con *La Santa Jullare* Francesco. Si veda il libro di Ron Jenkins, in preparazione, per una più ampia discussione di questo.

⁷ *Il Secolo XIX*, 4.2.1992. Sfogliando il libro di Scuderi (cit. passim), notiamo che la funzione "suggeritore" – un aide memoire da portare in scena per ricordarsi di una trama complicatissima – dava disegni spesso molto approssimativi, schematizzati, accompagnati da parole a mo' di humetti. Dall'altra parte, quelli pubblicati nel libro sono spessi più finiti, più illustrativi, insomma. Su questo, si veda anche qui sotto.

⁸ MARISA PIZZA, *Il Gesto, La Parola, L'Azione: Poetica, Drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 64. Il capitolo su *Johan Padan*... contiene un riassunto utile della trama dello spettacolo, con citazioni, però, solo in grammelot.

⁹ *Ibid.*, pp. 109-110. Si veda sotto: Epilogo.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 296-297.

¹¹ ANTONIO SCUDERI, *Dario Fo & Popular Performance*, Legas, New York/Ottawa/Toronto, 1998, p. 57.

¹² *Il Secolo XIX*, 4.2.1992.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ DARIO FO, intervistato da ALDO SANTINI, sul *Tirreno*, 9.2.1992.

¹⁵ JOHAN PADAN, cit., pp. 39-43.

¹⁶ Il libro del De Vaca è pubblicato da Einudi, quello di Van Hagen da Rizzoli, citati entrambi in "Il libro dell'Estate" ne *La Repubblica*, 9.8.1991.

¹⁷ MASSIMO RAZZI, "Dario Fo contro Colombo: *Johan Padan* "scopre" il selvaggio, una lingua inventata per uno strano Vangelo" in *Il Lavoro*, 4. 8. 1991.

¹⁸ SCUDERI, op. cit., pp. 58-59.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 59, 61, con foto di Dario che fa il serpente. Si confrontino l'iconografia del librone-partitura con il disegno in *Johan Padan*, p. 87, la prima, presumibilmente a colori, il secondo in bianco e nero. Si veda tutta la sezione "Improvisation in Johan Padan" in SCUDERI. Op. cit., pp. 57-62.

²⁰ SCUDERI, op. cit., p. 73, con l'immagine dell'angelo, p. 73, da confrontare con le due immagini in *Johan Padan...*, cit., p. 87. Da notare che la prima contiene alcune parole scritte – la seconda accompagna il teso.

²¹ *Johan Padan...*, cit., copertina.

²² Questo si discute qui sotto.

²³ Per un'analisi degli animali nella commedia, compreso il cavallo nel contesto del simbolismo che chiama "Zoomorphic symbolism", si veda SCUDERI, op. cit., pp. 99-103.

²⁴ Si veda sopra, cap. I.

²⁵ *Johan Padan...*, cit., p. 74. Da notare che questa scena è descritta anche in MARISA PIZZA, op. cit., pp. 314-315.

²⁶ Anni fa Antonio Scuderi e io, abbiamo lavorato per una settimana su *Johan Padan...*, a Columbus, Ohio, negli USA. Per mettere didascalie in inglese sulla videocassetta. Abbiamo trovato la recita sul video così diversa dal testo stampato, che abbiamo dovuto abbandonare il testo per concentrarci solo sul video. Ancora un esempio della variabilità dei testi scritti di Dario Fo, e della recita sviluppata in scena, secondo le reazioni del pubblico. Il disegno come "suggeritore" può sfociare in diversi codici performativi.

²⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁹ *Johan Padan*, cit., p. 15.

³⁰ Si veda sopra, cap. II.

³¹ Si veda sopra, cap. VI.

³² SCUDERI, op. cit., p. 99.

³³ Si veda il cap. IX.

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁵ *Johan Padan*, cit., p. 29.

³⁶ Si veda sopra, cap. VII.

³⁷ Quest'aspetto è discusso da Antonio Scuderi in op. cit., p. 104.

³⁸ *Johan Padan*, cit., p. 46.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ SCUDERI, op. cit., p. 105.

⁴¹ *Johan Padan...*, cit., pp. 43-37.

⁴² Alla nota 5, sopra.

⁴³ *Johan Padan*, cit., pp. 31-31.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Si veda il cap. IX per un trattamento più ampio di questo.

⁴⁶ *Johan Padan*, cit., p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Parecchie battute di questo tipo, che rompono il ritmo dei suoni della pioggia (di grande effetto, fra l'altro) sono stati aggiunti alla recita: non si trovano nel testo pubblicato.

⁴⁹ Per esempio, in *Dario Fo recita Ruzzante*, e di Franca Rame, *Sesso si grazie...* e *Settimo...* No. 2.

⁵⁰ *Johan Padan*, cit., p. 85.

⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

⁵² Si veda sopra, cap. VII.

pupazzi, marionette e manichini

Parte 1: la storia del manichino: confronti con Kantor e Schumann

Questo capitolo, è stato dettato in parte da un articolo appreso di recente¹, insieme con un libro innovativo sulla storia del burattino e della marionetta nel teatro europeo². Anche perché sono stato colpito più volte da un fenomeno singolare: dopo il fermento interdisciplinare d'idee intellettuali e creative della generazione che uscì dalla Prima Guerra Mondiale, alcuni dei pensatori, artisti, scrittori venuti a galla dopo la Seconda Guerra Mondiale avevano esordito come *pitiori* per finire poi nel teatro. Fra i tanti, spiccano il polacco Tadeusz Kantor, il tedesco [poi affermatosi in America] Peter Schumann³. E nelle opere di questi uomini del teatro, compreso Dario Fo, così come sono conosciuti oggi, il trucco teatrale fatto tridimensionale, stazionario o in movimento sul palcoscenico costituisce, in parte, l'irruzione nel teatro dell'*arte visiva*. Cioè, se il teatro è sempre una visione della realtà circoscritta dal proscenio come cornice di un quadro, il pupazzo/manichino diventa una specie di rappresentazione artistica dell'attore, del corpo umano, della persona, fissata come visione artistica come la pittura di una tela, ma tridimensionale come la realtà teatrale in scena. Spesso senza una "personalità" perché senza maschera facciale, allora incorpora una serie di valori fissi ed immutabili come un ritratto dipinto⁴ o scultura. E come la creazione del "personaggio pazzo"⁵ in scena (e non sono il primo a suggerire quest'accostamento, come vedremo): il pupazzo può trasmettere qualunque messaggio dal palcoscenico, perché non è costretto da nessuna legge del verosimile o del realismo. Questo capitolo/appendice [perché nasce come una ricerca a sé stante] vuole indagare su questa problematica in un confronto fra Tadeusz Kantor e Dario Fo, ma s'inserisce anche nel groviglio delle teorie sulla "marionettizzazione" del teatro del Novecento⁶.

Dario Fo riasunse la propria posizione al riguardo in un'intervista concessa nel 1983. Parlando della sua formazione nel teatro accanto a Parenti e Durano disse:

Si dava per la prima volta valore agli oggetti, maschere, manichini. Poi abbiammo usato pupazzi scenici in gran quantità. Da *Grande Pantomima con pupazzi piccoli e medi* al *Fanfani rapito*, il pupazzo è stato sempre presente, a volte enorme, disporico. *Per un certo tipo di teatro era una piccola rivoluzione*⁷.

Questo ci ricorda gli spettacoli in cui appaiono pupazzi e manichini, come *Grande Pantomima...* 1968; *Morte e resurrezione di un Pupazzo*, 1971; *Il Fanfani rapito*, 1975, ma anche tante altre volte, fino all'epoca più recente, dallo spettacolo *Ladri, manichini e donne nude* del 1958, fino alla straordinaria regia della rossiniana *L'Italiana in Algeri* del 1994, in cui i manichini hanno funzioni teatrali diverse. Ci ricorda anche il pupazzo in *Michele lu Lanzone* come bambino tolo-nano in *Zitti Siamo precipitando!*, il famoso papa-pupo ne *Il Papa e la Strega* e persino il pupazzo in *Marino libero...* In *Grande Pantomima...* il pupazzo-gigante rappresenta il fascismo e sforna piccoli pupazzi che rappresentano la monarchia, il capitalismo, la borghesia, l'esercito, la Chiesa e la confindustria. *Morte e resurrezione di un pupazzo raffigura* un pupazzo che rappresenta Togliatti. Il pupazzo di *Fanfani rapito* e Fo stesso nel trucco del nano «a quattro mani» ormai conosciuto in tanti spettacoli e che smitizza il politico riducendolo a dimensioni esigue sul palcoscenico⁸. Tante altre volte il pupazzo sostituisce⁹ il personaggio per portarlo fuori dal reale, per fargli fare salti inverosimili. Quello del bambino in mano a Franza in *Michele lu Lanzone* è semplicemente un personaggio assente con valore simbolico, mentre il trucco del nano ancora in *Zitti Siamo precipitando!*, anche se un nano, ingigantisce il personaggio come simbolo del paziente oppresso dai medici del manicomio. I pupazzi nelle regie del *Barbiere di Siviglia*¹⁰ e del *Medico Volante* di Molière sono trucchi teatrali per la sostituzione surreale dell'attore che creano l'illusione della morte in scena¹¹. Quello in *Johan Padan...* è un comico «rovesciamento» della statua intronata della religione cattolica. Quelli de *L'Italiana in Algeri* sono parte della coscienza dell'attore. La creazione della donna-legumi (costruita come una marionetta dai cantanti mentre si canta delle qualità ideali della moglie¹²) ed il manichino del tenore Lindoro, mentre canta della sua fidanzata

perduta, è un volo della sua fantasia, con cui danza, che gira su rotelle, e che poi vola via nell'aria, irraggiungibile, anche da un personaggio sui trampoli¹³. Il pupazzo e il manichino sono dapprutto in Dario Fo, ma anche la marionetta, che in teatro è sempre la manipolazione di un personaggio, per bene o per male, da parte di un altro, o da una forza cattiva o benefica. Nelle regie di Fo, le corde sono spesso i bastoni che si manipolano dalla scena stessa: la principessa in una delle sue tre forme, nella *Storia di un soldato*, balla manipolata dalle corde¹⁴, più personaggi ne *L'Italiana in Algeri* ballano diretti dal coro che sembra manipolare i suoi membri con bastoni, come la sostituzione del Bey d'Algeri su una carrozza (per fargli fare giri da briandi nel cielo) riprende lo stesso trucco della *Storia di un soldato*, dove l'attore si tiene con corde su un trabiccolo, portato da nove attori per alludere ad un volo.

Il padre del manichino come artefatto della storia dell'arte in Europa è, senza ombra di dubbio, Giorgio De Chirico, i cui manichini sono conosciutissimi nella pittura metafisica, molte volte situati in un panorama, quasi un «teatro», di monumenti italiani rinascimentali di piazze e spazi vuoti, sempre senza fisionomia personale, astratti, impersonali, adattabili a qualunque esigenza dell'immaginazione dello spettatore. Dario Fo conobbe Giorgio De Chirico all'età di 17 anni a Milano quando voleva fare il pittore. Sembra verosimile che Dario abbia studiato a fondo quei quadri durante gli anni della sua formazione artistica quando non aveva nessun'ambizione di fare una carriera teatrale. Studiò sotto la guida di Carlo Carrà, professore alla Brera di Milano per tutti gli anni in cui Dario studiò pittura all'accademia. E qui ci vuole una pausa. Perché la lunga storia del manichino nel teatro, documentata nelle teorie di Von Kleist, di Appia, di Edward Gordon Craig, da Meijerholt a Majakovskij in Russia, le teorie di Brecht, fino alla lucidissima descrizione di un teatro di manichini di Oskar Schlemmer al Bauhaus (anche lui artista e pittore prima di approdare al teatro sotto la guida di Walter Gropius) è stata illustrata e studiata in fondo da studiosi distinti quale Ferruccio Marotti, Luigi Allegri e Franco Greco. Ma quello che sorprende è che le correnti che volgono alla teorizzazione della marionetta, del burattino e del manichino non trattano, per quello che mi risulta, le opere di De Chirico, né suggeriscono la possibilità di una matrice comune per la corrente della teoria dei manichini nel teatro e quella del burattino nei quadri di De Chirico, Carrà e Savinio. Ora dopo le tante ricerche di storia teatrale, alcuni filoni spiccano come costanti (o quasi)

in quel panorama. L'associazione della *danza* con la marionettizzazione dell'uomo/attore spicca nelle teorie di Von Kleist e di Edward Gordon Craig, e si trova anche negli scritti di Schlemmer nel famoso *Balletto triadico*, per esempio, come anche nella *Tragedia* di Maakovskij, in una corrente che deriva in parte, almeno, dall'irruzione nel mondo del teatro di Marinetti, Carrà, Balla e i futuristi all'inizio del secolo. Per i contemporanei, l'elemento della danza assume grande importanza – in associazione con i manichini – nel *Bread and Puppet* di Schumann. Inoltre, la questione del rapporto del manichino con l'uomo/attore, preoccupa non pochi dei teoristi del primo Novecento. Allegri cita la teoria di Zich (1923) che definisce "troppo trascurata" in cui:

Le marionette possono essere percepite dallo spettatore in due maniere distinte e non sovrapponibili. Si può vedere in loro soprattutto la materia inanimata, la dimensione ridotta, la leggerezza dei gesti, e dunque relegare in secondo piano le manifestazioni che ne fanno una copia dell'uomo, quindi il comportamento e il linguaggio: la nostra reazione sarà allora di ilarità proprio perché "noi le percepiamo come pupazzi, mentre esse vorrebbero essere percepite come persone". Oppure si possono percepire davvero come esseri viventi, e dar credito alla loro voglia di rappresentare quasi di *essere* l'umano, specie quando dell'uomo accentuano le caratteristiche: allora si manifesta "un senso di inspiegabilità, di enigmaticità, che suscita in noi un sentimento di stupore. Le marionette producono in noi un che di misterioso. Ed è solo la loro dimensione ridotta, e quindi la loro non piena credibilità come *doppio* che le salva dal suscitare l'orrore".¹⁵

Come vedremo, la questione delle dimensioni del pupazzo/manichino, e il raddoppio dell'uomo/attore sarà cruciale per tutti gli esperimenti con manichini nel teatro fino a Dario Fo, come abbiamo già visto, ma anche in generale nella storia del teatro, per Craig, per Maakovskij, per Kantor e Schumann. Infine, gli esperimenti di Meijerioi'd in Russia sottolineano lo stesso principio (1912) e ci portano vicino a Giorgio De Chirico, come vedremo:

L'attore del teatro tradizionale si propone dunque come sostituto della marionetta, e non viceversa, ma di una marionetta che ha pervertito la sua natura per voler assomigliare a sua volta

all'uomo: l'uomo psicologico del naturalismo, quindi, nella fissazione dei suoi stereotipi, regredisce ad un marionettismo deteriore che tenta vanamente di imitare la natura.¹⁶

Ma Giorgio De Chirico ebbe anche lui una carriera teatrale, con disegni scenografici¹⁷, regie e scrisse sulla teoria e della filosofia del manichino, persino come trucco teatrale. Forse una fonte meno conosciuta in questo contesto è un suo scritto, con lo pseudonimo di Isabella Far, pubblicato nel 1940, che aggredisce la moda di inserire il manichino nel teatro (e rivelava qualche conoscenza almeno delle teorizzazioni precedenti del manichino), perché rappresentava una realtà falsa.

