

Il libro, corredato da interviste a Franca Valeri e a Paolo Poli, ripercorre la storia del teatro comico-satirico dal dopoguerra all'anno che precede il Sessantotto (fino al Convegno per un Nuovo Teatro di Ivrea), definendo parametri di riflessione ed intrecciando l'indagine drammaturgica a quella spettacolare. Si affronta il tema attualissimo della "satira molesta" con l'analisi di testi per la maggior parte inediti di autori-attori che hanno rivoluzionato la "rivista" italiana, innervandola di contenuti sociali e politici veicolati attraverso un rinnovamento anche stilistico della scrittura scenica.

Protagonisti di questo percorso spettacolare i "Gobbi" Franca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, con le tre edizioni di *Carnet de notes* (che contengono in nuce il personaggio noto al pubblico televisivo della *Signorina Snob*), e i "Dritti" Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, con le riviste "di cervello" *Il dito nell'occhio* e *I Sani da legare*. Ma anche la censuratissima *Rita da Cascia* di Paolo Poli, il *Cabaret 60* di Giancarlo Cobelli, le canzoni scomode di Gaber e Jannacci.

Il volume ha il merito di riportare all'attenzione del pubblico e della critica i testi radiofonici di Fo e Parenti degli anni Cinquanta, come *Chicchirichì* e *Non si vive di solo pane*, con il personaggio dell'Impiegato Gorgogliati di Fo, in tutto e per tutto antenato del Ragionier Ugo Fantocci (poi Fantozzi) di Paolo Villaggio.



Eva Marinai

Gobbi, Dritti e la satira molesta *Storie di voci immagini di scena (1951-1967)*

Edizioni FTS

ISBN 978-884671647-7



9 788846 716477

€ 20,00



Percorsi critici

fra mondo del teatro e teatro del mondo

2

collana diretta da
Anna Barsotti

① 030042





Percorsi critici

fra mondo del teatro e teatro del mondo

2

collana diretta da

Anna Barsotti

1. Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, 2005, pp. 300.
2. Eva Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, 2007, pp. 340.

Eva Marinai

**Gobbi, Dritti
e la satira molesta**
*Copioni di voci immagini di scena
(1951-1967)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Chi fotocopia un libro lo uccide lentamente.
Priva l'autore e l'editore di un legittimo guadagno,
che può essere recuperato solo aumentando
il prezzo di vendita.

Il libro, in quanto patrimonio di una memoria storica
e di una cultura sempre viva, non può e non deve morire.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti
del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto
dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Questo contributo rientra nel progetto di ricerca *Il patrimonio teatrale italiano:
atlante storico, metodiche e strumenti multimediali di valorizzazione*
cofinanziato dal MIUR (PRIN 2004).

© Copyright 2007

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884671647-7

Prefazione

Il libro di Eva Marinai si pone come secondo "percorso critico" d'una collana che sembra avviata nel segno della traslazione. Traslazione in senso cronologico, che qui fa capo agli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, retrocedendo dunque rispetto al primo volume (*Comicià negli anni Settanta...*); ma anche fra i generi, e i mezzi di comunicazione artistica (radio, palco e poi televisione) che appaiono fin da questi anni tendenti alla *contaminatio*, ruotando attorno al perno multicode del Comico.

Le tre parti che compongono il libro disegnano una specie di rombo, perché quella centrale – "Gli anni Cinquanta: Gobbi e Dritti fra radio e teatro" – è senza dubbio la più corposa, affrontando problemi di carattere testuale con l'attraversamento di materiali diversi: copioni, edizioni radiofoniche e teatrali. Ad ogni modo si procede dall'impostazione storico-critica, a partire dal panorama scenico del secondo dopoguerra, per trasformare il viaggio in un'inchiesta, che s'addentra nei campi d'indagine e ne precisa gli obiettivi d'analisi.

La prima parte ("Teatro Comicià Politica") si articola in tre nuclei portanti che s'indirizzano al concetto di comico satirico: *Una via italiana al cabaret?*; *Comicià e censura*; *Teatro politico e satira militante*. Vi si delinea una breve storia del cabaret in Italia con le sue "indefinite definizioni": dai Cantacronache di Torino al Nuovo Canzoniere Italiano (1960), dal *Canzoniere Minimo* (1961) di Giorgio Gaber al cabaret canzone di Enzo Jannacci, fino a *Ci ragiono e canto* ('66-'67) di Dario Fo. All'origine i primi esperimenti dei Gobbi e dei Dritti, che danno il

titolo al volume imperniato sulla "satira molesta". Si rilevano quindi i nessi fra comicità e censura, a partire (stavolta) da quella fascista, attraverso l'inquietante prevenzione effettuata dalla politica delle sovvenzioni, per giungere, non escludendo fenomeni di "telecensura", ai tagli inferi ai copioni di Parenti, Poli, Cobelli, Fo. Nomi che riemergeranno nel corso dell'inchiesta, e sulla cui produzione artistica s'appunterà molta parte dello scandaglio analitico. Mentre s'impone, a questo punto, la riflessione (anche teorica ed oltre i termini storici individuati) su "teatro politico" e "satira" non solo "militante", si manifesta il versante aggressivo della nostra comicità, con l'utopia di un teatro in festa "armata" soprattutto in relazione a Fo.

E indubbiamente Dario Fo è un nume tutelare della ricerca, o per lo meno il nome più riecheggiato: sia quando emerge, all'inizio e alla fine della seconda parte ("Gli anni Cinquanta...") come autore-attore, insieme a Parenti o da solo, delle prime satire radiofoniche *Chicchirichì, Poer Nemo, Non si vive di solo pane* (II. 1), e come autore-attore e regista delle farse (II. 4), dove la comicità degli sketch si coniuga con una costruzione più complessa della favola e dell'intreccio, risposta italiana – per la Marinai – al cosiddetto teatro francese dell'Assurdo; sia quando lo si esclude o lo si sorpassa volutamente nella terza parte ("Gli anni Sessanta *oltre* Fo") per dare spazio e rilievo all'invenzione parodica di Paolo Poli.

Se non è in luce, com'è ancora nella seconda parte per la "rivista da camera... *blindata*" dei Dritti (con Franco Parenti e Giustino Durano), Fo è l'ombra contrastiva che concorre ad evidenziare nettamente il teatro dei Gobbi: Caprioli, Bonucci e soprattutto una donna di garbo e di piglio, Franca Valeri "tra signorine *snoobs* e tragedie moderne"; con la quale s'intreccia il primo 'colloquio' del libro (Milano, 4 novembre 2003). La voce, sempre ironica, della Valeri consente all'intervistatrice di recuperare anche il suo interesse per la satira al femminile, che emerge dal rilievo offerto ai copioni *Carnet de notes* dell'attrice. Il secondo colloquio, con Paolo Poli, precede l'altro cronologicamente (Roma, 12 giugno 2002) ma chiude con ele-

ganza e simmetria la terza parte, e il libro, culminante sull'artista fiorentino, sulla sua biografia creatrice fra "cabaret e prosa", e sull'analisi d'uno dei suoi spettacoli più "irriverenti", censurati e riusciti (*Rita da Cascia*), nel doppio canale del testo (scritto con l'Omboni) e dell'edizione televisiva.

L'inchiesta è ampia, dettagliata, per molti versi originale: tanto dal punto di vista investigativo, scoprendo e portando alla luce materiali inediti o poco noti, quanto in senso metodologico, perché spazia con consapevolezza fra "copioni di voci" e "immagini di scena" (come recita il sottotitolo). Attraverso analisi puntuali, anche variantistiche, la Marinai osserva come la nozione di 'testo' si trasformi precocemente nei copioni esaminati, negli sketch dei Gobbi e dei Dritti, diventando 'mobile' ed assorbendo la dimensione plurivocale, minica e gestuale dell'attore-autore. Con una sperimentazione linguistica – e paralinguistica – rintracciata nell'uso vario del neologismo, del dialetto, del termine straniero, dell'onomatopea, della deformazione verbale; che intride le *performances* della Valeri, arriva ad una primissima testimonianza di *grammelot* nei testi radiofonici di Dario Fo, si nutre poi anche del gusto antiquario di Paolo Poli.