Il manichino è stato il punto di partenza e la base delle tendenze moderniste nel teatro (scrive nel 1940)¹⁸.

Poi:

Una cosa che mi ha sempre spiazzolmente colpito negli spettacoli "moderni" è quando dei registi *snobs*, volendo al teatro e nei film aumentare l'interesse di una scena, mettono dei manichini accanto agli attori. Il risultato allora è deplorevole; non solo essa manca di ogni interesse artistico, ma ne risulta un che di freddo, di irritante, di macabro e persino di cattivo¹⁹.

E ancora sulla differenza fra una statua e un manichino (con la finzione di qualcuno che scrive e fa riferimento a Giorgio De Chirico):

È curioso osservare come una persona viva sia essa autore o altro, sia sempre molto bene vicino ad una statua. (Parlo naturalmente di una statua antica, di una scultura bella e normale e non di una "scultura moderna".) Quest'aspetto del personaggio accanto alla statua è stato creato da Giorgio De Chirico in alcuni suoi quadri, già parecchi anni or sono ed ai suoi quadri lo ha rubato lo snobismo internazionale e specialmente lo hanno rubato certe riviste come *Vogue* e *Harpers Bazar*. Una persona viva vicino ad un manichino crea invece subito un aspetto spiacerevole, penoso, snobisticamente pretenzioso, e in fondo, molto stupido.

Più il manichino somiglia all'uomo e più esso è freddo e sgradevole. Il lato patetico e litico dei manichini di De Chirico, specie di quelli seduti, tipo *Archeologi*, risiede appunto nel loro

allontanamento dall'uomo. Invece, fuori dei quadri di De Chirico il manichino è sempre spiacevole, perché esso è una specie di parodia dell'uomo²⁰.

Come vedremo, altri teorici volevano precisamente quell'effetto più tardi nel Novecento ma De Chirico prosegue con una definizione più dettagliata:

I registi non hanno tempo da perdere per guardare con attenzione una statua o un manichino e per osservare che un manichino vuol essere l'uomo e per questo è mostruoso; aspira alla vita, per questo è profondamente non vivo, mentre una statua vuol essere un'opera d'arte, non aspira alla vita, ma allo spirito, e, grazie a questo, ha una vita immortale: la vita dell'arte²¹.

E infine, De Chirico critica l'effetto preciso che Dario Fo ha voluto raggiungere ne *L'Italiana in Algeri*, quando la marionetta si "costruisce" davanti agli occhi del pubblico, di legumi, e viene sostituita dall'attore per creare l'effetto surreale: quella che era una marionetta diventata donna (per sostituzione fuori scena) che comincia a ballare quando i cantanti la lasciano libera²². Ancora De Chirico:

I registi *snobs* non si sono contentati di introdurre sulla scena un manichino di legno, hanno voluto fare di più, hanno voluto dare all'attore l'aspetto del manichino o della marionetta... Il manichino non è una finzione, è una realtà, anzi una realtà triste e mostruosa. Noi spariremo, ma il manichino resta. Il manichino non è un giocattolo, fragile ed effimero, che una mano di un bambino può spezzare, non è destinato a divertire gli uomini, ma, costruendolo, gli uomini lo hanno destinato a determinate funzioni: per i pirati, i sarti, le vetrine dei negozi d'abiti, gli amministratori di canti-poliziotti, le scuole di borsaiuoli, ecc. Non è la finzione della morte, della non esistenza che noi cerchiamo sulla scena, ...²³.

E questo ci porta a Tadeusz Kantor, il cui teatro del dopoguerra cercava precisamente alcuni di questi effetti. Come Dario Fo, Kantor fu prima pittore, come lui studiò arte a Parigi, privilegiando *Le Palais de Découverte* al di sopra del Louvre. Dario Fo fece parecchi viaggi a Parigi, come si sa, dove conobbe Fernand Léger, con l'ambizione di diventare pittore. I quadri di Kantor degli anni '40 venivano definiti "metafisici" sembrando riecheggiare la scuola di De Chirico, ma

l'influenza maggiore proveniva dai Dadaisti. Preferiva la vita degli oggetti dei Dadaisti (e Dario Fo faceva specifico riferimento agli oggetti nel 1983), allo scenario dei sogni dei surrealisti. Era appassionato delle opere di Duchamps. Veniva definita una pittura che fondava elementi cubisti con quelli surreali, e includeva un'enfasi sulla tensione e sullo stress nello spazio pittorico che si avvicinava al teatro²⁴.

Il Kobiałka definisce il pupazzo di Kantor nei seguenti termini: e ricordiamoci che gli scritti del regista polacco furono conosciuti in Europa dagli anni '60 in poi. Soprattutto *La Classe Morta* divenne famosa in tutta Europa (con i famosi pupazzi che sdoppiavano i membri della classe, costruendo altre realtà che venivano costantemente confrontate con quelle vere, tanto da costruire una dialettica visiva vita-morte di enorme potenza teatrale²⁵). *Wielepole*, *Wielepole*, fu creato in Italia, con attori italiani a Firenze, e poi girò per l'Europa²⁶.

Il pupazzo di Kantor non era un'alternativa di una rappresentazione del reale, invece l'oggettificazione di una parte repressa della psiche: dal Settecento in poi, il fascino dell'uomo per il pupazzo, l'uomo meccanico, l'automaton rappresentava il lato scuro della civiltà dei lumi. Rappresentava la paura dell'uomo razionale del mondo dei morti (da cui è anche affascinato)... L'unica nostra possibilità di incontrare questo mondo sconosciuto è attraverso il teatro, dove l'attore/marionetta può rappresentare le contraddizioni interne della nostra doppia fedeltà ai vivi ed ai morti²⁷.

E ancora, i manichini di cera di Kantor

make no claim to come from any transcendental realm, but embody a lower order of reality. The *Theatre of death* is full of personages and objects "from the margins of reality", the discarded debris of people and things (like the school benches in *Dead Class* where characters rehearse the petty humiliations in their childhood)²⁸.

Ma qui non c'è nessun riferimento a quello che ho definito il padre del manichino in Europa, Giorgio De Chirico. Dappertutto, invece, si trovano citazioni di Bruno Schulz e Edward Gordon Craig. Schulz scrisse il famoso romanzo dal quale nacque *La Classe Morta*, e che poi dovette diventare *La Strada dei Coccodrilli*, più volte

rappresentata a Londra dal *Théâtre de Complicité*²⁹. Ma sia Schulz sia Craig scrissero trattati sul manichino, e sembrano ben diversi da quella di De Chirico all'inizio della Grande Guerra. Il trattato di Craig fu pubblicato nel 1911, e contiene il famoso *Übermanionette* che avrebbe dovuto rimpiazzare l'attore nel teatro. A Craig sembrava che l'attore costituisse una minaccia per il teatro perché introdurre, in una serie d'elementi fissi e controllabili, il fattore umano, imprevedibile e anarchico. Così il pupazzo avrebbe liberato il regista dalla psicologia umana:

Do away with the actor [scrisse Craig], and you do away with the means by which a debased stage realism is produced and flourishes.... The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the *Übermanionette*.... There are some excellent volumes upon him and *he has inspired several works of art*.... No longer content with the puppet, we must create an über-marionette. The über-marionette will not compete with life – rather will go beyond it...³⁰

Qui vediamo forse una somiglianza con la presa di posizione "ideologista" di De Chirico [che avrà ben conosciuto le teorie sulla marionetta che aspramente criticava negli anni '40]³¹. L'attacco al realismo di Edward Gordon Craig si conclude così:

Realism, [is] the blunt statement of life, something everybody misunderstands while recognising. And all is far from the purpose of art: for its purpose is not to reflect the actual facts of this life, because it is not the custom of the artist to walk behind things, having won it as his privilege to walk in front of them – to lead³².

Se guardiamo brevemente il *Traité des Mannequins* di Bruno Schulz, raramente citato in questo contesto, vediamo quanta distanza separa l'idealismo della generazione di Craig (e fino ad un certo punto De Chirico) e i teorici del manichino della generazione della seconda guerra mondiale. È chiaro che questo scritto contribuì molto alla genesi delle teorie di Kantor:

En effet, ce qui dans l'aspect d'un mannequin *effraie*, c'est que, tout en figurant la vie, il garde une fixité de cadavre. Pour Schulz, il symbolise un être enlisé dans la monomanie, un esprit dégradé

par l'érotisme, un habitant de l'enfer masochiste. Mais seuls les hommes sont réprouvés de la sorte; les femmes – plus charnelles et plus identiques à elles-mêmes – sont, pour leur nature même, déjà des mannequins³³.

Par mannequin, Schulz entend donc un esprit aliéné dans la matière, un sujet devenu objet. C'est ainsi qu'il dépeint ses personnages: façon de voir qui enfreint en nous un tabou immémorial et viole nos instincts les plus primitifs³⁴.

Ancora una volta il teorico ribadisce la funzione degli oggetti nel nuovo teatro, il fascino delle teorie dadaiste, dove l'oggetto inanimato acquista vita e importanza come simbolo di qualcosa di infondibile, come il manichino stesso, non-uomo per eccellenza, e fondamentale alla creatività teatrale degli ex-artisti, Dario Fo & Tadeusz Kantor.

Un terzo esempio sarebbe il tedesco Peter Schumann, i cui esperimenti (con forti risonanze d'impegno politico come Dario Fo) ebbero luogo in America, prima a New York e poi nel Vermont. Chiamando la sua compagnia *Bread & Puppet Theatre*, volle sottolineare la dipendenza del suo teatro dai pupazzi. Innanzi tutto, Schumann è europeo e arriva al teatro dalle arti visive, *prima pittore e scultore*, poi esperto di danza. Questa provenienza offre un contributo allo stile della rappresentazione scenica a "quadri", *tableaux vivants*, episodi spesso senza collegamento strutturale, come li potremmo trovare in un circo. Ma il pupazzo ci porta indietro quasi a Edward Gordon Craig. Riassumendo le funzioni del pupazzo nel *Bread & Puppet*, Marco De Marinis afferma:

[che è] un teatro-senza-attori in cui sono appunto le maschere e i pupazzi a svolgere le funzioni che spettano, di regola agli interpreti in carne ed ossa. [Come voleva Craig], scultura in movimento... Ma c'è dell'altro. Innanzi tutto, la semplicità, cioè più esattamente la immediata riconoscibilità e la totale "leggibilità" del pupazzo e della maschera, i quali proprio per i loro essere tipici, non consentono equivoci o ambiguità di sorta... in secondo luogo la concretezza. [Come nel teatro dei pupi siciliani].

Fin qui si riprende la tesi di Craig, e forse qualcosa di De Chirico, ma niente delle complessità psicologiche, dei personaggi doppiati, il gioco con la psiche ed il regno dei sogni, coscienza ed in-

cosciente che sembrano impliciti negli esperimenti d'avanguardia di Kantor, e del suo maestro, Schulz. Ma per Schumann, non c'è conflitto tra la fissità dell'immagine del pupazzo e le sue possibilità esppressive, come diremmo per le maschere della Commedia dell'Arte. Ancora De Marinis:

Vanno ricordate le potenzialità espressive della marionetta, che sono di molto superiori a quelle dell'attore in carne ed ossa e totalmente esenti, per giunta, da rischi psicologici o naturalistici. La marionetta è infatti un mezzo interamente plasmabile secondo moduli affatto estranei al realismo e alla verosimiglianza; pupazzi giganteschi, alti fino a sei-sette metri e figure piccolissime, quasi invisibili, pupazzi con due o tre teste, marionette tutta-testa, tutto-naso o tutta-mano, maschere di divinità e d'animali tote-mici ecc. Questa totale manipolabilità non realistica consente alle marionette di esprimere con grand'efficacia e precisione l'intera gamma delle passioni e dei registri stilistici, dal patetico al grottesco fino al sublime³⁶.

Ciò che ci riporta a quell'accostamento con il personaggio pazzo nel teatro: sia il pazzo che il pupazzo (a parte l'etimologia!) sono plasmabili al cento per cento; non devono obbedire a nessuna legge del realismo – materia totalmente plastica nelle mani del commediografo o regista. E ricorda i pupazzi di Dario Fo, qualche volta enormi e "dispettici", altre volte minuscoli per ridicolizzare il soggetto, persino tutti e due a volte³⁷. La tendenza a "miniatuorizzare" o ingigantire il pupazzo – sempre con effetti surreali e non-naturalistici – può anche suggerire un'idea di *prospettiva*, cioè allontanamento dell'immagine per creare un effetto di distanza in un Paesaggio. Sembra questa la spiegazione del raddoppiamento d'immagini nella *Storia di un soldato*, quando la struttura che suggerisce un aereo è raddoppiata con una sua versione più piccola, o quando la *Nave degli stolti* rimpicciolisce nell'immagine di una seconda nave, come fosse lontana all'orizzonte. La stessa tecnica è evidenziata ne *L'Italiana in Algeri*, quando il pupazzo/manichino della donna amata di Lindoro (con cui ha ballato, e che ha già acquistato una vita propria su rotelle, manipolata dalle quinte con delle corde) sembra raddoppiarsi con uno più piccolo, che vola via nell'aria, irraggiungibile sull'orizzonte persino da un attore su trampoli.

Da ultimo, un altro richiamo all'esperienza precedente di Schulz, quella della danza, in cui troviamo un altro mezzo teatrale di

grande potenza, molto evidente nelle regie rossiniane di Dario Fo, misto spesso con pupazzi e marionette, ulteriore stilizzazione del movimento e che porta l'azione teatrale lontana dalla banale quotidianità verosimiglianza:

Ma oltre che degli *attori* [i pupazzi] sono anche dei *danzatori*, che amplificano e al tempo stesso essenzializzano il movimento umano, disarticolandolo in tutte le sue più piccole componenti come il corpo dell'uomo stesso non saprebbe mai fare³⁸.

E ora abbiamo completato il cerchio. Il punto di partenza era Dario Fo che da tanti anni utilizza il metodo espressivo del pupazzo o marionetta nel teatro: ingigantisce il pupazzo del fascismo per ridicolizzarlo, renderlo "meno uomo" perché fuori da ogni proporzione; il nano di Fanfani ha lo stesso scopo perché sproporzionato, e il pubblico associa l'apparenza fisica del personaggio nel teatro con una filosofia "sospetta"³⁹. Spesso il pupazzo fa parte di una sostituzione surreale [nelle "grandi regie" del Molière, del *Barbiere...*, *L'Italiana in Algeri*] e qui si accosta ai pupazzi di Kantor, che hanno uno spessore molto più complesso, un'altra realtà diversa, alternativa, nel gioco della vita e della morte⁴⁰. Ma la corrente della pittura metafisica di De Chirico ci porta a Dario Fo, e la corrente di Craig e Schulz ci porta ai pupazzi di Kantor. La letteratura sulla marionetta tende ad ignorare De Chirico, ed è quella sull'arte, più che altro, che ammette l'influenza del Grande Metafisico⁴¹. Forse De Chirico prese apertamente parte al grande dibattito sul manichino [cioè non sotto pseudonimo] solo nel 1940, con lo scritto amaro che abbiamo discusso. Ormai, la risposta alla domanda implicita in questa ricerca sembra chiara: Fo, Kantor, Schumann e Schlemmer o sono o furono artisti prima di essere teatranti. Dario Fo avrà studiato De Chirico, forse intensamente negli anni '40, anche sotto la guida di Carlo Carrà (che fu centrale al movimento metafisico e futurista), e l'evidenza di *Mistero Buffo* (dal *Misterija - Buff* di Maiakovskij⁴²), a parte l'influenza dell'autore russo sugli spettacoli del periodo della gestione del grande monologo di Dario Fo (1969-70)⁴³, indica uno studio attento dei russi degli anni '20⁴⁴. Kantor assorbe molto da Schulz e Craig, come lui stesso ammetteva, ma beve un'atmosfera – soprattutto a Parigi – imbevuta di Dada, di Surrealismo, di Futurismo, di Duchamps⁴⁵. Una formazione artistica, insomma. Le due correnti che ci portano a Peter Schumann negli anni contestatori dei '60 hanno radici lontane nella filo-

sofia di Böcklin, di Schopenhauer e di Nietzsche, ma ricerche recenti dimostrano come De Chirico prese il suo famoso manichino dalla commedia del fratello Savinio, influenzato da Apollinaire, ma che derideva la figura e l'immagine di Marinetti e le pretese assurde dei futuristi.

Nella commedia di Savinio *Les Chants de la mi-mort*, ci sono molteplici richiami alle pubblicazioni dei futuristi⁴⁶, e anche qualche eco di Apollinaire. Troviamo richiami alle sintesi marinettiane del Periodo 1909-1914, soprattutto in

*Homme sans voix, sans yeux et sans visage*⁴⁷

che potrebbe annunciare il primo manichino del De Chirico, il *Via-
gio senza fine* del 1914, in cui troviamo

Un uomo senza volto, e senza identità, come la storia senza "profetizza" nella sua Nulla con la cieca vegganza del vate... È qui l'icastico ripensamento saviniano dell'uomo macchina e delle iconografie futuriste (coincidente ormai al '17, con l'ingresso di Carrà nel circolo familiare dei "metafisici"), può aver effettivamente stimolato l'astratta immaginazione dechirichiana. Così come ben probabilmente... gli animali di ferro degli *Chants* suggerirono i pesci metallici di De Chirico⁴⁸.

Constatazione ammessa e confermata dalla solidarietà dei due fratelli allora:

Lo stesso Savinio, certamente non alla leggera, finì per avvalersi [l'ipotesi], dichiarando che i bozzetti de *Les Chants de la mi-mort* (disegnati da lui stesso) stanno all'origine della pittura metafisica. E De Chirico confermerà generosamente: "Fu il disegno del personaggio *L'uomo senza volto* che mi ispirò l'idea dei manichini"⁴⁹.

Il manichino è sempre una realtà *alternativa* nel teatro durante il Novecento quando gli scrittori e artisti – anche quelli che facevano teatro – decisamente allontanarsi per sempre dal realismo psicologico dell'Ottocento per esaminare se stessi, la psiche, la coscienza e l'incosciente nella scia di Freud. Brecht meditava sulla "identità", dell'uomo davanti agli orrori della guerra in *Mann ist Mann*⁵⁰. Vi-

torini scrisse *Uomini e no* nel ricordo di Milano occupata dai nazisti, Primo Levi scrisse *Se questo è un uomo*, sull'esperienza dell'olocausto, in preda agli stessi dubbi. Siamo tutti preoccupati della nostra identità, come ci insegnava Pirandello.

L'arte ha invaso il teatro del Novecento, e saranno matita, pennello e scalpello ad occuparsi del suo disegno, soprattutto quando si tratta di artisti come Kantor, Fo e Schumann che ci arrivano con la formazione di pittori/scultori. Ed il manichino è anche a metà strada fra l'uomo e l'attore, molto spesso falso, riflesso, parodia o specchio dell'uomo/attore in scena, ma anche fisso, senza età né personalità, secondo, sterile o spaventoso: a metà strada, anche, fra la vita e la morte. Con un titolo suggestivo di *Una zona franca fra arte e teatro*, che riccheggia anche i titoli "Ibridi" di Dario Fo: *Teatro dell'occhio*⁵¹ e *Pupazzi con rabbia e sentimento*⁵² [cataloghi di mostre, entrambi], Ida Gianelli scrive:

Nell'inevitabile catena delle fusioni è rientrata anche l'arte che si è concessa al suo potere di seduzione. Si è lasciata irretire dalla suggestione scenica e si è dissolta come entità separata per trovare un altro soffio visuale. La sua infiltrazione nel teatro ha prodotto interrogazioni il cui potere di coinvolgimento ha modificato la stratificazione e l'articolazione scenica. In particolare, a partire dall'inizio del secolo, con l'apporto vitale delle avanguardie storiche dal futurismo al costruttivismo, dal dadaismo al surrealismo, il contrario tra arte e teatro ha prodotto una metamorfosi nel nucleo genetico nella natura dinamica e ottica dello spettacolo⁵³.

Forse perché Marinetti – a cui va la maggior responsabilità di tutto questo – si trovava bene in scena. L'arte si è propagata, ora si recita...

Parte 2: *Pitturare in Scena: L'Italiana in Algeri*

La regia de *L'Italiana in Algeri* è un tessuto di immagini significative, temi o leitmotif che esprimono la filosofia di Dario Fo nei riguardi dell'opera. In teatro molto spesso la presentazione di un'immagine al pubblico – senza musica, senza parole, o in contrappunto con quelle – esprime le forze in operazione, l'orientamento di un personaggio-chiave (come il Bey d'Algeri), oppure introducono

una nota d'ironia humoristica nella recita, come voleva fare, in questo caso, il regista-scenografo. Nelle mani di un pittore, questa creatività era preparata con una fitta serie di disegni e dipinti, di cui molti sono a disposizione⁵⁴. In più, per una produzione recente nel 1994, si possono riprodurre le foto di scena, eseguite da un professionista⁵⁵, ed anche il nastro video perché lo spettacolo fu trasmesso alla TV in Olanda⁵⁶. Significa che possiamo studiare la recita minuto per minuto.

Perciò seguiranno il susseguirsi d'immagini durante lo spettacolo dai disegni e dai dipinti, tentando di dare una spiegazione attraverso l'evidenza della scena, o del libretto, oppure notando i casi in cui un'immagine è volutamente anacronistica e spiegando perché. È chiaro che questa regia di Dario Fo si stacca nettamente da quelle del passato: Dario scrisse che aveva visto tre edizioni recenti, in cui gli attori erano rimasti piuttosto statici in scena, e voleva ricostruire alcuni personaggi che erano nello spettacolo originale:

Leggendo il frontespizio del libretto dell'opera, nella sua edizione originale, facciamo un'altra scoperta. Leggiamo i nomi degli interpreti principali in numero di sette, tutti indicati come "cantori buffi". Ma a questo, si aggiungono quattro primi ballerini e quattro prime ballerine. Quindi una decina di ballerine e ballerini comici-buffi. E ancora acrobati e altri buffi, pagliacci, clown. Personalmente conosco, per aver assistito dal vivo alla loro messa in scena, solo tre edizioni moderne de *L'Italiana in Algeri*. In tutte e tre era sparita ogni traccia di ballerini e acrobati buffi. Ho intervistato più di un direttore d'orchestra. Ognuno aveva eseguito più volte l'opera stessa. A loro ho chiesto dove fossero andati a finire i supporti comici delle prime edizioni. Non si sa. Spariti nel nulla⁵⁷.

E prosegue col descrivere le funzioni di questi personaggi che vuole restituire allo spettacolo:

È evidente che quei comici, nelle edizioni originarie, non effettuarono un semplice riempitivo coreografico ma, come nella tradizione dell'opera buffa, fungevano da contrappunto grottesco gestuale-minimo all'azione canora dei personaggi di punta, ne determinavano il racordo, mettevano a fuoco le situazioni, erano i catalizzatori del clima spassoso, folle, surreale, grottesco, ecc. ecc.⁵⁸

Un altro punto chiave è il *raddoppiamento* (ironico) dei personaggi dell'opera:

Ogni personaggio, nelle opere buffe di Rossini, *ha in sé il suo doppio*: Isabella è signora casta e puttana. Lindoro vola come un Perseo innamorato e poi scende basso come un ruffiano. Musafà priapico e cialtrone all'improvviso si trasforma in un magnifico, candido, generoso⁵⁹.

Di qui la presenza dell'ironia e del grottesco tipici degli spettacoli di Dario Fo nel corso degli anni, e di qui la giustificazione di alcune immagini che stanno in contrappunto "contro" l'apparente significato di una scena, oppure potrebbero sembrare quasi superflue "aggiunte" al tessuto dell'opera buffa. In ogni caso, però, l'immagine è giustificata dall'evidenza del libretto, o è uno *sviluppo di un'immagine che la situazione suggerisce*. Per esempio Lindoro, catturato dal Bey e incatenato come schiavo, rimpiange la prigione – o gabbia – in cui è costretto. Quest'idea dà luogo ad uno zoo (dove gli animali sono similmente rinchiusi); così la sua lamentela (per l'amante perduta) è accompagnata da due scimmie, una zebra, una giraffa, un cammello, uno struzzo ed un leone, che agiscono, spesso a tempo con la musica dando una nota di simpatico humorismo. Scrive Erasmo Valente nell'*Unità*:

Il Serraglio è anche luogo che ospita animali, e Dario Fo vi colloca autorevoli rappresentanti della fauna africana. Non è strano a dirsi: questi animali concorrono a dare alla metafisica, straordinaria forza della musica di Rossini, un tratto di *humana pietas*. Sono geniali le invenzioni di Dario Fo, ma questa degli animali è, qui, tra le più ispirate⁶⁰.

Mentre il corrispondente del *Corriere* si limita a definire la scena: "speciosa e inutile, quest'ultima trovata"⁶¹. Gli animali ritornano più tardi nell'opera come sfondo – sia per una discussione di Isabella, sia per la cattura delle italiane per il serraglio del Bey – e concludono l'opera, quando gli italiani riescono a scappare dall'Algeria sulla nave, trovandosi, anche loro su una piccola nave, a scappare negli ultimi istanti della recita. Anche la scena – pur conservando il debito contorno di una struttura musulmana – trasmette l'immagine al pubblico delle sbarre di una prigione o gabbia. In più ci sono mulpi sviluppi dell'immagine nel comportamento degli animali, che qualche volta

sottolineano la struttura musicale, talvolta fingono un inchino per strappare un applauso (è il caso dello struzzo alla fine di un'aria) oppure reagiscono con i cantanti stessi. Durante l'aria "Langur per una bella" [I, iii]: il leone prende in giro i gongheggi vocali del tenore, fingendo un vibrato energico con la testa⁶² [Figg. 79-80].