Che il pensiero dominante della ricercatrice sia la prospettiva sull'attore-autore, nella sua valenza anche drammaturgica, è confermato dall'introduzione, dove si richiamano altri aspetti d'una formazione critica che integra e completa, con maturità di sguardo, quelli relativi alla civiltà teatrale italiana e straniera (anche radio-televisiva) del Novecento. Faccio riferimento alle radici classiche antiche ed antropologiche della cultura della Marinai, già affiorate nel libro su *Il comico nel teatro delle origini*¹ e nel più recente contributo su *Comicità e censura. Lo smascheramento profanante dell'attore satirico*². Non a caso introducendo questo volume l'autrice ha sentito l'esigenza di riassumere le caratteristiche o proprietà del genere (comico-satirico)

¹ Con introduzione di Fernando Mastropasqua, Corazzano, Tivivillus, 2003.

² In Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Pisa, ETS, 2005, pp. 123-138.

dall'antico al moderno, perfino al post-moderno: l'utopia sociale, più o meno dichiarata o magari negata, il costante riferimento all'attualità, e naturalmente il plurilinguismo o, spesso, il dialogismo come sottotesto di uno stesso monologo. Di qui il binomio interattivo fra "gestualità vocale" e "lingua corporale" quale strumento indispensabile, per l'attore comico, all'elaborazione dell'*actio*.

E l'attore comico, nello specifico di questa ricerca, è appunto l'attatore comico-satirico, che si propone "lo scopo di tradurre artisticamente un messaggio e di stimolare lo spettatore ad una personale comprensione critica". Un doppio statuto il suo che lo costringe a sommare (se non a fondere) nella maschera-corpo indossata sia la figura del personaggio sia quella dello spettatore. In tale prospettiva, dalle calzanti notazioni sullo stile attorico individuale, e distinto, di Fo, di Poli e della Valeri – mostruosità zoomorfica esibita o ghigno sardonico, auto/ironica rigidità della posa o conflittuale accentuazione mimica –, si possono trarre spunti di riflessione e discussione teorica: "Una totale assenza di identificazione si declina in una estrema volontà di *representare* e osservare la realtà"?

Anna Barsotti

Introduzione

*Un signore che di teatro se ne intendeva, certo Molière, diceva: "Quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immediarmi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: come ho pianto bene questa sera!, e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro. Mentre invece per ridere [...] ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalana nella risata la bocca, ma anche il cervello e, nel cervello, ti si infilano i chiodi della ragione"*¹.

Il libro, corredato da interviste ad alcuni degli attori presi in esame (Franca Valeri e Paolo Poli), ripercorre la storia del teatro comico-satirico dal dopoguerra all'anno che precede il Sessantotto (fino al Convegno per un Nuovo Teatro di Ivrea), definendo parametri di riflessione e intrecciando l'analisi drammaturgica a quella spettacolare. L'indagine, che affronta il tema attuale della "satira molesta"², è condotta su testi per la maggior

¹ Dario Fo, Franca Rame, *Prologo a Tutta casa, letto e chiesa*, in *Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, p. 9.

² La censura al comico-satirico è argomento d'attualità. Ultimi casi: la sospensione dello spettacolo di Dario Fo, *Anomalo bicefalo*, al Piccolo di Milano, poi all'intervento della messa in onda (Sky Tv) dello spettacolo. Anche la trasmissione satirica *Raiot* di Sabina Guzzanti è stata sospesa dopo la prima puntata con l'accusa di diffamazione. L'attrice ha deciso di portare a teatro lo show, scritto da lei e da Curzio Maltese, con il titolo *Giuro di dire la verità 2*. Segue il divieto per Paolo Rossi di leggere, durante il programma d'intrattenimento Domenica in (RAI uno), un brano di Pericle sulla democrazia. D'altra parte, Sabina Guzzanti, Paolo Rossi, Dario Fo e Franca Rame riempiono i teatri. E non basta l'ironica affermazione della Rame ("come sempre, non c'è niente di meglio di una censura per invitare il pubblico a teatro" – Franca Rame, in «l'Unità», 14 dicembre 1991) a spiegare tanto seguito. Beppe Grillo ormai non frequenta più la televisione, registrando, però, proprio in teatro, il tutto esaurito con la sua *performance* di *one-man-show* contro. Contro la politica del petrolio. Contro lo

parte inediti di autori-attori che hanno rivoluzionato la "rivista" italiana, innervandola di contenuti sociali e politici veicolati attraverso un rinnovamento anche stilistico della scena e della scrittura. Rivoluzioni e rinnovamenti che sono stati oggetto di censura³, argomento trasversalmente trattato dal volume.

Protagonisti del percorso critico i "Gobbi" Franca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, con le tre edizioni di *Carnet de notes* (che contengono in nuce il personaggio della *Signorina Snob*, noto al pubblico televisivo), e i "Dritti" Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, con le riviste "da camera" *Il dito nel l'occhio* e *I Sani da legare*. Ma anche la censuratissima *Rita da Cascia* di Paolo Poli, il *Cabaret 60* di Giancarlo Cobelli, le canzoni scomode di Gaber e Jannacci.

Lo studio riporta all'attenzione del lettore e del critico i testi radiofonici di Fo e Parenti degli anni Cinquanta, in particolare *Chicchirichì* e *Non si vive di solo pane*, con il personaggio radiofonico dell'Impiegato Gorgogliati di Fo, in tutto e per tutto antenato del Ragionier Ugo Fantozzi (poi Fantozzi), macchietta creata da Paolo Villaggio negli anni Sessanta.

Agganciandosi alla tradizione del varietà e dell'avanspettacolo (alla tecnica dell'improvvisazione⁴ e delle interruzioni meta-narrative)⁵, sulla quale si innestano esperienze cabarettistiche

spresco e il consumismo. Contro l'"economia militarizzata" (Cfr. Fernando Mastropasqua, *Pantalone e Matamoros*, introduzione a Eva Marinai, *Il comico nel teatro delle origini*, Corazzano, Titivillus, 2003, p. 11).

³ Sul rapporto tra comicità e censura si veda anche il mio recente saggio intitolato *Comicità e censure. lo smascheramento profanante dell'attore satirico* in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, introduzione di Anna Barsotti, postfazione di Maria Ines Aliverti, Pisa, ETS, 2005, pp. 123-138.

⁴ L'improvvisazione, l'uso di espedienti per attirare l'attenzione del pubblico, le battute frizzanti, i moti, i lazzi del varietà richiamano certe caratteristiche del teatro popolare e, contro l'opinione di Petrolini, della Commedia dell'Arte. L'eredità degli Zanni, degli Arlecchini e dei Pulcinella sembra passata direttamente ai buffi del varietà e della rivista. L'improvvisazione caratterizzante la messa in scena delle storie dei comici dell'arte, che si muovono abilmente su canovacci fissati dalla tradizione, la ritrovano anche nei comici di varietà e di rivista, in quanto gli sketch e le storielle nascono proprio durante lo spettacolo.

⁵ Luciano Ranno nel volume *Storia del Varietà*, Milano, Garzanti, 1956 (pp. 133-

(con la costante oscillazione tra immedesimazione e distacco epico), di teatro popolare e di teatro-narrazione *ante litteram* (tendenza al monologo polifonico), il teatro cosiddetto "leggero" del secondo dopoguerra segue le orme di Petrolini, di Viviani, di Maldacea, di Cecchelin, di Macario, di Totò, ma costituisce per i *nuovi attori comici* anche un terreno di sperimentazione e di innovazione, così come lo fu negli anni Trenta e Quaranta per gli interpreti di prosa⁶.