L'aspetto ballistico è un tipico esempio di questa visione "totale", pittorica della situazione. L'apertura dell'opera (ouverture) è un balletto che rappresenta il naufragio degli italiani sulla costa d'Algeria. I gabbiani-pupazzi, fatti sventolare su lunghe pertiche, volano sopra le onde del mare, fatte di pannelli di stoffa agitate dagli assistenti di scena, dalle quali saltano pesci grossi, ed in cui nuotano disperatamente i naufragi italiani. Una barca viene respinta dalle onde ogni volta che fa qualche progresso – il tutto rispettando gli accenti della musica – e la "barca-carrozza" di Isabella (che vedremo fra poco) appare brevemente fra le onde, prima di sparire, una *pennellata* che introduce il personaggio-chiave della trama.

Guardiamo ora le "strutture" o scatole semoventi che incorniciano (racchiudono) diversi personaggi, come una specie di teatro/proscenio minuscolo per ognuno, chiaramente importanti per Dario Fo per la molteplicità dei disegni che le preparavano. Quella di Mustafà, Bey d'Algeri, è di grande importanza⁶³, ed il disegno di Dario fu realizzato con esattezza. [Tavv. XXV-XXVIII]. Proietta l'immagine della persona del principe assolutista, le sue pretese sulle donne del serraglio, ma anche l'estrazione musulmana (in confronto con gli italiani cattolici) con una specie di cupola sopra come tetto che allude chiaramente all'architettura orientale. In teatro, però, si muove, spinto dagli eunuchi (coro), è di forma esagonale, con tutte le porte che si aprono, con scale per entrare, e una base di tre enormi palle dorate. Così si proietta anche l'immagine del superuomo sessuale, chiaramente un'immagine fallica. Ma viene utilizzata non solo come carrozza (verticale), in cui farsi trasportare, ma anche in un altro momento, in orizzontale, con significato ancora più apertamente sessuale. Inoltre, l'influenza del potere autoritario e assolutista incombente sul destino dei prigionieri (che è anche sessuale) viene espressa due altre volte quando le tre palle dorate vengono portate attraverso il palcoscenico dalle donne del serraglio. Questa "pennellata" – una semplice immagine visuale – che il pubblico riconosce come parte della scena già vista prima, comunica un'idea al pubblico, intorbidisce le acque, minaccia insomma. E siccome il significato è fin troppo palese, fa ridere.

È solo un esempio di parecchie strutture che "incorniciano" i personaggi, indica la loro posizione, dà luogo a sequenze ballistiche (Mustafà si fa trainare dalle sue donne, la cui danza allude a cavalli), ed è da notare che Dario Fo *complica i messaggi pittorici più volte*, quando la schiava Isabella entra nel (di lui) "trono" assolutista e dominante per lottare contro il suo potere sulle donne, e Mustafà si riposa nel letto portatile – che diventa anche una sedia a dondolo – della moglie, quasi come sfida alle sue pretese.

Le strutture in cui avviene la scena in cui Mustafà vorrebbe conquistare Isabella dimostrano un contrasto di stili voluto da Dario Fo. La "barca" di Isabella sembra un incrocio fra una gondola veneziana ed una barca da giostra di carosello – un misto di attuale e tradizionale insomma. A dire il vero, Dario Fo la chiamò "alatena" in un'intervista, e rassomiglia anche a questa di forma, benché non appesa. Italiana, cattolica, è una forma che ha preoccupato il regista perché esistono parecchi disegni della carrozza. Va avanti e indietro, gira su sé stessa, e dondola su rotelle, proprio come un'altalena: una struttura di acciaio infine, con sedia per Isabella in alto, che diventerà anche un boudoir dove lei subisce le attenzioni del principe⁶⁴ [Tavv. XXIX-XXXII].

Contrasta con la carrozza di Mustafà, portato in alto dagli eunuchi, con tetto ancora chiaramente musulmano, di forma ovale. L'incontro degli "amanti" diventa un confronto di due strutture mastodontiche, e di due culture. Ironizza a spese delle pretese del Bey nel duetto ("Che muso" ecc.). Poi i servi attaccano ali, per un "volo" della sua fantasia che a Pesaro era portato all'exasperazione con la sostituzione di un pupazzo per il Bey, per permettere voli più fantastici della struttura, rimettendo il personaggio vero a posto prima della fine dell'aria – un trucco fra i preferiti di Dario Fo⁶⁵.

Un'altra immagine che viene ripetuta durante lo spettacolo è quella dal palo – caratteristica della società dell'epoca, e radicata nel libretto. Il palo entra più volte come minaccia, indicazione del potere del Bey, ma trattato anche con simpatia e umorismo (se si confrontano con le immagini di Goya di una tortura e morte veramente atroce)⁶⁶.

Più tardi quando diversi acrobati, pagliacci, un mangiafuoco rappresentano una celebrazione, o fiera, dietro ad un pannello in silhouette, un palo appare ancora come simbolo, pennellata insomma che ci ricorda della minaccia del potere assoluto. In questo finale dell'Atto I, Mustafà si finge un pupazzo medievale di una giostra quando un pupazzo a mezzo busto, girevole tiene uno scudo ed un'arma nelle

mani tese, e i cavalieri attaccano lo scudo per vedere se riescono ad evitare l'arma che gira. In questo caso, il simbolo del potere medievale è smitizzato dal fatto che chi attacca è un personaggio *a cavallo di una zebra*, un'altra che *caravola il cammello*. Ma in silhouette, ecco ancora il simbolo del palo, per rafforzare il messaggio visuale. Nella scena dell'investitura di Taddeo come «Kaimakan» il palo entra in scena – enorme – ma questa volta orizzontale, portato dagli eunuchi, inserito tra le gambe di Taddeo per portalo in giro in trionfo (l'attore canta una nota alta quando s'inscrive). Appena fuori scena, accade un'altra sostituzione, ed il pupazzo di Taddeo – attaccato al palo – sale verso il cielo come un razzo, un enorme fuoco d'artificio. L'effetto comico viene spesso usato per questo personaggio – di orientamento forse «equivoco» – o questa ne è l'impressione, dato che un uomo maturo che sogna l'amore di Isabella ma è costretto a fingersi suo zio per sopravvivere. (Varie volte, la critica giornalistica ha lodato questo personaggio per l'equilibrio della prestazione musicale e le abilità attoriali – lugubre, patetico, ma buffo allo stesso tempo).

L'inno patriottico cantato da Isabella mentre gli italiani stanno per scappare avrebbe potuto costituire un problema per Dario Fo, siccome sentimenti nazionalistici di questa scena risalgono proprio all'epoca dell'opera. Nell'opera del giovane compositore, spiega Dario Fo, scrivendo di Rossini:

Nella sua musica, nelle sue opere, ogni momento è aleatorio; al culmine di un canto appassionato esplode lo sgignazzo, esalta l'amor di patria ma all'istante rivolta il tutto e mostra uno spennacchiante rovescio del trionfalismo pompieristico⁶⁷.

Così, la scena si prepara su un palcoscenico minore – tipo *Commedia dell'Arte* – con bandiere e festeggiamenti. Entra una squadra di «azzurri» con pallone da calcio per farsi fotografare da un fotografo; entrano ciclisti che girano attorno al palcoscenico – svalorizzati anche loro (e con loro un concetto non più di moda del prestigio nazionale e patriottico) quando cadono e vengono portati fuori scena su carrelli da ospedale⁶⁸. Anche qui il concerto o trucco è portato verso l'exasperazione con ciclisti su biciclette da circo ecc., e l'arrivo di una bandiera rossa (tra le tante altre) è respinto dai personaggi e si ritira subito. Inoltre diversi personaggi appaiono come «rivoluzionari» con fucili ed un'enorme mitragliatrice – più d'epoca, ma in netto contra-

sto con le altre immagini presenti in scena. Questi sono tocchi volutamente anacronistici, che tendono a dimostrare l'ironia e proiettare l'immagine «raddoppiata» di cui abbiamo parlato. Infine i personaggi formano un *tableau* che rassomiglia fortemente – con enorme bandiera – ai monumenti dei defunti di guerra che abbiamo trovato, con simili intenzioni satiriche, nella *Storia di un soldato*, oppure nei quadri di *Davide*⁶⁹.

Simile a quella regia in certi rispetti, lo spettacolo prosegue con raffinatissimi trucchi «pittorici» come le silhouette già menzionate – usate più volte per indicare vestimenti e svestimenti, una celebrazione, come abbiamo visto, e *un modo di pitturare in scena in bianco e nero a due dimensioni*. Ma l'immagine si raddoppia (anzi si *triplica*) nella celebre scena in cui Isabella parla al suo specchio in camera. Un trucco caro a Dario Fo, preparato con parecchi disegni e dipinti [Tavv. XXXIII-XXXV] (più di una giornata intera di prove, mi ricordo), che combina il surreale con il *frisson* della donna che si sveste dietro ad un pannello, ma la cui immagine viene catturata in ben due specchi, inscenato, naturalmente, da due attrici poste negli spazi degli specchi. Nel *Resto del Carlino* troviamo:

Dario Fo, autore delle scene e dei fantasiosi costumi, oltre che regista, ha sfoderato tutta la sua fantasia mettendo a segno anche alcune belle suggestive invenzioni; tra tutte ci ha affascinato quella della scena dello specchio, non tanto per la palese carica di erotismo quanto per la sua capacità di rendere il pensiero dell'autore. Per chi non lo sapesse, questa scena venne eliminata nella seconda replica di Vicenza [originale, dell'Ottocento] perché «trovata di nessun effetto». Anche in questo in fondo, il festaval trova la sua ragione di vita⁷⁰.

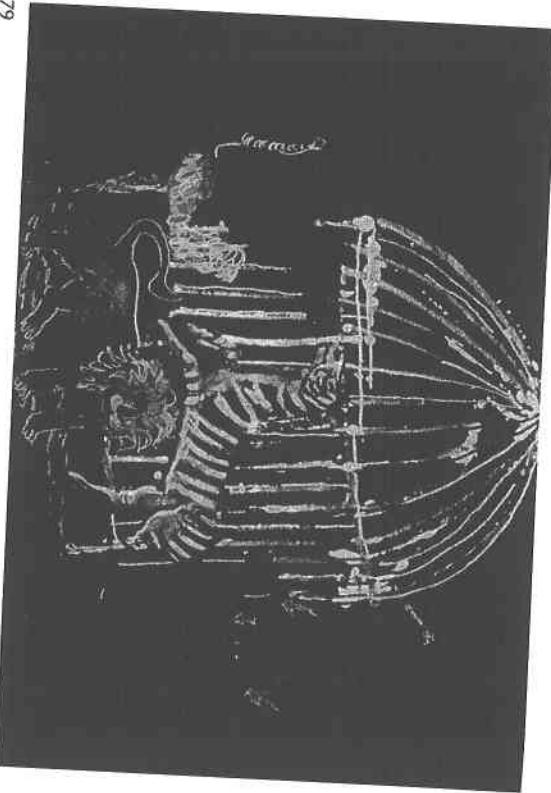
Era una tecnica sperimentata dai russi nell'avanguardia degli anni '20, come abbiamo visto⁷¹. In questo caso l'illusionismo si complica col surreale quando le «immagini» escono dagli specchi e ballano con Isabella, come *Alice attraverso lo specchio*, e gli alberi intorno si issano in una specie di eruzione mentre la ragazza si spoglia.

Così abbiamo un serie infinite di pupazzi in scena, immagini disegnate con l'occhio di un artista, ed episodi di «puro teatro» in cui tante tecniche si combinano per formare una tela ricca e variopinta. La scena dei pappataci è un esempio di questo. L'investitura del Bey con la «dignità» di Pappataci rappresenta la sconfitta dell'assolutismo del principe da parte degli esiliati italiani.



80

79



Il comico diventa tutt'uno con la musica, e, con il suo costume da gallinaceo, un accenno palese alla pantomima della Commedia dell'Arte (che ricorda i tanti *stages* che Dario ha fatto, illustrando proprio il magnifico come gallo). Entrano in scena le trombe che sembrano *flugelhorn* tedeschi, trascinato per terra, ed il festeggiato (burlato) tenta invano di seguire i passi della danza (difficilissima) dei membri del clan. [Tavv. XXXVI-XXXVIII] Il libretto indica chiaramente le risate dei personaggi, ed il tutto si fonda in un momento di esilarante spettacolarità. Se la critica, qualche volta, ha voluto far pesare l'enorme guadagno di una scenografia, costumi e trucchi del tipo di cui Dario Fo è specialista, con alcune perdite di resa musicale, specie del tenore (e con forse una sovabbondanza di movimenti frenetici, che qualche volta sembrano sopraffare la musica), è indubbio che Dario Fo ha portato una boccata di aria fresca all'opera di Rossini con l'esercizio del "pittore in scena". Un critico – per altri aspetti severo – ha riassunto i pregi dello spettacolo, sottolineando la sua *integrità*, un giusto equilibrio fra la musica, l'intenzione dell'autore e il suo geniale regista moderno:

Ora lo spettacolo immaginato di Dario Fo per il Rossini Opera Festival non è solo un trascinante, calibratissimo, divertente spettacolo di Dario Fo, ma è anche, e soprattutto un atto di amore verso le ragioni più autentiche del testo rossiniano. Fo serve l'invenzione di Rossini con un vulcanico inserimento di movimenti mimici e ritmici, giocolieri, manichini, animali, ombre cinesi, e macchine semoventi. Il "gioco" teatrale si rende espressione del vitalismo della musica; e le singole soluzioni s'ispirano alle tematiche di fondo della partitura⁷².

¹ FRANCO CARMELO GRECO, "Introduzione al teatro di figura" in Greco (a cura di) *Quante storie per Pulcinella*, ESI, Napoli, 1988, 207-225, denso di intuizioni e ricchissimo di bibliografia esauriente su questa "nuova disciplina" accademica.