Si delineano, infatti, alla metà del Novecento due tendenze per il teatro di rivista: da un lato uno spettacolo satirico in cui prevale la figura dell'attor comico e dove quindi si sviluppa una maggiore attenzione alle istanze narrative, dall'altro un genere in cui l'esibizione è la ragione strutturante del copione, dove tutto l'apparato scenico è costruito al fine di far risaltare le doti delle *soubrettes*, secondo il modello iconico del *café concerto*. La prima categoria, cioè della *rivista di cervello*, è quella qui indagata, che si traduce in teatro satirico.

Dal punto di vista della scrittura scenica e dei "copioni di vo-

134) attua questa scansione cronologica: "[...] Dal 1945 ad oggi [1956], salvo un fugace ritorno, nell'immediato dopoguerra, al genere satirico-politico, la rivista si orienta decisamente e definitivamente verso lo spettacolo di 'gran varietà' che è in sostanza il bis della *revue à grand-spectacle* dei *music-halls* parigini. [...] Dal 1950, a questo tipo di rivista si affianca un nuovo genere, la rivista cosiddetta 'di cervello' che non intende affidare il suo successo puramente allo spettacolo, ma vuole imporsi per l'intelligenza del contenuto". La questione concernente la relazione tra scrittura scenica e pratiche attoriali nello spettacolo leggero italiano è affrontata recentemente nell'analisi di Guido Di Palma, *Michelle Galdieri. La scrittura di mezzo*, in Maria Bartolazzi (a cura di), *Rocco Galdieri, il poeta della rivista*, in «Ariele», n. 2/3, maggio-dicembre 2002, pp. 163-172. "Con l'avanspettacolo, che si diffonde enormemente a partire dai primi anni Trenta, si afferma una rivista a carattere popolare la cui fisionomia ricade, con mezzi più poveri quella delle scene maggiori. [...] Dal 1946 fino alla fine degli anni Sessanta: prevalenza del modello iconico. La rivista a grande spettacolo soppianta la rivista a filo conduttore. Decadenza ed estinzione del genere".

⁶ Seguendo gli orientamenti del mercato, l'élite del teatro minore continuò a fondersi e a collaborare col teatro di prosa per tutti gli anni '30 e '40: gli attori di prosa passavano di continuo al teatro di varietà, e viceversa, determinando un quadro unitario, seppure attraversato da micro-conflittualità e da nervose differenziazioni, "Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprechate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 20.

ci", tale genere di teatro è caratterizzato da un linguaggio estremamente fantasioso e libero. L'uso del neologismo (la *Signorina snob* della Valeri ne è intrisa), del termine straniero, del dialetto, dell'onomatopea, della ripetizione, della deformazione verbale, provoca un progressivo annullamento del significato, mantenendo intatta, ed anzi vivificando, la forza del discorso. In *primis* Fo, ma anche Parenti e la Valeri con Bonucci e Caprioli creano un gioco drammaturgico e recitativo che rovescia i canoni allora in uso tra gli attori-autori di teatro. Essi scrivono e riscrivono "testi mobili"⁷ che continuamente mutano a seguito delle messe in scena e in onda. Inoltre, nei copioni analizzati, soprattutto nei testi radiofonici e nei primi *sketch* di Gobbi e Dritti, si realizza a pieno quella sostituzione tra principio figurativo e principio narrativo che Ruffini⁸ indica come propria del testo letterario drammatico. Il testo qui è veramente ed espressamente "spettacolo in potenza", proprio in quanto testo dinamico che introietta nella modalità stilistica la dimensione pluri-vocale, mimica e gestuale dell'interprete (che è anche l'autore).

La riflessione sui codici performativi include l'indagine sulle modalità di trasmissione del contenuto da parte dell'attore-autore (comico). Intendendo il termine nella duplice accezione di attore-artista e attore-poeta⁹. Attraverso la lingua comica, attraverso il *grammelot* di Fo per esempio, si attua una trasgressione delle regole socio-linguistiche. Si arriva perciò a concludere che nell'attore comico convivono una *lingua corporale* e una *gestualità vocale* quali strumenti indispensabili alla traduzione *demonstrativa* del messaggio. De Marinis, parlando della grammatica mimica di Decroux, spiega il concetto di arte corporea ("totalmente astratta, non narrativa, non figurativa, non descrittiva")

⁷ Anna Barsotti, *Dario Fo, l'autore plurale*, in Concetta D'Angeli, Simone Soriani (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006, p. 81, ora anche in Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'autore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁸ Cfr. Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 107-108.

⁹ Cfr. Anna Barsotti, *Prefazione a Eduardo, Fo e l'autore-autore del Novecento*, cit.

come passaggio dal "corpo-volto" al "corpo-maschera", vale a dire ad "un'espressione fisica in cui è appunto l'intera figura, volto compreso, a farsi maschera: cioè costruzione artificiale, dissincarnata, astrattamente plastica, pur nella sua vivente dinamicità"¹⁰. Questa definizione può applicarsi anche a Dario Fo¹¹, a Paolo Poli, a Franca Valeri... L'attore novecentesco non è più esclusivamente "l'artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date"¹². La contemporaneità dei quattro livelli *intestuali* costituiti dalle immagini esterne (gli spettacoli), dalle immagini intime (le risorse), dalle tecniche (la mobilitazione) e dal piano contestuale (le condizioni date) sottopone l'attore ad una continua ricerca, che ha come obiettivo l'istaurarsi di un rapporto molto stretto con la scena e con lo spettatore¹³. A questa considerazione si può aggiungere che, nel caso specifico dell'attore comico-satirico, il compito non è soltanto quello di *ri-portare* in scena, assieme al testo e ai "fantasmi di personaggi"¹⁴, i fantasmi dei corpi recitanti che lo hanno preceduto (la tradizione attoriale), ma anche e soprattutto quello di tradurre artisticamente un messaggio e di stimolare lo spettatore ad una personale comprensione critica. Il doppio statuto dell'attore di satira conduce anche ad indossare una duplice maschera, che non si traduce nel dualismo interprete-personaggio, ma piuttosto in una compresenza, nell'attore stesso, della figura del personaggio e dello spettatore. L'attore satirico *si guarda*, in senso brecht-

¹⁰ Marco De Marinis, *La contruffazione del corpo. Maschera ed espressione corporea nel teatro del Novecento*, in «Biblioteca Teatrale», n. 37, gennaio-giugno, 1996, p. 349. Per un approfondimento sul tema, l'autore, in nota, rimanda a Id., *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1996, pp. 151-157.

¹¹ Per Fo, il paragone è particolarmente appropriato dato lo stretto legame con l'arte mimica di Etienne Decroux, mediata dall'insegnamento di Jacques Leccoq.

¹² Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 7, ottobre, 1989, p. 200.

¹³ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴ Citando il saggio di Anna Barsotti sulle messe in scena alferiane in un teatro da "grande attore", Anna Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001.

tiano; i suoi gesti, costruiti, misurati, ritmati, acquistano valore di simboli. Si introduce dunque il concetto di *mimèsi* aristotelica, come "imitazione" attuata non nel campo categoriale della realtà, bensì del verosimile (*èikos*). L'attore satirico è tanto più lontano dalla simulazione quanto più è vicino alla rappresentazione. Una totale assenza di identificazione si declina in un'estrema volontà di *rappräsentare* e osservare la realtà.

Tale intenzionalità trova rispondenza nell'archetipica artificiosità performativa, ottenuta attraverso una scomposizione e frantumazione del volto e del corpo per riprodurre i tratti e i movimenti della marionetta. "Non stupisce quindi che la maschera, in quanto 'emblema o archetipo della teatralità' figuri in stretto rapporto con la *marionetta*, o con lo stesso corpo dell'interprete in carne e d'ossa, nelle proposte teatrali più avanzate del primo Novecento"¹⁵. La natura turpe e diabolica della maschera che trasmuta l'uomo in essere mostruoso, animalesco, satanico è qualità precipua del personaggio comico. Si tratta, a volte, di una mostruosità esibita (Fo), altre volte di una diversità declinata nelle partiture segniche più svariate: rigidità della posa (Valeri), ghigno sardonico (Poli).

Il nuovo comico degli anni Cinquanta-Sessanta, dunque, recupera i codici petroliniani, ma, nel caso di Fo, li contamina con l'espressività corporale del giullare, nel caso della Valeri e di Poli porta alle estreme conseguenze la sintesi, il *non-sense*, la *sorpresa* linguistica che contrasta con la ricercata fissità mimica. La maschera della Valeri, infatti, coniuga elementi grotteschi ad altri sincretici. In particolare, le caricature *snobs* sono costruite sulla rivisitazione parodica della *soubrette* che si esprime con il "birignao"¹⁶ e sul realismo di certe signore della Milano salottiera. Quella di Poli, invece, è una maschera polimorfica ed allo stesso

tempo codificata. L'estensione fonica dell'attore permette di modulare la voce secondo una partitura molto ampia, dal registro più grave al più acuto. Il ritmo melodico è accompagnato da una rapida metamorfosi mimica rivelata con frequenti passaggi da un'espressione all'altra in una gamma di volti e di intenzioni psicologiche. Adotta una recitazione convenzionale, a metà tra l'epicità del contastore (che interpreta tutti i personaggi accentuandone mimica, gestica e *phonè* in un'estremizzazione caricaturale) e il rigore stilistico del burattino, della "supermarionetta" craighiana.

Per quanto riguarda più specificatamente Fo, l'indagine rivolta al periodo della radio, delle riviste di cervello e delle farse, permette una riflessione sul *corpo-maschera* come *corpo in azione*: un mimo corporeo in situazione, da cui l'attore ricava la "tentazione lirica del gesto"¹⁷. Fo mette in atto una mescolanza di moduli in cui si intrecciano generi e codici diversi: il *musical*, la satira danzata, il parlato rumoristico (che anticipa il *gramme-loy*)¹⁸, quest'ultimo sperimentato già durante gli anni di recitazione radiofonica, soprattutto con *Poor nano*. Si tratta di una presenza scenica in cui convivono la *re-invenzione* del *fool*, che si avvale di una *koine* dialettale ricca di onomatopoe, allitterazioni, amplificazioni lessicali, giochi semantici, assieme alla *clownery* circense e alla gestualità comica (non solo pantomima) di attori cinematografici come Charlot e Tati. Come questi grandi comici del passato, ma anche sulla scia di Petrolini, il Fo delle farse ripropone l'elemento grottesco, ossia l'effetto tragicomico derivato dall'accostamento di elementi paradossali alla drammaticità della situazione¹⁹. E ne è inteso anche Paolo Poli, con la

¹⁷ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, cit., p. 35. Corsivo dell'autore.

¹⁸ Cfr. *Ubiadem*.

¹⁹ "È nella maschera che si rivela molto chiaramente l'essenza del grottesco", Michael Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., p. 47; "Il riso, mescolato al dolore nel passaggio al grottesco, assume i tratti di un riso beffardo, cinico e infine satirico", Wolfgang Kayser, in *ivi*, p. 60.

¹⁵ Marco De Marinis, *La contraffazione del corpo. Maschera ed espressione corporea nel teatro del Novecento*, cit., p. 333.

¹⁶ Il birignao è "il cantilenare affettato di certo teatro di maniera. Succede spesso agli attori che recitano meccanicamente, senza più pensare al significato di ciò che vanno dicendo", definizione tratta dal *Glossario* di Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Nuova edizione a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1997.

sua pungente parodia alla religione di Stato e ai rituali cattolici.

Totò diceva: "la comicità vera ha sempre un fondo di macabro, tragico. [...] Non c'è niente che provochi singulti di illarità, assalti mal trattiene di *fou rire* quanto un funerale, che è lo spettacolo della morte"²⁰.

Lo studio sulla produzione drammaturgica, radiofonica e teatrale, di Dario Fo e Franco Parenti è stato condotto sui copioni dattiloscritti e manoscritti conservati presso l'Archivio di Franca Rame e Dario Fo C.T.F.R. oggi Archivio digitale all'indirizzo <http://www.archivio.franca-rame.it> e sui testi originali pubblicati sulla rivista «Sipario», negli anni Cinquanta-Sessanta. Per quanto concerne le farse di Fo, ho utilizzato i testi editi da Einaudi. L'analisi delle redazioni di *Carneret de notes* di Franca Valeri, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli si è svolta sui copioni dattiloscritti, con annotazioni e tagli di scena manoscritti, rinvenuti presso i Fondi Bonucci e Mondolfo, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma. L'indagine sulla drammaturgia *Rita da Cascia* di Paolo Poli e Ida Omboni si è avvalsa del testo edito da Mondadori (1976); mentre per quanto riguarda lo spettacolo teatrale, ho utilizzato la versione disponibile in VHS: *Rita da Cascia, Caterina de' Medici, I viaggi di Gulliver*, registrazione video di Mario Cani.

²⁰ Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Sonaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 229.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Anna Barsotti in primis per avermi indirizzata allo studio dell'autore-autore novecentesco, quindi per aver seguito dall'inizio alla fine lo svolgimento della ricerca, la quale è nutrita costantemente dei suoi indispensabili suggerimenti. Un ringraziamento anche a Marco De Marinis per i preziosi consigli di ordine metodologico, Maria Ines Aliverti per la consulenza sui carteggi Dasté-Copeau e Dasté-Saint-Denis, Pier Marco De Santi per la consulenza filmica, Paolo Bosio per l'intervista a Franca Valeri.

Ringrazio Andrea Purgatorio responsabile dell'Archivio Teche RAI di Roma, Debora De Flaminio dell'Archivio C.T.F.R. di Milano, Daniela Montemagno responsabile della Biblioteca del Burcardo di Roma, Gian Domenico Ricaldone del Civico Museo Biblioteca dell'Ateneo di Genova e Andrea Bisicchia in qualità di responsabile dell'ufficio stampa del Teatro Franco Parenti di Milano. Infine, Sara Filippelli del CMT di Pisa per l'estrpolazione dei *frames* dal video di Poli.

Un ringraziamento particolare per la loro disponibilità a Dario Fo e Franca Rame, Paolo Poli, Franca Valeri.

I. Teatro comicità politica

1. Una via italiana al cabaret?

Tra eccezionalità ed epicità: breve storia del genere

È complesso affrontare la questione relativa al teatro di cabaret in Italia, perché, nella maggior parte dei saggi e degli articoli che trattano l'argomento, gli autori s'ingegnano nel dimostrare che un cabaret italiano non esiste e non è mai esistito. I casi di Franca Valeri, Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci, di Luciano Salce, di Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano, di Paolo Poli, di Giancarlo Corbelli, di Laura Betti e di altri in epoche trascorse o più recenti¹ costituiscono un'eccezione, che, in quanto tale, conferma la regola. Cerchiamo di capire perché. Così si esprime Umberto Eco al riguardo:

In Italia il cabaret non ha mai attecchito, o almeno non è mai diventato un elemento di costume stabile. È inutile citare gli episodi gloriosi dei Gobbi, o del *Dito nell'occhio*, parlare di Giancarlo Cobelli o di Paolo Poli: proprio perché li si cita, vuol dire che rappresentano un'eccezione, le mosche bianche che ci fanno confidare nel futuro, le avanguardie di un esercito, con attendamenti stabili e parafernalia vari, che non esiste ancora. Non esiste perché il costume italiano è, in fondo in fondo, ancora borbonico: il cabaret vive parlando male dell'autorità e l'autorità in Italia non si tocca².