² Luigi ALLEGRI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, 1978, ma anche, Idem, "L'angelo e la macchina: la marionetta nel teatro del Novecento" in F.C. Greco (a cura di) *Pulcinella: una maschera tra gli specchi*, ESI, Napoli, 1990, 533-546. La prima parte del capitolo (in forma "primitiva") è stata offerta al convegno "Maschere e metamorfosi", Università di Napoli Federico II, in ottobre, 1999, poi al convegno su Dario Fo, Cambridge, aprile 2000.

³ Come si vedrà in seguito, Oskar Schlemmer del Bauhaus rientra in questa categoria.

⁴ Come in *Enrico IV* di Pirandello, o *Rosmersholm* di Ibsen.

⁵ Ho in mente *More accidentale di un anarchico* di Fo, ma anche tutta la storia della pazzia in scene del Novecento, da *Dr Jekyll & Mr Hyde a Kean* di Satre a *Enrico IV* di Pirandello, ecc. ecc.

⁶ Si veda Francesco Bartoli, "Teorie della marionetta" in *Encyclopedia del Teatro del Novecento*, a cura di ANTONIO ATTISANI, Milano, Feltrinelli, 1980, 445-449.

⁷ DARIO FO, *Il Teatro dell'occhio*, Firenze, La Casa Usher, 1985, 24.

⁸ Si veda la nota sul "nano a quattro mani" sopra, cap. III.

⁹ Si veda sotto.

¹⁰ Si veda sopra, cap. VI.

¹¹ Si veda sopra, cap. VII.

¹² Si veda sotto, nota 17.

¹³ Questa è l'immagine che colpisce di più nel contesto di Giorgio De Chirico: Lindoro si lamenta della lontananza della fidanzata, Isabella, e "balla" con un pupazzo, vestita da sposa, montata su rotelle, e attaccata con corde alle quinte. A un certo momento prende il volo e sale, e neanche gli sforzi di un clown sui trampoli (che balla con il manichino nell'aria) riesce a fermarla. Nel cielo diventa un pupazzo più piccolo, e si allontana sempre di più dall'amante. Il manichino (senza viso) rassomiglia a quelli del primo De Chirico metafisico in tanti quadri. Chiaramente rappresenta l'assenza dell'amata, il desiderio impersonificato. La complessità del trucco ha causato non pochi problemi per il cantante, e alla prova generale ancora non funziona perfettamente.

¹⁴ Per una discussione del Soldato, si veda sopra, cap. IV.

¹⁵ Luigi ALLEGRI in "L'Angelo...", cit., 540-541.

¹⁶ ALLEGRI, op. cit., 537.

¹⁷ Per esempio, si veda Maurizio Fagiolo dell'Arco "La Scena è un quadro che si muove e parla" in *Staged Art: Balla, De Chirico Sartori, Picasso, Paolini, Cucchi* (a cura di M. Facioio dell'Arco e Ida Granelli) Edizioni Charta, Milano, 1997, 12-68, e per Giorgio De Chirico, 70-106, riccamente illustrato.

¹⁸ Giorgio De Chirico, "Commedia dell'Arte moderna", in *Illustrazione italiana, e di Isabella Far*, Traguardo, Roma, 1945, dove troviamo la prova che Isabella Far era pseudonimo di GdC: "Il gioco era pienamente riuscito ed Isabella Far continuò a scrivere numerosi saggi e articoli che io continuai a tradurre dal francese e a firmare fino al giorno in cui, non essendovi più le ragioni personali cui ho accennato prima decisi, da me, che questi scritti uscissero con il nome del loro autore" (132). "Il punto di partenza" ci ricorda il detto di Fo (sopra, n. 4).

¹⁹ *Ibid.*, 194.

²⁰ *Ibid.*, 195.

²¹ Si tratta del duetto del primo atto: "Se inclinassi a prender moglie" (Mustafa e Lindoro) in cui il Bey d'Algeri tenta di scaricare la propria moglie Elvira sul giovane italiano in cambio del ritorno in Italia per quest'ultimo. Lindoro deve sposare Elvira liberando Mustafà, che s'innamorerà d'Isabella, l'amante di Lindoro. Un cesto

di legumi viene portato in scena, e la marionetta si costruisce davanti agli occhi del pubblico, mentre si cantano le qualità della moglie ideale. La marionetta balla, manipolata da Mustafa e Lindoro, che poi viene portata fuori scena dagli eunuchi, sostituita da un'attrice, vestita da marionetta di legumi, e viene fatta ballare ancora dai cantanti. Ad un certo momento, la "marionetta" è liberata, e balla da sola. Così il "mercato" delle donne nel serraglio di Mustafa, in cui l'amore è "mercanzia" nelle mani del principe assoluto, oppure cibo in un rapporto di scambio o compravendita. Viene simbolicamente sconfitta dalla liberazione della donna che non sarà più manipolata" da nessuno. Costruire la figura umana con legumi è un vecchio trucco che richiama vagamente l'esempio dell'*Arincimboldo* del Rinascimento, mentre la sostituzione della marionetta con l'attrice tocca il "punto nevralgico" di tutta la storia Allegri ("Il teatro di burattini "alternativo" in op. cit., 1978, 120). A proposito dello smembramento della marionetta "smontabile" è interessante notare quel che scrive Alberto Bevilacqua (sul copione ufficiale della Rossini Festival a Pesaro, 1994 – regia di Dario Fo) dell'Italia contemporanea ed del senso in cui la recita dell'*Italiana in Algeri* fosse un'immagine ed una satira dei costumi degli italiani: "Dobbiamo riconoscere che, nel corso della Prima Repubblica, abbiamo avuto molte, troppe *Donne-Meccano*, così come mi piace definire. Ricordiamo cosa s'intende per "meccano": giocattoli per ragazzi, di pezzi di metallo smontabile, con cui possono congegnarsi varie costruzioni meccaniche (il Serraglio del Bey, n'è una sorta di negozio)... Le *Donne-meccano* si configurano da ciò che si è detto. Esse sono attrici e insieme spettatrici assuette di sé stesse. Giocattoli non a faccia franca, ma "di testa", attente a mantenere l'apparenza del loro ruolo sociale e borghese, passano da uno all'altro nella cautela e nella segretezza. ..." ecc (in Rossini, *L'Italiana in Algeri*, Rossini Opera Festival, Pesaro, 1994, 32-33).

²² GIORGIO DE CHIRICO, op. cit., 195-6. È chiaro che De Chirico conosceva opere o teorie degli europei che avevano formulato teorie sul manichino, come Craig, ma gli unici accenni a quelli sono a Meierhöld, in una critica severa di uno spettacolo che aveva visto a New York e a Stanislavsky (p. 194).

²³ Si veda FRANCO QUADRI, *Il Teatro degli anni settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, 10; Tadeusz Kantor, *A Journey through other spaces: Essays and manifestos, 1944-1990*, Ed Kobialka, Berkeley/London, Univ. California Press, 1993 passim. Sui manichini, lo scritto di Kantor è in KOBIALKA, op. cit., 111-116.

²⁴ Sulla funzione del manichino in Kantor come *doppio* dell'attore, Franco Quadri scrive "Ma ne *La Classe Morta* e poi anche in *Wielopole Wielopole* si trovano di fronte ad una categoria d'oggetti che rivendicano un ruolo d'attori anche per la loro conformazione fisica: i manichini, riconoscibili come loro doppi inanimati alla maniera in cui i due gemelli del complesso si riflettono l'uno nell'altro; ed ecco gli altri se stessi che siedono al loro fianco sui banchi, il sosia di cera del vecchio prete che sta legato in alternativa al suo modello dall'altra parte dell'asse girevole del lettoin". Anche G.M. HYDE, "Introduction" in Kantor: *Wielopole Wielopole*, [trad. dello spettacolo in inglese], sotto n. 19, e in italiano, Ubulibri, Milano, 1981.

²⁵ *La Classe Morta* era in Italia nel 1978-79, poi Firenze, Roma, Milano, come *Wielopole...* a Milano, Genova Roma Ginevra nel 1981, mentre il riconoscimento di Dario Fo dell'importanza dei pupazzi è del 1983. Cfr. cronologia in Quadri, op. cit.

²⁷ KOBALKA, op. cit., 10-11 (riassunto tradotto).

²⁸ G.M. Hyde, "Introduzione" in Kantor *Wielopole Wielopole, an Exercise in Theatre* (translated from the Polish by Mariusz Tchoreck and G.M. Hyde), London/NY, 1988, p. 11.

²⁹ Bruno Schulz, *The Street of Crocodiles: a Republic of Dreams* (based on stories by Bruno Schulz, adapted by Simon McBurney and Mark Wheatley) London, Methuen, 1999.

³⁰ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1911, pp. 81-84.

³¹ La possibilità di uno scambio di opinioni a Firenze fra Craig e De Chirico, nei primi anni del '900, non è provabile dai documenti in nostro possesso, ma sembra fortemente probabile, come dimostra Maria Alberti, "Giorgio De Chirico tra tela e scena: crocevia di esperienze europee", in *Biblioteca Teatrale*, 19-20, 1990, pp. 175-188.

³² *Ibid.*, p. 89.

³³ Come vedremo, due dei manichini di Dario Fo nell'*Italiana in Algeri*, sono donne.

³⁴ Bruno Schulz, *Traité des mannequins* (prefazione di Arthur Sandauer), Paris, 1961, pp. 19-23.

³⁵ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, 1947-1970, Milano, Bompiani, 1987, p. 145.

³⁶ *Ibid.*, 145-6. Chiaramente queste caratteristiche ricordano le lezioni dei teorici tedeschi e russi, soprattutto forse Maxakovsky.

³⁷ Viene in mente l'esempio dell'immagine del palo nella regia dell'*Italiana in Algeri* del 1994: un palo enorme come un albero venne portato in scena, affilato come se fosse una matita da due eunuchi saliti su una scala, poi entrò in scena rimpicciolito come il cappello di un altro. Ciò che ci ricorda che un pubblico riconosce l'oggetto secondo le dimensioni di sé stesso, qualunque cambiamento di dimensioni porta nell'"altro" e conferisce un valore "extra". Cfr. "The Two solemn Tragedians" (disegno) di Schlemmer, enormi, che si trovano insieme con tre figure umane in diverse posizioni in scena per stabilire il rapporto di dimensioni (OSKAR SCHLEMMER, "Man and Art Figure" in *The Theater of the Bauhaus*, a cura di Walter Gropius e Arthur Weinger, Johns Hopkins, Baltimore & London, 1996, pp. 30-31) con i due atleti greci, alti quanto il proscenio, anche loro, insieme con figure di dimensioni vere, di Giorgio de Chirico, nel suo disegno per la scenografia de *Le Bal* (Ballets Russes, Monte Carlo, 1929 (In M. Fagiolo dell'Arco, "La scena è un quadro che si muove e parla: i pittori alla ribalta nel secolo scorso [Novecento]" in *Sipario Staged Art*... cit., Charta, 1997, 37. Cfr. anche Schlemmer, nelle parole di Allegrini (op. cit., Parma 1978) «La marionetta ... offre non di meno eccezionali possibilità *all'artista visivo*... sia per il destro che offre ad un'alterazione dei rapporti di "scala" (gli elementi importanti, non naturalisticamente ma simbolicamente, in grande e gli altri in piccolo, o altro del genere)».

³⁸ De Marinis, op. cit., 146.

³⁹ Cfr. Paolo Puppa, *Il Teatro di Dario Fo*, Marsilio, Venezia, 1978, 220: «È proprio di questa cultura l'abbassamento morale, la detronizzazione del simbolo del potere ottenuta mediante la riduzione fisiologica... la personalizzazione del simbolo del [pupazzo ridotto] realizzata con difetti fisici iperbolizzati, è appunto un tipico proce-

dimento del linguaggio subalterno in cui fisico e morale non possono essere mai dissociati", e si noti la discussione della "guilverizzazione stavolta opposta al gigantismo" a proposito di altri pupazzi di Fo.

⁴⁰ Dai tanti esempi nella regia di Dario Fo, spicca quello della sostituzione dell'attore con un manichino nel *Barbiere di Siviglia* ed anche nel *Médecin volant* di Molière, codice performativo che deriva dai dipinti di Goya. Dietro ad una tenda, l'attore (maschio) viene buttato nella aria da un lenzuolo dalle ragazze, sostituito dal manichino, che poi cade "morto" sul paleoscenico. Viene sostituito dall'attore di nuovo ed il morto risuscita. È interessante trovare lo stesso uso del manichino in Kantor, *Wielopole*, quando la sposa è sostituita da un manichino e buttata in aria dai soldati (Edizione italiana, Ubilibri, 1981, cit., p. 77, per la foto). Una discussione più ampia di questo codice, sopra, cap. VI.

⁴¹ Un'eccezione sarebbe lo studio della scenografia – ponte ovvio fra arte e teatro – come abbiamo visto in *Sipario: Staged Art*, cit., che è anch'esso un catalogo di una mostra.

⁴² Cfr. ANGELO MARIA RIVELLINO, "Manichini a Pietroburgo" in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 52-75.

⁴³ Cfr., per esempio, lo spettacolo *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone*, discusso in PAOLO PUPPA, op. cit., pp. 140-156.

⁴⁴ Abbiamo suggerito la possibilità di uno studio attento della opere di Majakovskij anche nell'estate del 1978, nel periodo della gestazione della *Storia di un soldato* (sopra, cap. IV).

⁴⁵ *Wielopole*, *Wielopole* nacque in Italia, e Dario facilmente avrebbe potuto conoscere Kantor nel 1978-9.

⁴⁶ Si tratta di *Pompees électriques* (1909), ma anche *Guerra sola igiene del Mondo* ecc.