¹ Protagonisti del cabaret italiano, oltre ai personaggi già citati, sono stati: Franco Nebbia, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Ornella Vanoni, Carmelo Bene, Piera Degli Esposti, Mariangela Melato, Lino Toffolo, Felice Andreasi, Toni Santagata, Cuchi e Renato, i Gufl.

² Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario», n. 212, numero speciale dedicato al Teatro cabaret nel mondo, dicembre 1963, p. 29.

Il cabaret, infatti, non nasce in Italia. Le sue radici affondano nel Paese "rivoluzionario" per eccellenza: la Francia.

Col questo termine si indicano nei primi anni del Novecento le taverne francesi dove è servito il vino. I cabaret, in quanto luoghi di incontro serale, divergono ritrovo per intellettuali e artisti d'avanguardia. All'interno di essi si svolgono brevi spettacoli con monologhi improvvisati e canzoni di carattere satirico e anticonformista. La libertà di parola e una certa sospensione della morale comune costituiscono il nucleo fondante delle tematiche cabaretistiche. Qui trovano agevole spazio i comici e gli imitatori che amano intrecciare le loro battute, le gag e le ambiguità linguistiche con le canzoni. In molti casi il cabaret costituisce il banco di prova anche per l'espressione di contenuti ideologicamente trasgressivi; è un luogo in cui si fa, in certo modo, *controinformazione* e si ironizza sulle forme di spettacolo dei circuiti ufficiali. Elio Pagliarani, nella prefazione al saggio di Roberto Mazzucco dedicato al cabaret, ne definisce le peculiarità nel "carattere sintetico delle situazioni, brevità e frammentarietà delle scene, interventi musicali più o meno parodistici"³. L'autore del saggio spiega più dettagliatamente la natura del genere:

Il cabaret [...] gode di un'origine letteraria, la sua forza d'urto è indiscutibile, i suoi fondamenti tecnici, che all'inizio suscitavano sospetto e squalifiche, hanno finito per giovargli: una natura composita, un mobile mosaico che si ravviva perenne dentro un variopinto crogiolo in cui vengono mescolati – senza riguardo e senza tregua – musiche e parole, mimica e poesia, teatro e rivista, diapositive e proiezioni, conferenze e canzoni. Il cabaret è insieme happening e sceneggiatura, commedia improvvisa e teatro erudito, folklore e novità, linguaggio e sensazione [...]. In ogni caso, un'espressione teatrale da sempre rinnovatrice, di rottura, coefficiente di prim'ordine per influenze e scuotere il pubblico⁴.

Sicuramente il cabaret, anche per la sua sede naturale, la ta-

³ Roberto Mazzucco (a cura di), *L'avventura del Cabaret*, prefazione di Elio Pagliarani, Cosenza, Lerici, 1976, p. 8.

⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

verna, nella quale la vicinanza fisica tra l'attore e il pubblico favorisce certi scambi di battute, rimane uno spettacolo per pochi. Se di cabaret in senso moderno si comincia a parlare in Francia negli anni Ottanta dell'Ottocento con l'apertura del celebre locale parigino "Chat Noir" ad opera di Rodolphe Salis, in Germania il fenomeno, che prende le mosse proprio dai vicini francesi, si sviluppa nei primi anni del secolo successivo innestandosi sulla preesistente abitudine dei ritrovi conviviali tra letterati, intellettuali ed artisti nelle ore serali. Il primo cabaret tedesco è il berlinese "Uebertretl" di Ernst von Wolzogen. Lo stesso Bertolt Brecht, assieme ai maggiori rappresentanti della letteratura, del mondo del teatro (ricordiamo tra gli altri Max Reinhardt) e della musica, si dedica al cabaret.

Le influenze di questa forma d'arte, nel caso di Brecht, si ripercuotono nella produzione teatrale più matura, in moduli espressivi stilizzati che trovano ragion d'essere anche all'interno di drammi dall'impegno politico e civile apparentemente lontano dal *divertissement* cabaretistico. Non è difficile ritrovare gli elementi tipici del teatro brechtiano nel cabaret (e nel varietà): l'abolizione della "quarta parete", la partecipazione attiva allo spettacolo, la distanza critica, la recitazione epica (l'attore di cabaret non è mai esclusivamente personaggio, ma "mostra" la propria maschera entrando ed uscendo dal ruolo), l'interesse per i temi d'attualità, l'utilizzo dell'intermezzo musicale come elemento di distrazione che riconduce lo spettatore fuori dall'illusione scenica e, non ultimo, il divertimento. Questi elementi fanno già parte della natura propria del teatro di varietà, di cui il cabaret, soprattutto italiano, eredita forme e contenuti.

Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur ma partecipa rumorosamente all'azione cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con moti improvvisi e dialoghi bizzarri con gli attori. E poiché il pubblico collabora con la fantasia degli attori l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea⁵.

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Il teatro di varietà. Manifesto Futurista*, 1913.

Non sono parole tratte dagli scritti di Brecht, bensì del Manifesto del Teatro di Varietà (1913) di Filippo Tommaso Marinetti. Con questo non intendo fare una comparazione diretta tra le due teorie artistiche senza una dovuta interpretazione critica che metta in evidenza le innumerevoli differenze. Brecht non concepisce una partecipazione del pubblico scomposta e arbitraria; egli tende a incanalare e regolare la riflessione dello spettatore cercando di evitare divagazioni spontanee, forme di coinvolgimento immediate, come tali, prive di una riflessione accurata che possa produrre un reale cambiamento al di fuori del teatro. È mia intenzione però sottolineare la curiosa completezza, nella sostanza più che nella forma⁶, del genere teatrale di varietà e cabaret con un teatro di impronta fortemente politica e per niente comica:

Ma dappertutto – scrive Brecht – ove sia il materialismo, sorgono forme epiche di arte drammatica, e segnatamente e con maggior frequenza nel genere comico, sempre improntato in senso più materialistico, più ‘terra terra’⁷.

Solo per ricordare un esempio di teatro sintetico futurista, i cinque brevi atti de *Il pranzo di Sempronio* di Marinetti in cui lo spettatore assiste alla stessa scena del pranzo di un uomo a cinque età diverse della sua vita (a 5, 25, 40, 60 e 90 anni) con la conclusione: “mi hai fatto un pranzo alla svelta”, anticipano il teatro di cabaret italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, per le sue caratteristiche di immediatezza, essenzialità, comicità grottesca, ripetitività dell’azione in un’amaro quanto tragicomica constatazione dell’assurdità della vita.

⁶ Brecht scrive: “La nuova forma drammatica deve proporsi come metodo di accogliere entro di sé il ‘saggio’. Essa deve poter utilizzare ogni nesso in ogni direzione, abbisogna perciò di statica e ha in se stessa una tensione, che governa le sue singole parti e le ‘carica’ reciprocamente. (Tale forma è perciò tutto l’opposto di un susseguirsi di scene sul tipo della rivista)”, Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, traduzioni di Emilio Castelani, Roberto Ferronani, Renata Merrens, Torino, Einaudi, 2001, pp. 41-42.

⁷ *Ivi*, p. 41.