⁴⁷ Per un'analisi approfondita di tutta l'evidenza, si veda "Narrare, mannequins, la vostra storia" in MAURIZIO CALVESI, *La Metafisica schiatta*, Milano, Feltrinelli, 1982, qui, p. 104.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁹ Citato da CALVESI, *ibid.*, 95. Per una teoria leggermente diversa in cui si sottolinea una "convergenza", di influenze fra i fratelli, si veda LUCA VALENTINI, *L'arte impura: percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 65-67.

⁵⁰ Sarà chiaro il riferimento a Brecht nel titolo di questo capitolo.

⁵¹ Seconda edizione, Firenze, La Casa Usher, 1985.

⁵² Scheiwiller, Milano, 1998, che è molto più di un catalogo di una mostra, dato che contiene notizie di tutti gli spettacoli, molte illustrazioni anche a colori, e riproduzioni di disegni e quadri mai pubblicati prima, una specie di encyclopédia di Dario Fo, come tante sue pubblicazioni recenti, composta, per la maggior parte di immagini.

⁵³ In *Sipario: Staged Art*, cit., p. 9.

⁵⁴ Si veda, di chi scrive, "From Art to stage: Performance Codes in the Drawings of Dario Fo" in ROS MEKIN (a cura di) *Popular Theatres? Papers from the Popular Theatre Conference*, Liverpool, John Moores University, 1994, pp. 161-172, con trentanove illustrazioni. Per i disegni preparatori, parecchi sono riprodotti nella versione del libretto pubblicata per il Rossini Festival, cit., altri erano esposti nel

teatro a Pesaro, e vennero dipinti a colori si trovano in *Pupazzi con rabbia...* cit., pp. 401-416. *L'Espresso* parla di oltre 700 disegni tra costumi e oggetti di scena e le 200 tavole esposte al foyer del Teatro Rossini. (12.8.1994) Ringrazio Dario Fo per il permesso di riprodurne alcuni.

⁵⁵ Le foto di scena sono di Amati-Bacciardi di Pesaro, a cui va un sentito ringraziamento per alcune riprodotte qui.

⁵⁶ La trasmissione era una co-produzione del Rossini Opera Festival di Pesaro e

l'Opera Olandese, che ringrazio per avermi fornito copia del nastro video. Un'ora di estratti dalla produzione di Pesaro, luglio-agosto, 1994, registrata da me, è forse l'unica evidenza sopravvissuta delle recite di Pesaro.

⁵⁷ DARIO FO, "La buffa italiana" in *L'Italiana in Algeri*, Rossini Opera Festival, Pesaro, 1994, pp. 51-52.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁶⁰ *Corriere della Sera*, 13 agosto, 1994.

⁶¹ *L'Unità*, 13 agosto, 1994.

⁶² *Corriere della Sera*, 13 agosto, 1994. La recensione è forse la più negativa che ci sia stata.

⁶³ I due disegni dei leoni "realistici" sono simili, dato che la testa da leone apparso in scena in *Arlecchino* era la stessa.

⁶⁴ Il corrispondente de *La Stampa* la chiama una "garitta semi-ovovante" (14 agosto, 1994).

⁶⁵ Alla conferenza stampa Dario commentava che Isabella manovrava l'ingegno con grande abilità, "come se ci fosse nata".

⁶⁶ Supponiamo che il trasporto della mole, davvero imponente, della scena da Pesaro ad Amsterdam abbia impedito la realizzazione in pieno del trucco in Olanda.

⁶⁷ Per il contesto di questo simbolo del potere assoluto, si veda sopra la n. 37.

⁶⁸ *L'Italiana in Algeri*, cit., p. 52.

⁶⁹ Si potrebbe ipotizzare, quasi, un accenno ai *Ciclisti* di Fernand Léger, e notiamo anche un ciclista che vola nell'aria, assistito dalle ali attaccate alla bicicletta nel bozzetto per un sipario (*L'Italiana in Algeri*, cit., pp. 50-51).

⁷⁰ *Il Resto del Carlino*, 13 agosto, 1994.

⁷¹ *Sopra*, cap. IV.

⁷² Arrigo Quattrochi scrive così nel *Manifesto*, 13 agosto, 1994.

Introduzione

Bibliografia

Sono stati esclusi gli articoli-recensioni di minor importanza, inclusi quelli citati col nome d'autore e titolo. Abbiamo pensato di elencare le pubblicazioni *in ordine di citazione nelle note* al testo, divise per capitoli.

De MARINIS, MARCO, *Il Nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

QUADRI, FRANCO, *Il Teatro degli anni Settanta*, II, "Invenzione di un teatro diverso", Torino, Einaudi, 1984.

KERSHAW, GEORGE, *From Art to Theatre*, Chicago, Chicago University Press, 1944.

PAULICELLI, STEFANIA, *Parola e immagine: sentieri della scrittura* (Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino...) Cadmo, 1996.

MOLINARI, CESARE, [et al] *Biblioteca Teatrale*, nn. 19-20 (1990).

FAGIOLO D'ARCO, MAURIZIO & GIANELLI, IDA (a cura di) *Staged Art: Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, Milano, Charta, 1997 (Catalogo della mostra a Castello di Rivoli, 1997).

FO, DARIO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, con Luigi Allegra*, Bari, Laterza, 1990.

FO, DARIO, *Il Teatro dell'occhio/The Theatre of the Eye*, Firenze, La Casa Usher, 1984.

BRAUN, EMILY (a cura di) *Italian Art in the 20th century*, London & Munich, Royal

Academy of Arts, 1989.

BEHAN, TOM, DARIO FO: *Revolutionary Theatre*, London, Pluto, 2000.

GAMBELLI, DELIA, *Arlecchino a Parigi*, 2 voll., Roma, Bulzoni.

DARIO FO & FRANCA RAME, *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.

Capitolo I

VALENTINI, CHIARA, *La Storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

FO, DARIO, *Fabulazzo*, Milano, Edizioni Chaos, 1992.

MELDOLESI, CLAUDIO, *Su un cornicione in rivolto: Dario Fo il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.

CRISPOLI, E., RENATO GURRUSO, *Catalogo generale dei dipinti*, 3 voll., Milano, [etica

Ed.] in Renato Gurruso, *Dagli esordi al Göt mit uns, 1922-1944*, Bagheria, 1987.

MORIOTTI, ENNIO, *Figure, 1942-1975*, mostra, Comune di Parma, 1975.

CASSINARI, GIOVANNA ANZANI, Bruno Cassinari (Intro. Di E. Crispolti), Milano,

Fabbri, 1984.

SAUVAGE, TRISTAN, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1957.

BIROLI, RENATO, "Città come riferimento a un'esperienza" in *Corrente*, 15 maggio, 1940.

CASCETTA, ANNAMARIA, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983.

TADINI, EMILIO, *L'Opera*, Torino, Einaudi, 1980.

CONTARINI, ROSARIO & TEDESCHI, MARCELLA, "Carlo Levi e la civiltà contadina" in *Letteratura Italiana* Laterza, Roma/Bari, 1980, Vol. 64.

WOOLF, STUART, "History & Culture in the post-war era", in Braun, *op. cit.*, pp. 273-279.

ARNASSON, H. H., *A History of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1983.

WALTHER, I.E., *Pablo Picasso, 1881-1973: Genius of the Century*, Cologne, Taschen, 1993.

SELZ, J. & TADINI, E., *Peverelli*, Paris, 1961.

CAVADENTE, GIOVANNA, *New Italian Art* (Catalogo della Mostra), Liverpool, 1971.

BALLO, GUIDO, "Cavaliere", in *Art & Artists*, London, May 1971.

FABIANI, ENZO, *Remo Brindisi, dal realismo alle nuove figurazioni*, Bologna, Edizioni Bora, 1976.

DORIVAL, BERNARD, *Les Étapes de la Peinture Française contemporaine*, II, Paris, Gallimard, 1944.

LEGER, FERNAND, *Catalogo*, Paris, 1971.

GREEN, CHRISTOPHER, *Leger and the Avant-Garde*, Newhaven, 1976.

Capitolo 2

VOLLI, UGO, "Introduzione" in Dario Fo, *Storia di un soldato*, Milano, Electa, 1979.

CAPPA, MARINA & NEROTTI, ROBERTO, *Dario Fo*, Roma, Grenese, 1982.

LORCH, JENNIFER, "Introduzione" in Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

PIZZA, MARISA, *Il gesto, La parola l'azione: Poetica drammaturgica e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.

HAGEN, ROSE-MARIE & RAINER, *The Complete Paintings: Peter Breugel the Elder, c. 1525-1569, Peasants, Fools and Demons*, Cologne, Taschen, 1994.

FO, DARIO, *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 1997.

TOMLINSON, JANIS, *Goya*, London, Phaidon, 1994.

LAFRANCO BINNI, DARIO FO, Imola, La Nuova Italia, 1977.

STAVANS, ILAN, *Imagining Columbus: the literary voyage*, New York, Twayne, 1993.

NAGY, MOSES M., *Christopher Columbus in World Literature*, New York/London, Garland, 1994.

BELLINI, GIUSUPE E MARTINI, *Colombo e la scoperta dell'America nelle grandi opere letterarie*, Roma, 1992.

CAPPA, FELICE & GELLI, PIERO (a cura di), *Dizionario delle spettacolo del '900*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

LEVY, ROBERTO, "Cristofo a palline" in *Europeo*, 8 settembre, 1963.

MITCHELL, TONY, *Dario Fo: People's Court Jester* (terza Ed.) London, Methuen, 1999.

FO, DARIO, *Isabella tre canzelle e un caccuballe*, in *Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, II, 1966.

BOSING, WALTER, *Hieronymus Bosch: Between Heaven and Hell*, London, Taschen, 1994.

FO, DARIO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.

GRECO, FRANCO CARMELLO (a cura di) *Pulcinella: una maschera tra gli specchi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

BATTISTINI, F., *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980.

HURST, DAVID, *Giorgio Strehler*, Cambridge, CUP, 1993.

MELDOLESI, CLAUDIO, OLIVI, L., *Strehler e Brecht, L'animma buona di Sezuan*, 1981

STUDIO DI REGIA, Roma, Bulzoni, 1994.

FO, DARIO, "I mattatori attendono il pubblico giovane" in *Il Giorno*, 5 marzo, 1967.

TESSARI, ROBERTO, *Teatro italiano dell'Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1996.

ARTISE, ERMINIA, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Letici, 1977.

BENT HOLM, *Il mondo rovesciato: Dario Fo e la fantasia popolare* [pubblicato in Danese nel 1980, di prossima pubblicazione in lingua inglese]. Sono grato all'autore per avermi permesso la consultazione del diarioscritto in italiano.

Capitolo 3

CAIRNS, CHRISTOPHER, "Dario Fo & the Commedia dell'Arte" in GEORGE, DAVID and GOSSIP, CHRISTOPHER (a cura di), *Studies in the Commedia dell'Arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993.

FO, DARIO, "Dario Fo e la Commedia dell'Arte" in *Italica*, 1995.

FARRELL, JOE, "Is farce a laughing matter?" in *Italica*, 1995.

CAIRNS, CHRISTOPHER (a cura di) *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Queenston/Lampeter, 1989.

FERRONE, SIRIO, *Attori mercanti corsari: La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

MAGRI, E., "Intervista con Dario Fo" in *Europeo*, 11 ottobre, 1973.

FARRELL, JOE, & SCUDERI, ANTONIO (a cura di) *Dario Fo. Text and Tradition*, Carbondale, S. Illinois University Press, 1999 [in corso di stampa].

FO, JACOPO, *Alcatraz News*, Perugia, 1985.

FO, DARIO, *Marino Libero! Marino è innocente*, Torino, Einaudi, 1998.

FO, DARIO, *La vera storia di Ravenna*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.

POZZO, ALESSANDRA, GR. GRAMMELOT: *Parlare senza parole*, Bologna, Clueb, 1998.

EMERI, ED., "Dario Fo's Trumpets and Raspberries and the tradition of Commedia" in Cairns, *The Commedia dell'Arte...* cit., 1989.

PESCIERI, CLEO, & FULCINETTI, PATRIZIA, "Io Fo Arlecchino" [abbozzo di un libro non pubblicato, in base a due tesi di laurea] (1986).

VOLLI, UGO, "La Commedia dell'Arte negli anni ottanta" in *Lettera dall'Italia*, 9 (1988).

Capitolo 4

FO, DARIO, *La Storia di un soldato, fotografie di Silvia Lelli Masotti*, Milano, 1979, Electa Editrice.

STRAVINSKIJ, SÉIN Nachlass, *Sein Bild*, Basel, Kunstmuseum, 1994.

JACQUOT, JEAN, "Histoire du soldat: La genèse du texte et la représentation de 1918" in *Les voies de la création théâtrale*, 6 (1978).

STRAVINSKY, IGOR, *Thèmes and conclusions*, London, Faber, 1972.

STRAVINSKY, THEODORE ET DENISE, *Au cœur du foyer: Catherine et Igor Stravinsky*, 1906-1940, Bourg la Reine, Zurfluh, 1998.

CRAFT, ROBERT, *Conversations with Igor Stravinsky*, London, Faber, 1959.

CRAFT, ROBERT (a cura di) *Selected correspondence of Igor Stravinsky*, 3 voll., London, Faber, 1982-4.

RAMUZ, C.F., *Lettres, 1900-1918*, Lausanne, La Guide du livre, 1956.

AUBERJONOIS, RÉNÉ, *Dipinti e disegni*, Bellinzona, 1992.

VOLLI, UGO, "Leggere il teatro come un rebus" in Dario Fo *Storia di un soldato*, cit.

RIPELLINO, A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

TAJROV, *Memorie di un regista*, Mosca, 1921.

RICORDI, CLAUDIO, "Intervista con Dario Fo" in *Discoteca Hi-Fi*, maggio, 1979.

Capitolo 5
Fo, DARIO, "Introduzione con note di regia e sull'impianto scenico" in Dario Fo, *L'Opera dello Sbignazzo dalla Beggars' Opera di John Gay e da alcune idee di mio figlio Jacopo*, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1982.