1.1 Cultura e spirito plebeo: il cabaret nell’Italia postbellica

È nel secondo dopoguerra, infatti, che il genere del cabaret trova la sua massima affermazione, anzitutto in Francia quando gli intellettuali parigini si incontrano nelle innumerevoli *café* di St. Germain-des-Près, e nei cabaret della Rive Gauche, dove debuttano Juliette Gréco, Roland Dubillard, Edith Piaf, Yves Montand e i Frères Jacques. È in uno di questi locali situati sulla sponda sinistra della Senna, la “Rose Rouge”, che nel 1949 fanno le prime esperienze di autori gli italiani Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci, proponendo alcuni degli sketch che entreranno nel repertorio di *Carnet de notes*, opera prima del Teatro dei Gobbi. Non è strano che certo teatro di satira prenda le mosse dal cabaret, anzi è proprio questo il terreno fertile dove trovano *humus* vitale artisti, autori e registi che intendono scuotere il pubblico benpensante, frequentatore dei locali notturni, dal torpore del consenso e del conformismo, innescando la bomba ad orologeria della comicità-riflessione su tematiche di interesse pubblico, sociale e politico. Tra questi, i francesi Oliver Hussonot, Michel de Ré, Artur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e l’irlandese, ma francese d’adozione, Samuel Beckett, alcuni dei quali puntano ad una satira politica e di costume più diretta e immediatamente comprensibile, mentre altri si rivolgono al pubblico più colto (il genere cosiddetto “teatro dell’assurdo”), ma con una carica ironica dissacrante altrettanto efficace.

È il caso di autori che, per quanto li si possa aggiungere ad una matrice di stampo aristocratico e ad una funzione catartica “borghese”, muovono il terreno teatrale dell’epoca (non soltanto francese) su una componente di irrazionalità esistenziale in grado di stimolare quegli attori-autori italiani indirizzati verso tematiche altrettanto antinaturalistiche e antipsicologiche per mezzo della *nerve* satirica. Non è una circostanza fortuita che gli stessi Dario Fo, Paolo Poli, Franca Valeri citino come padri putativi delle loro intuizioni comico-satiriche proprio quegli Adamov e Ionesco, quei Beckett e Genet. Nel nostro paese, infatti, il cabaret rappresenta un fenomeno d’importazione che riprende dalla Francia e dalla Germania stili e tecniche riadattandoli ad un gusto italiano.

Uscendo da un periodo di dittatura, gli artisti italiani ricercano, attraverso la satira, la funzione etica e sociale del teatro.

Il teatro di cabaret italiano, come quello francese, è costruito sulla frammentarietà delle scene e sulla velocità del ritmo. Il filo conduttore dello spettacolo è tenuto dal presentatore, l'*entertainer*, attore anch'egli, con il compito di coordinare e commentare le situazioni, ma anche di dare tempo al cabaretista di cambiarsi d'abito, di vestire i panni del personaggio o di preparare la scena per l'esibizione. Tutto, infatti, avviene di fronte al pubblico: cambio di scenografia, che spesso si risolve in siparietti neri e qualche oggetto di scena che caratterizzi la situazione, operazione di vestizione e di trucco, ingresso degli attori, sistemazione di strumenti musicali per l'attore-cantante, in una volontà di completa partecipazione dello spettatore alla realizzazione dello spettacolo stesso. Cabaret è il termine che designa sia lo spettacolo sia il luogo dove questo avviene. I luoghi d'intrattenimento cabaretistico nascono principalmente in spazi alternativi ai teatri ufficiali: nei sotterranei, nelle cantine, nei garage delle grandi città. Milano, Roma, Genova ospitano i primi cabaret italiani, dove si esibiscono attori comici emergenti come i già citati Cobelli e Poli, proponendo una satira sociale e politica nuova in un contesto diverso dal teatro tradizionale, con una interazione attore-spettatore che provoca reazioni insolite. Scrive Mazzucco a proposito del cabaret francese, ma delineando modalità artistiche che possono essere ricondotte anche alle sperimentazioni cabaretistiche italiane:

Quando il cabaret accese i primi riflettori nel buio delle cantine, era naturalmente ben conosciuta la satira politica e la critica di costume [...] e tuttavia ascoltare dalla voce di un attore, lì a un palmo di distanza come fosse un amico o un ospite invitato a cena, la parodia di un temuto ministro, l'insolente critica ad una istituzione, assistere insomma alla dissacrazione di una classe al potere, di un costume dominante, delle glorie patricie, dovette essere per gli agiati spettatori borghesi un tremendo trauma⁸.

⁸ Roberto Mazzucco (a cura di), *L'Avventura del Cabaret*, cit., pp. 22-23.

Contribuisce a creare questo contatto diretto tra l'intrattenitore e lo spettatore, una struttura scenica ridotta a misura d'uomo. Non si parla più di palco e di platea, bensì di pedana, dove si esibiscono gli artisti, e di pubblico, che si può indistintamente collocare attorno ai tavoli del caffè o seduto su sgabelli, panche e gradini. Tutto il rituale della messa in scena è abolito, in virtù di una completa assenza di situazione, trama, personaggi, ai quali si sostituiscono le azioni sceniche, gli sketch, gli attori. Il cabaret diviene il luogo privilegiato per la sperimentazione teatrale. Dal punto di vista tematico e linguistico è, per l'attore, lo spazio ideale in cui verificare nuove direzioni di ricerca.

Il discorso del cabaret è anche e [...] soprattutto contentutistico. Il cabaret, pur nella sua iniziale e modesta dimensione [...] insegnò a tutti il senso del ridicolo e fece strage del senso comune, [...] attaccò i modi di essere e di pensare della società contemporanea. [...] Il cabaret non è barriera e non è rivoluzione, ma non è nemmeno [...] un salotto dilatarsi [...]. Non è umorismo, ma satira. [...] È dunque un evento letterario, una rappresentazione che della satira possiede gli specifici: una vera cultura e uno spirito plebeo⁹.

È quello "spirito plebeo", anticonformista e provocatorio, ma accompagnato da una fervida intelligenza e da un'ottima formazione culturale, che spinge l'attore di cabaret a rinnovare il teatro italiano con l'intento di "sostituire una forma vecchia che ha perduto il proprio valore artistico"¹⁰. Il linguaggio elitario dell'avanguardia teatrale europea viene riadattato dal cabaret per entrare in comunicazione anche con il pubblico meno colto. I nuovi attori si schierano contro il sentimentalismo e lo psicologismo di un certo teatro di prosa, puntando a colpire il cervello più che il cuore dello spettatore. Il comico è lo strumento indispensabile a questa operazione di risveglio del pubblico, in quanto, a differenza del tragico, non provoca passioni, non opprime il cuore, lasciando l'intelletto libero di compren-

⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁰ Sklovskij, *ivi*, p. 25.

dere e di giudicare criticamente la realtà. Dario Fo a proposito del comico afferma:

[Il teatro] deve essere anche una grossa macchina per far ridere la gente sulle cose drammatiche. Evitando così la catarsi liberatoria che nasce dal vedere il dramma rappresentato in scena. Mentre uno spettacolo ridanciano, satirico, grottesco, non ti permette di liberarti. Nella risata ti rimane dentro il sedimento della rabbia, nella risata non riesci a scaricarti¹¹.

La necessità di realizzare battute comiche rapide, facilmente comprensibili e che colpiscono il cervello, comporta l'elaborazione di uno stile recitativo particolare che sappia tener conto dei ritmi scenici, delle giuste pause e anche delle reazioni del pubblico. Lo spettacolo di cabaret è, dunque, irripetibile, diverso ogni sera, muta al mutare delle condizioni contingenti, si adatta alla situazione extra scenica; l'attore improvvisa, e può cambiare anche i contenuti del proprio sketch all'ultimo momento, adattando il canovaccio agli eventi di attualità più rilevanti.

I primi esperimenti dei Gobbi (Franca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli), aiutati dal regista-organizzatore Luciano Mondolfo, e dei Dritti (Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano)¹² si inseriscono all'interno di un contesto storico sociale in cui gli italiani non hanno ancora maturato una propria coscienza civile. L'Arlecchino, lo storico teatro-cabaret sorto a Roma subito dopo la fine della guerra ad opera di Ennio Flaiano, proponeva una satira di costume non ancora carica di *vis* comica. Solo tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, quando Paolo Poli presenta il *Novellino*, e Giancarlo Cobelli il *Cabaret 60* si può cominciare a parlare di un connubio tra cabaret e satira politica.

Alla Borsa di Arlecchino del regista Aldo Trionfo, Poli compie le prime prove d'attore, recitando, cantando e ballando

ogni sera sulla pedana del cabaret letterario genovese, situato in un seminterrato al centro della città. Egli propone poesie colte di Penna, Saba, Montale e Palazzeschi, ma anche di Lorenzo il Magnifico, del Pulci e del Poliziano, inframmezzando l'interpretazione con canzoncine della tradizione popolare toscana. Trionfo era considerato un "regista trasgressivo e refrattario a ogni compromesso, politicamente incline a un repertorio non convenzionale che si sottraeva alle mode e veniva affidato dal pessimismo della ragione a interpretazioni polemiche e stilisticamente in controtendenza, in deciso anticipo sui tempi"¹³.

Tra i colleghi di Poli alla Borsa di Arlecchino, spicca l'attore Franco Branciaroli, interprete del *Nerone è morto?* di Miklos Hubyay per la regia di Aldo Trionfo. Uno spettacolo di satira e di denuncia politica che, con una operazione modernissima, mette a nudo la vacuità della società contemporanea e la falsità nascosta dietro la spettacolarizzazione del potere, compiendo un parallelismo tra la Roma imperiale e quella odierna, dove il tiranno è trasformato in *star*, tra lussi apparenti e cascami da rivista. Vi compare anche una grottesca parodia della *soubrette* Wanda Osiris, assunta a simbolo di uno "spettacolare nulla"¹⁴.

Nonostante i successi, l'etichetta "teatro di cabaret" veniva rifiutata dagli autori e dai registi, perché una disposizione ministeriale, rimasta invariata dal periodo napoleonico, assegnava contributi statali alla prosa, escludendo nuove forme di espressione scenica. Occorre attendere il 1975 affinché anche i nuovi generi teatrali, come il cabaret, siano inclusi all'interno dei provvedimenti per l'assegnazione dei finanziamenti pubblici. Con il crollo della censura nel 1962, vengono allo scoperto scrittori di satira che trovano spazio per proporre testi per il teatro e per il cabaret.

Tra questi, "Ambrogi, Vollaro, Frassinetti, Bertoli, Campanile (per poco), Malerba, Rodari, Bianciardi, Frattini, Marchesi, Vaimo. Gran parte degli scrittori de 'Il caffè', la vivace rivista di

¹¹ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 136.

¹² Sul rapporto tra "Gobbi" e "Dritti" si veda l'appunto dattiloscritto di Fo-Parenti-Durano (17 maggio 1953) disponibile nell'archivio digitale di Dario Fo e Franca Rame (www.francarame.it) ID Documento 000022.

¹³ Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubaldini, 2002, p. 12.

¹⁴ *Ivi*, p. 16.

Gian Battista Vicari, cui non solo il cabaret, ma la rivista satirica italiana deve tanto¹⁵.

1.2 La canzone scomoda: dai canti popolari di propaganda al folklore urbano moderno di Gaber e Jannacci

A Milano nasce per opera di Franco Nebbia lo storico locale Cab 64, dove si esibivano i Gufi, Paolo Poli, e giovani cantautori emersi dal cabaret, come Giorgio Gaber e Enzo Jannacci. Umberto Eco in un articolo del 1963 afferma che "la via italiana al cabaret prende strade diverse da quelle d'oltralpe per motivi di carattere politico e sociale"¹⁶. l'unica strada per la quale un teatro di cabaret in Italia può incamminarsi è quella della canzone nuova. Egli rammenta i Cantacronache di Torino (gruppo composto dai cantautori e studiosi di musiche popolari Sergio Liberovici, Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Michele Straniero, Emilio Jona, Mario Pogliotti)¹⁷ che lavorano su testi fatti in casa, impegnando autori come Italo Calvino, Franco Antonicelli e Franco Fortini, e presentando canzoni, che a ben guardare, mostrano le profonde radici popolari. I Cantacronache¹⁸ per primi si svincolano dal circuito commerciale della

¹⁵ Roberto Mazzucco (a cura di), *L'Aventura del Cabaret*, cit., pp. 38-39.

¹⁶ Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario», cit., p. 29.

¹⁷ Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Sergio Liberovici, Michele Luciano Straniero e Mario Pogliotti danno vita al gruppo dei Cantacronache nel 1958, con lo spettacolo *13 canzoni 13*. Si affiancano al gruppo, nella stesura dei testi, Italo Calvino, Franco Antonicelli e Franco Fortini. La prima produzione è una serie di 45 giri che esce alla fine degli anni Cinquanta, pubblicati con l'etichetta Italia Canta. Dopo aver cantato in molte piazze d'Italia, aver partecipato a comizi e manifestazioni studentesche, dove sono acclamati dal pubblico di sinistra e dopo aver ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, ogni membro del gruppo intraprende carriere separate e sulla scia dell'esperienza dei Cantacronache nasce a Milano il Nuovo Canzoniere Italiano. Giorgio De Maria, insieme a Emilio Jona, Michele Straniero e Sergio Liberovici raccolgono questa esperienza nel volume *Le canzoni della cattiva coscienza* (1964), dove tracciano un profilo critico dello stato della musica leggera in Italia.

¹⁸ Eco scrive: "tuttavia i Cantacronache non sfondarono presso il grande pubblico. La loro udienza fu costituita da pochi intellettuali e da grandi masse raggiunte per via politica, alle feste organizzate dall'*Avanti* o dall'*Unità*, il che costituì indubbiamente

canzone sentimentale italiana, proponendo temi sociali e politici¹⁹. Anche Fo entra in contatto con questo genere e con questi autori nel momento in cui dà vita allo spettacolo *Ci ragiono e canto* ideato a partire dal 1965 e presentato nella stagione teatrale 1966/67²⁰. Negli anni precedenti egli aveva assistito ad una rassegna di canzoni del mondo popolare che il gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano²¹ aveva presentato al Festival di Spoleto con il titolo *Bella ciao*, suscitando dissensi da parte del pubblico borghese per la violenza dei contenuti.

Il gruppo aveva condotto un'accurata ricerca sul campo e sui documenti, per la messa in scena dello spettacolo, sotto la guida dell'intellettuale socialista Gianni Bosio²². Proprio dall'espe-

un veicolo di diffusione, ma presso gruppi che accettavano la nuova proposta per motivi di buona volontà impegnata, rimanendo sentimentalmente attaccati ai prodotti dell'industria musicale. La canzonetta, per colta e impegnata che sia, ha bisogno della mediazione del personaggio, dell'eroe, del divo. I Cantacronache rompevano sul piano dell'intelligenza ma non su quello della presenza. Erano pur sempre intellettuali che si facevano le canzoni da soli e se le cantavano qua e là, facendo imbestialire la stampa di destra e costruendo matrone per matrone, faticosamente, un'udienza che si allargava con lentezza anche se con costanza", Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario», cit., p. 29.

¹⁹ Sempre Eco prosegue affermando che "[...] i Cantacronache furono i primi a non parlarsi di amore e di passione ma di temi politici e sociali. La guerra partigiana (*Partigiani fratelli maggiori*), l'antibellismo (*Dove vola l'avvoltoio*), l'antimilitarismo (*Il soldato Aleodato*), il neo-crepuscolarismo engagé iniziato da Calvino con la canzone dei due sposi che non s'incontravano mai, seguita dal Fortini di *Quella cosa in Lombardia* (con la sua toccante visione di una periferia industriale e una melanconica demistificazione del benessere, e, al tempo stesso, il recupero di alcuni valori elementari), le grida più apertamente protestatarie de *La zolfara*, ecco i primi temi e i primi titoli", *Ibidem*. I titoli delle canzoni scritte dall'esponente di maggior spicco del gruppo, Fausto Amodei, testimoniano la valenza politica e satirica del messaggio contenuto in esse. Per fornire solo alcuni esempi, oltre i già citati: *Il bustone e la carota*; *Il censore*; *Il giorno dell'eguaglianza*; *Il prezzo del mondo*; *La fantascienza*; *La canzone della classe dirigente*; *Nei reparti della FIAT*; *Contrasto dei prezzi*; *Dal produttore al consumatore*; *Scopero intanto*; *Ninna nanna del capitale*; *Per i morti di Reggio Emilia* (scritta nel 1960, in occasione dei moti di piazza contro il governo Tambroni).