PABST, G.W., *L'Opera dei Mendicanti* [screenplay], Lorimer publishing, 1984.

MARINUCCI, VINUCCI, "Vicende e trasposizioni dell'*Opera dei mendicanti*" in John

GAY, *Opera dei Mendicanti*, Torino, Il Dramma (s.d., ma anni '40).

WILLETT, JOHN & MANNHEIM, RALPH (a cura di), Brecht, *The Threepenny Opera*, London, Methuen (Edizioni 1979-1996).

STREHLER, GIORGIO, *Per un teatro umano. Pensieri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1974.

FUEGI, JOHN, *Brecht and company: sex, politics and the making of Modern Drama*, New York, Grove Press, 1994.

WILBERT, JOHN, *The Theatre of Irwin Piscator: Half a century of politics in the Theatre*, London, Methuen, 1978.

SMUCKLE, HANS-ULRICH, "Erwin Piscator e la scena" in *Erwin Piscator 1893-1966*

(Catalogo a cura di Paolo Chiarini), Roma, Officina Edizioni, 1978.

PYTLIK, RADKO, *J. Haek and the Good Soldier Schweik*, Prague, 1983.

SQUARZINA, LUIGI, "Brecht and Breugel: Mannerism and the avant-garde" in John

Fuegi, *Brecht Yearbook*, 11 (1982), 1983.

Capitolo 6

MOLITERNO, PIERFRANCO, "Io fo il Barbiere" in *Piano Time*, luglio-agosto, 1988.

D'AMICO, FEDDE, *L'Opera teatrale di Gioacchino Rossini*, Roma, Ed. Elia, 1974.

ROGNONI, LUIGI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977.

MERLO, ANNA MARIA, "Un Barbiere poco serio: Rossini secondo Dario Fo" in *Il Manifesto*, 6 giugno, 1992.

Capitolo 7

MOLITERNO, PIERFRANCO, "Io fo il Barbiere" in *Piano Time*, luglio-agosto, 1988.

D'AMICO, FEDDE, *L'Opera teatrale di Gioacchino Rossini*, Roma, Ed. Elia, 1974.

ROGNONI, LUIGI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977.

MERLO, ANNA MARIA, "Un Barbiere poco serio: Rossini secondo Dario Fo" in *Il Manifesto*, 6 giugno, 1992.

Capitolo 8

CAIRNS, CHRISTOPHER, "Christopher Columbus on the European stage" [Lope de

Vega, Paul Claude, Dario Fo], atti del convegno, Aix-les-Bains, 2000, in corso di stampa.

SCUDERI, ANTONIO, *Dario Fo and Popular performance*, New York/Ottawa/Torino, Legas, 1998.

FO, DARIO, *Johan Padan alla scoperta delle Americhe*, Firenze, Giunti, 1992.

FO, DARIO, *Johan Padan alla scoperta delle Americhe*, Firenze, Giunti, 1992.

QUADRI, FRANCO, "Quell'Indiana Jones che venne da Lui: un anti-eroe firmato Dario

FO" in *La Repubblica*, 9 dicembre, 1991.

RAZZI, MASSIMO, "Dario Fo contro Colombo: Johan Padan "scopre" il selvaggio,

una lingua inventata per uno strano Vangelo" in *Il Lavoro*, 4 agosto, 1991.

Capitolo 9/Appendice

GRECO, FRANCO CARMELO, "Introduzione al teatro di figura" in Greco (a cura di)

Quante Storie per Pulcinella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

ALLEGRI, LUIGI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, 1978.

ALLEGRI, LUIGI, "L'angelo e la macchina: la marionetta nel teatro del Novecento" in F.C. Greco (a cura di), *Pulcinella: una maschera tra gli specchi*, cit.

BARTOLO, FRANCESCO, "Teorie delle marionette" in *Encyclopédie del teatro del Novecento*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, ad vocem.

KNAPPER, STEPHEN, "Carnival comedy and the Commedia: a case study of the mask of Scaramouche" (tesi di dottorato di ricerca, Università di Westminster, 1998).

FO, DARIO, [Molière] *Le Médecin malgré lui et le Médecin volant, illustrations de Dario Fo tirées de ses carnets de mise en scène*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991.

TAVIANI, F., "Un vivo contrasto: seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte" in *Teatro e Storia*, 1986.

GUTWORTH, MAURICE, "Le Médecin volant, le Médecin malgré lui" in *La Comédie Française*, 186, 1990.

TIAN, RENZO, "Fo, geniale incantatore: Parigi ritrova Molière nei lazzi da Commedia dell'Arte" in *Il Messaggero*, 13 giugno, 1990.

VOLLI, UGO, in *Epocha*, 4 luglio, 1990.

TOWSON, JOHN, "Molière à l'italienne: Dario Fo at the Comédie Française" in *Theatre*, Summer/Fall, XXIII, No. 3, 1992.

TRETHEWEN, JOHN, "The Commedia dell'Arte and Molière's early plays" in *George & Gossip* (a cura di) *Studies in the Commedia dell'Arte*, cit. (1993).

ANDREWS, RICHARD, "Art dialogue structures in the comedies of Molière" in Cains (a cura di) *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, cit.

ANDREWS, RICHARD, "Scripted Theatre and the Commedia dell'Arte" in Mulyne & Shewring (a cura di), *The Theatre of the English and Italian Renaissance*, London, Macmillan, 1989.

FAGIOLI DELL'ARCO, MAURIZIO, "La scena è un quadro che si muove e parla" in *Staged Art.. cit.*

DE CHIRICO, GIORGIO, "Commedia dell'Arte moderna" in *Illustrazione Italiana*, 1940.

DE CHIRICO, GIORGIO, *Commedia dell'Arte moderna di Giorgio De Chirico e Isabella Far*, Roma Traguardia, 1945.

BEVILACQUA, ALBERTO, "Su *L'Italiana in Algeri*" in G. Rossini, *L'Italiana in Algeri*, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1994.

KANTOR, TADEUSZ, *A Journey through other spaces: Essays and manifestos, 1944-1990* (a cura di Kobiakka) Berkely/London, University of California Press, 1993.

KANTOR, TADEUSZ, *Wielopole Wielopole*, Milano, Ubulibri, 1981.

HOPKINS, G.M., "Introduzione" in Kantor, *Wielopole Wielopole, an exercise in theatre*, London/New York, 1988.

SCHULZ, BRUNO, *The Street of Crocodiles: a Republic of dreams*, London, Methuen, 1999.

CRAIG, EDWARD GORDON, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1911.

ALBERTI, MARIA, "Giorgio De Chirico tra tela e scena: crocevia di esperienze europee" in *Biblioteca teatrale*, 19-20 (1990).

SCHULZ, BRUNO, *Traité des mannequins*, Paris, 1961.

SCHLEMMER, OSKAR, "Man and art figure" in *The Theatre of the Bauhaus* (a cura di Walter Gropius e Arthur Weininger), Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1996.

PUPPA, PAOLO, *Il Teatro di Dario Fo*, Venezia, Marsilio, 1978.

RIPPELLINO, ANGELO MARIA, "Manichini a Pietroburgo" in *Majakovskij e il teatro russo...* cit.

CALVESI, MARZIO, *La Metafisica schiavista*, Milano, Feltrinelli, 1982.

VALENTINI, LUCA, *L'Arte impura: percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991.

CARNS, CHRISTOPHER, "From Art to stage: Performance codes in the Drawings of Dario Fo" in Ros Merkin (a cura di), *Popular Theatres? Papers from the Popular Theatre Conference*, Liverpool, John Moores University, 1994.

FO, DARIO, "La buffa italiana" in *L'Italiana in Algeri*, cit.

albero della cacciagno, 55n

Allegri, Luigi, 12, 217, 218

altidona, 56n

Anderson, Maxwell, 42

Andreini, Giambattista, 63, 65, 69

Andrews, Richard, 171, 182n

Apollinaire, Guillaume, 226

Apia, Adolphe, 217

Arangeli non giocano a flipper (Gh), 50

Arémino, Pietro, 61, 69

Artefino, Pietro, 65, 177

Artecchino, 13, 61-82, 145, 147, 149, 155

Artecchino..., 14, 69, 73-82, 100, 131

Aubertjonois, René, 84, 85

avanspettacolo 38

Bachtin, Michail, 204, 209

Balla, Giacomo, 85, 218

bande dessinée, 153, 177

Barba, Eugenio, 12, 39

Barbiere di Siviglia (Il), 131-152, 159

160, 165, 166, 177, 202, 216

Bauhaus, 11, 217

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, 146

Beckett, Samuel, 61

Beckett, Samuel (The), (L'opera del mendicante), 106

Bene, Carmelo, 90

Berliner Ensemble, 107, 108

Biancolelli, Dominique, 155, 159, 160, 161

Binni, Lanfranco, 49

Birilli, Renato, 20

Bosch, Hieronymus, 13, 39, 47, 56n, 88,

190

Braggialla, Anton Giulio, 109

Braque, Georges, 89, 98

Bread & Puppet, 73, 218, 223

Brecht, Barbara Berg, 106

Brecht, Bertolt, 14, 41, 44, 47, 84, 85, 105-129, 132, 217, 227

Bruegel, Pieter, 39, 40, 88, 99, 124

Brindisi, Remo, 19, 30n

Brook, Peter, 12, 87, 107, 110

Buazzelli, Tino, 49

Bubbico, Mauro, 36

Cabeza de Vaca, Alvar Nunez, 191-192

Cage, John, 11, 87, 91

Calas, Maria, 22

Callot, Jacques, 71

Calvino, Italo, 22

Campesino (Il), 73

Canzonissima, 35

Carri, Carlo, 13, 19, 217, 218, 225

Cassanari, Bruno, 13, 19, 20, 21, 23, 25, 29, 30, 132, 196

Cavaierle, Alik, 13, 19, 24, 30n

cavollo, 30

Cecchini, Pier Maria, 64

Cézanne, Paul, 12, 24, 28

Chagall, Marc, 83, 85, 96, 100, 101,

Chaplin, Charlie, 61

Ci ragiono e canto, 37, 38, 39, 41, 86

circo, 29

Classe morta (La), 221-222

Claudel, Paul, 42

Cocteau, Jean, 96

Colombo, Cristoforo, 41, 44, 47, 48, 49,

53-54n, 185, 201, 213n

Coltrane, Robby, 68

Compositions de Rhetorique (Les), 61, 64,

66, 75

Conversazione in Sicilia, 20, 26

Corrente, 21

Cortese, Valentina, 22
 Craig, Edward Gordon, 88, 217, 218, 221, 223, 224
Cristo si è fermato a Eboli, 26
 Dada, 13, 87, 124, 125, 221, 225
 De Chirico, Giorgio, 12, 13, 19, 28, 30n, 33n, 85, 217, 218-220, 223, 225, 226, 236n
 De Marinis, Marco, 87
 De Sica, Vittorio, 12, 22, 26
 Della Francesca, Piero, 43
 Dickens, Charles, 110
 Duchamps, Marcel, 87, 221, 225
 Duffy, Raoul, 101
 Durano, Giustino, 22
 Düre, Albrecht, 43
 Ensor, James, 13, 28, 43, 47, 54n, 88, 190
Farfani rapito, 36, 72, 86, 215
fantoccio-dio, 208-210
 Fenoglio, Beppe, 22
 Ferrone, Siro, 61, 66, 69,
 Fido, Franco, 61
 Fiorilli, Tiberio (vedi Scaramouche)
Fontanara, 26,
 Franco, Francisco, 43, 44,
 Fueg, John, 111
 Futurismo, 87, 90-91, 225
gag elastica, 171, 204
 Gambelli, Delfa, 61, 159-160
 Garcia Lorca, Federico, 11, 146
 Gay, John, 14, 105, 110, 111, 112, 126, 193
 Goya, Francisco, 13, 20, 28, 39, 43, 44, 47, 71, 137, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 151n, 160, 172, 190, 201, 231, 239n
 Gramsci, Antonio, 23
Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi, 86, 216
 Greco, Franco Carmelo, 217
 Gropius, Walter, 217
 Grosz, George, 119, 120, 124, 129n
Guerra del popolo in Cile (La), 28, 37

Guttuso, Renato, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29
 Holm, Bent, 43, 44, 51
Imbianchini non hanno ricordi (Gli), 61
Indios, 185-213
 Ionesco, Eugène, 61
Inquisizione, 47, 185, 195, 201
Isabella, tre carezze e un cacciaballe, Italiana in Algeri (L'), 15, 87, 144, 145, 149, 159, 165, 202, 216, 217, 220, 224, 225, 227-235
Johan Padan alla scoperta delle Americhe, 12, 14, 15, 30, 36, 67, 90, 180, 185-213, 216
 Johnson, Lyndon Baines, 40
 Kleist, Heinrich von, 217, 218
Ladri, manichini e donne nude, 216
 Landi, Paolo, 19,
 Léger, Fernand, 29, 30n, 97-98, 220, 220, 223, 227, 239n
 Levi, Carlo, 22, 26, 29
 Lizzani, Carlo, 12
 Lynton, Norbert, 97
 Majakovskij, Vladimir, 11, 85, 89-96, 100, 217, 218
manichini (si vedano anche *marionette, pupazzi, bambole*), 15, 33n, 86, 113, 142, 150n, 166, 215-227, 237n
 Manifesto del Realismo, 24-25
 Marc, Franz, 122
Marijuana della mamma è più bella (La), 35
Opera da tre soldi (L'), (Die Dreigroschenoper), 105, 106, 109, 110, 112, 116, 120, 124
Opera dello sghignazzo (L'), 44, 105-129, 131, 144, 165
Ordine per Dio 000.000.000, 28

Martinelli, Tristano, 13, 14, 61-73, 155
maschera, 125
 Masoni, Silvia Lelli, 84
Médecin malgré lui (Le), 172-180
Médecin volant (Le), 161-172, 204
 Meierhöld, Vsevolod, 89, 217
 Melodoli, Claudio, 38, 39, 71, 72, 75
Michele la Lanzzone, 216
 Migneco Giuseppe, 132
 Mirò, Jean, 101
Misteria Buff, 89-96, 225
Misterio Buffo, 12, 14, 22, 35, 36, 37, 39, 40, 49, 51, 64, 67, 68, 89, 123, 157, 186, 194, 225
 Monouchkine, Arianne, 73, 155
 Molinari, Cesare, 12
 Moléte, pseud. di Jean-Baptiste Poquelin, 14, 67, 67, 85, 127, 134, 142, 149, 153-183, 187, 188, 211, 225
 Mondrian, Piet, 97
 Moore, Henry, 101
 Moriotti, Ennio, 12, 13, 19, 20, 21, 23, 25, 29, 132
Morte accidentale d'un anarchico, 37, 42, 67
Morte e resurrezione di un pupazzo, 26, 28, 37
 Munch, Edvard, 21, 122, 124
nano a quattro mani, 71
 Neorealismo, 20
Nina, the Pinocchio and the Santa Maria (The), 42, 54n
nipotini di Dio, 211-212
Non si paga! Non si paga!, 37
Nost Milan, 22
Nozze di Figaro (Le), 139
 Nuova Scena, 35
 Odin Teatret, 39, 68
Opera buffa, 136
Opera da tre soldi (L'), (Die Dreigroschenoper), 105, 106, 109, 110, 112, 116, 120, 124
Opera dello sghignazzo (L'), 44, 105-129, 131, 144, 165
Ordine per Dio 000.000.000, 28

Pabst, Georg Wilhelm, 109, 120
 Palazzina Liberty, 37, 43
 Palleberg, Max, 119
 Pantalone, 74
Papa e la Strega (Il), 145, 216
 Parenti, Franco, 22
Parlano di Donne, 37
 Pavese, Cesare, 22
 Peverelli, Cesare, 13, 19, 25, 29
 Picabia, Francis, 87
 Picasso, Pablo, 11, 12, 21, 23-24, 29, 30, 83, 85, 89, 96, 98, 100
 Piccolli, Bobo, 19
 Pirandello, Luigi, 112, 227
 Piscator, Erwin, 118-127
 Pizza, Marisa, 187-188, 190
 Pizzinato, Armando, 28, 35n
 Pozzo, Alessandra, 67, 70
 Pratolini, Vasco, 22, 26
 Pulcinella, 44, 49, 55n
pupazzi (si vedano anche *manichini, marionette, bambole*), 15, 165, 215-227
Pupazzo con rabbia e sentimento, 15, 84, 227
 Quadri, Franco, 85, 105
 Quartucci, Carlo, 90
 RAI, Radio Televisione Italiana, 37, 52
 Ramuz, Charles-Ferdinand, 83, 85
 Rascel, Renato, 61
realismo (nell'arte), 21, 24, 28, 75
Recueil Fossard, 64, 75
 Ricci, Mario, 11, 88
 Ripellino, Angelo Maria, 90, 91, 93
rivista, 38
 Rodero di Castiglja (pseud. di Palmiro Togliatti), 25
 Rossellini, Roberto, 22, 26
 Rossini, Gioacchino, 14, 84, 85, 139-152, 155, 227-235
Ruzzante..., 67
 San Francisco Mime Troupe, 73, 74
 San Giorgio, 41, 53n, 71
 Satie, Erik, 87
 Savinio, Alberto, 217, 226

Indice delle illustrazioni in bianco e nero

Scabia, Giuliano, 73
 Scala, Flaminio, 64
 Scapino, 67
 Scarabouche, 155, 159, 164, 180n, 193
 Schlemmet, Oskar, 11, 88, 217, 218, 225
 Schulz, Bruno, 221, 224, 225
 Schumann, Peter, 11, 12, 73, 215, 218,
 223, 224, 227
 Schweik, 119, 120, 124
 Schveyke..., 48, 49
 Scuderi, Antonio, 189, 190, 194, 202-204
 Settimo, *ruba un po' meno*, 37, 41, 50-
 52, 61
 Severini, Gino, 12
 Sganarelle, 155, 156, 158, 193
Signora è da buttare (*La*), 29, 37, 38, 40,
 41, 86
 Silone, Ignazio, 22, 26, 29
 Sironi, Mario, 12, 33n
 Squarzina, Luigi, 124
 Staden, Hans, 191
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevich, 108
Storia d'un Soldato (*La*), 35, 36, 38, 44,
 49, 76, 83-103, 121, 131, 161, 217, 233
Storia della tigre (*La*), 69, 193
 Stravinskij, Igor, 14, 35, 83-103, 126, 132,
 Strehler, Giorgio, 20, 41, 47, 49, 67, 105,
 107, 108, 109, 110
 Zitzi, *Stiamo precipitando!*, 216

Valentini, Chiara, 24, 37-38, 63, 68
 Van Gogh, Vincent, 21
 Vaticano, 36
 Vietnam (guerra del), 40, 73
 Vittorini, Elio, 11, 12, 20, 23, 26, 28, 227
 Volli, Ugo (scrittore, giornalista), 36, 84,
 86, 110, 157
 Watteau, Antoine, 88
 Weill, Kurt, 42, 105, 107, 109, 126
 Zingana, Giuseppe, 28, 33n
 Zitti, *Stiamo precipitando!*, 216

1. Dario Fo, manifesto per *Morte e resurrezione di un pupazzo*, 27
 2. Dario Fo, manifesto per *Ordine per Dio.000.000*, 27
 3. Dario Fo, manifesto per *Guerra del popolo in Cile*, 27
 4. Dario Fo, cavallo selvaggio per *Johan Padan*, 45
 5. Goya, *La Processione [dettaglio]*, 45
 6. Bruegel, *La parabolica dei ciechi*, 46
 7. Dario Fo, manifesto per *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, 46
 8. Goya, *Viellard sur un balancoire*, 58
 9. Dario Fo sull'altalena – foto di scena di *Isabella...*, 58
 10. Goya, *La Garrotte*, 58
 11. Dario Fo, arazzo per *Isabella...*, 58
 12. Dario Fo, manifesto per *Settimo, ruba un po' meno*, 59
 13. Dario Fo e Franca Rame nel lazzo della scala dall'*Arlecchino* (foto Mimmorossi di Perugia), 81
 14. Dario Fo nel lazzo del cimitero (foto Mimmorossi di Perugia), 81
 15. Dario Fo nel lazzo dell'asino (foto Mimmorossi di Perugia), 81
 16-17. Dario Fo e Franca Rame nel lazzo della chiave e la serratura (foto Mimmorossi di Perugia), 81
 18-19. Dario Fo nel lazzo del leone (foto Mimmorossi di Perugia), 82
 20. Disegno preliminare del leone, 82
 21. Pupazzo di Stato dalla *Storia d'un soldato* (foto di scena di Silvia Lelli Masotti, di Milano), 93
 22. Il murales nella scena finale della *Storia d'un soldato* (foto di scena di SLM), 93
 23. «I pannelli-città» dalla *Storia d'un soldato* (foto di SLM), 93
 24. L'entrata dei mendicanti: foto di scena dall'*Opera dello Sghignazzo*, 115
 25. Lo stendardo con il Papa: foto di scena dall'*Opera dello Sghignazzo*, 115
 26. La catena di montaggio nell'*Opera dello Sghignazzo* (foto di scena), 115
 27. I prototipi vengono buttati nel bidone: foto di scena dall'*Opera dello Sghignazzo*, 115
 28. L'arrivo del messo della Regina sulla catena di montaggio (foto di scena), 115
 29. Dario Fo, disegno per la scena del *Barbiere di Siviglia*, 133
 30. Dario Fo, disegno di Sganarelle che ruba il montone per *Le Médecin volant*, 162
 31. Dario Fo, dipinto della stessa scena, 162
 32. Dario Fo, disegno della «tempesta di frutta», 162
 33. Dario Fo, disegno della montone-marietta, 162
 34. Dario Fo, altro disegno della montone-marietta, 162
 35. Foto di scena di *Le Médecin volant*: Sganarelle arriva nel paniere (foto di Roger Viollet, Parigi), 163

Elenco delle tavole a colori

36. La stessa scena nei disegni di Dario Fo, 163

37. Dario Fo, dipinto del ballo in cui si vede l'articolazione del pupazzo, 163

38. Dario Fo, disegno della stessa scena, 163

39-40. Due foto della stessa scena: la prima del pupazzo, la seconda con l'attrice che lo sostituisce (foto di RV), 163

41. Dario Fo, disegno per l'entrata di Sganarelle, 169

42. Dario Fo, disegno degli oggetti portati da Sganarelle, 169

43. Dario Fo, disegno dello sputo dell'urina, 169

44-45. Dario Fo, disegni dei vasi in scena (che rimangono su "un tavolo pieghevole di campagna"), 169

47. Foto della scena (di RV), 169

48. Dario Fo, disegno della scena del vecchio buttato in una coperta, 170

49. Foto della stessa scena (di RV), 170

50-54. Dario Fo, disegni per il festeggiamento finale del *Médecin volant*, con il gendarme che scappa, 170

55. Dario Fo, disegno per le "tappe" della bastonata, 179

56. Dario Fo, disegni per la fuga degli amanti, 179

57. Foto della scena finale (di Roger Viollet, Parigi), 179

58. Dario Fo, disegno della scena del mango nel librone-e-partitura di *Johan Padan alla scoperta delle Americhe*, 198

59. La stessa scena nel libro pubblicato, 198

60. Dario Fo mina la scena del mango (foto ricavata dal video), 198

61. Dario Fo, disegno dell'Arcangelo nel librone-partitura, 198

62. La stessa immagine nel libro pubblicato, 198

63-65. Dario Fo, disegni per le progressive tappe della domatura dei cavalli, 199

66-67. Dario Fo, dipinti preparatori per i cavalli, 199

68-69. Dario Fo, disegni dei cavalli ammastrati al circo, 199

70. Goya, *Enterrement de la sardine* (dettaglio dello stendardo ingrandito), 205

71. Dario Fo, disegno dello stendardo nelle mani dei preti dell'Inquisizione a Venezia, 205

72. Ancora uno stendardo: l'Inquisizione a Siviglia, 205

73-74. Dario Fo, disegni del *fantoccio-dio* che ride, 206

75. Dario Fo, disegno degli Indios che festeggiano la pioggia, 206

76. Dario Fo, disegno della Maddalena con i "Nipotini di Dio", 206

77. Dario Fo, disegno di Johan Padan che segna la Val Padania, 206

78. Dario Fo, disegno del nuovo mondo di Johan Padan, 206

79. Dario Fo, dipinto degli animali per la scena del lamento di Lindoro (*Italiana in Algeri*), 224

80. Foto della stessa scena (Foto Amati-Bacciardi, Rossini Festival, Pesaro, agosto 1994), 234

I. Léger, *La Grande Parade*

II. Dario Fo, manifesto per *La Signora è da buttare*

III. Dario Fo, manifesto per *Fedeyn*

IV. Dario Fo, manifesto per *Ladi, manichini e donne nude*

V. Bosch, *Tentazione di S. Antonio* [dettaglio]

VI. Bosch, *Tentazione di S. Antonio* [dettaglio ingrandito]

VII. Dario Fo, manifesto per *Isabella tre canavelle e un cacciavalle* [dettaglio]

VIII. Bosch, *Giardini dei piaceri terreni* [dettaglio]

IX. Dario Fo, manifesto per *Isabella...* [dettaglio di Adamo ed Eva]

X. Bosch, *The Haywain* [dettaglio]

XI. Dario Fo, manifesto per *Isabella...* [dettaglio]

XII. Dario Fo, *Studio di Forme* (per *La Storia d'un soldato*, foto di SLM)

XIII. Dario Fo, "Il telaio" (per *La Storia d'un soldato*, foto di SLM)

XIV. Dario Fo, bozzetto di scena "I giornali" (per *La Storia d'un soldato*)

XV. "I giornali" (foto di scena di SLM)

XVI. Dario Fo, bozzetto di scena "Il treno"

XVII. Foto di scena del "treno" (di SLM)

XVIII. "Storpi" (foto di scena di SLM)

XIX. Goya, *Disparate femmine* (disegno con l'asino)

XX. Dario Fo, bozzetto per il *Barbiere di Siviglia*

XXI. Goya *Enterrement de la sardine* [dettaglio]

XXII. Dettaglio ingrandito

XXIII. Dario Fo, bozzetto di scena del *Barbiere...* [dettaglio]

XXIV. Dario Fo, bozzetto di scena del *Barbiere...* [dettaglio]

XXV-XXVIII. Dario Fo, schizzo preliminare della scatola-tempio di Mustafa, due dipinti a colori e foto di scena (Amati-Bacciardi, Pesaro) con Dario Fo in primo piano durante le prove

XXIX. Dario Fo, schizzo preparatorio per la "gondola" di Isabella

XXX. Dipinto della stessa scena

XXXI. Allestimento della struttura durante le prove (Foto Amati-Bacciardi)

XXXII. Altra foto della stessa scena (Amati-Bacciardi)

XXXIII. Dario Fo, Schizzo preparativo per la scena degli specchi

XXXIV. Dipinto della stessa scena

XXXV. Foto della stessa scena (Amati-Bacciardi)

XXXVI. Dario Fo, Dipinto per il ballo dei pappataci (*Italiana in Algeri*)

XXXVII. Disegno per il costume dei pappataci

XXXVIII. Dario Fo, Dipinto per la scena dei pappataci

Questo volume è stato impresso
nel mese di novembre dell'anno 2000
presso La Buona Stampa s.p.a., Ercolano
per le Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a., Napoli
Stampato in Italia / Printed in Italy