²⁰ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., pp. 95-100.

²¹ Per approfondire lo studio sull'argomento si veda Cesare Bernani, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano*, Istituto Ernesto de Martino, Milano, Jaca Book, 1997.

²² Gianni Bosio (1923-1971) è stato uno degli intellettuali più lucidi della sinistra

rienza dei Cantacronache nasce a Milano il Nuovo Canzoniere Italiano, che vede la partecipazione proprio di Fausto Amodei²³ e, con lui, di Roberto Leydi²⁴, fondatore, con Bosio, del-

italiana, protagonista di un lavoro di ricerca e di organizzazione culturale che ha posto al centro la storia del mondo popolare e delle classi non egemoni, a partire dalle loro stesse espressioni culturali. Storico rigoroso e organizzatore di cultura è stato anche fra gli anticipatori della storia orale e fra i fondatori del movimento di ricerca e di riproposta della musica popolare. Dopo aver partecipato, giovanissimo, alla Resistenza, Bosio aderisce all'ala libertaria, luxemburghiana, del Partito Socialista. Nel 1949 fonda il "Movimento operaio", la più importante rivista di storia del movimento operaio di quegli anni, nel 1952 dirige le nuove Edizioni Avanti! pubblicando saggi, documenti, materiali teorici e testi letterari sulla storia e l'ideologia del movimento e della classe operaia. A partire dal 1962, inizia la produzione discografica di canti politici e sociali. Bosio ha già cominciato le sue prime registrazioni di canti e racconti popolari, soprattutto nel Sud d'Italia. Le canzoni vengono pubblicate presso le Edizioni I Dischi del Sole (l'etichetta discografica che, fino agli anni '70, pubblica tutta la produzione più significativa della canzone politica e popolare in Italia). Dal 1962 al 1964 dà vita al gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano, che raccoglie studiosi e autori di musica e canzoni popolari. Il primo spettacolo del Nuovo Canzoniere è del 1964: *Bella Ciao*, presentato al Festival dei Due Mondi a Spoleto. Lo spettacolo viene sospeso e incriminato per i suoi contenuti classisti e antimilitaristi. Nello stesso anno, anche a seguito della scissione avvenuta nel partito socialista, le Edizioni Avanti! diventano autonome e prendono il nome di Edizioni del Gallo. Nel 1965, insieme con Roberto Leydi e Alberto Cirese, Bosio fonda l'Istituto Ernesto de Martino "per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario". In tutta la stagione degli anni '60 e '70, il movimento di cui Bosio è il principale animatore resta nell'ambito di una sinistra rivoluzionaria e libertaria, ma anche rigorosamente autonomo da ogni appartenenza di partito o di gruppo. Per questo, è uno dei pochi ambienti in cui tutti i filoni della sinistra vecchia e nuova possano convivere in tempi di settarismi e divisioni, ma per la stessa ragione paga la sua autonomia e il suo pluralismo con l'isolamento e la scarsità di risorse che lo porteranno vicino all'estinzione soprattutto negli anni '70.

²³ Fausto Amodei (1935) è tra i principali esponenti dei Cantacronache e tra i fondatori del Nuovo Canzoniere Italiano. È autore di canzoni molto efficaci nel descrivere i meccanismi della società capitalistica e le lotte del mondo operaio, raccontati con satira pungente. Discografia: *La gelida manina* (1958); *Il barone e la pastora* (1958); *Cantacronache 3* (1958); *Cantacronache 4* (1959); *Cantacronache 6* (1960); *Le canzoni di Fausto Amodei* (1963); *Canzoni didascaliche* (1965); *Se non li conoscete* (1973); *L'ultima crociata* (1974).

²⁴ Roberto Leydi (1928-2003), è stato un rigoroso etnomusicologo, fondatore della moderna etnomusicologia italiana e docente al DAMS di Bologna. È stato uno dei protagonisti della vita culturale italiana del secondo dopoguerra, collaboratore di artisti quali Dario Fo e Moni Ovadia. Inizia l'attività come critico musicale su «Avanti!» e «Europeo», ma già dai primi anni '50 comincia la sua carriera di ricercatore e studioso di musica popolare, soprattutto dedicandosi al canto sociale e politico, ai canti di lavoro,

l'Istituto Ernesto de Martino, per la ricerca in ambito etno-antropologico. Quella del Nuovo Canzoniere Italiano viene definita dai critici del tempo come la più grande organizzazione culturale di propaganda conosciuta in Occidente attraverso la musica. Scrive Chiara Valentini a proposito dell'operazione compiuta dal gruppo:

Nella ricerca del volto cancellato della civiltà proletaria, di una cultura alternativa in grado di resistere alla spinta massificante e ai tentativi di integrazione della società neocapitalista, il gruppo di Bosio si era accorto dell'enorme potenziale contenuto nelle canzoni popolari. Che infatti per la facilità della diffusione, l'autenticità dei contenuti, la possibilità di essere rielaborate e integrate dai loro stessi destinatari diventavano uno dei mezzi di comunicazione della giovane sinistra degli anni Sessanta²⁵.

Fo, nel prologo dello spettacolo *Ci ragiono e canto*, sottointitolato *Ballata dell'altra cultura*, presenta così il lavoro:

Ci ragiono e canto è uno spettacolo di canzoni popolari sulla lotta, sulla presa di coscienza, canzoni d'amore, canzoni di guerra, canzoni di disperazione, canzoni di speranza e di gioia. Però non ci siamo preoccupati di mettere insieme, in fila, in una specie di collana, le canzoni una dietro l'altra. Ci siamo preoccupati di raccontare una storia: la storia delle lotte, delle sofferenze, delle speranze, dell'amore, della morte. Abbiamo cercato di far capire qual è l'origine della can-

to, ai canti di classe, a quelli degli anarchici (*Addio Lugano bella. Nel fuoco fin del secolo morente*), ai canti degli emigranti, delle mondariste (*Le otto ore*), fino alle canzoni sindacali. È autore della *Discografia della musica popolare italiana*. Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario», n. 212, numero speciale dedicato al Teatro cabaret nel mondo, dicembre 1963, p. 30: "quando nel 1962 a Milano è stato organizzato da Leydi lo spettacolo *Milania Milanin Milanin* al teatro Gerolamo (allineando in un'unica panoramica canzoni risorgimentali, canti operai e antifascisti, resumazioni di Bracchi, e così via, con l'intervento di Jannacci e della manovani e l'inserzione nel filone di Anna Bogara di Tino Carraio e di Milly) si è registrato un successo di pubblico senza precedenti. Successo dalle ragioni complesse, poiché alcuni vi andavano per ragioni culturali o politiche, altri per un generico qualunquismo sentimentale-meneghino, ma in ogni caso la proposta è risultata 'commerciale', il che significa promettente ai fini di una possibile diffusione su più vasta scala".

²⁵ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 96.

zione popolare rispetto al gesto. Tutto, il ritmo, l'andamento, le pause, i suoni, la melodia stessa della canzone popolare nasce dai gesti di lavoro. Non siamo noi che l'abbiamo scoperto, ma è Plechanov, un russo ai tempi di Lenin, il quale, ricercando e studiando i canti popolari aveva scoperto questa grande verità: sono i gesti del lavoro che determinano il ritmo e l'andamento, i respiri, la melodia stessa²⁶.

L'impegno di Fo è quello di cercare di restituire dignità alla cultura popolare²⁷ indagando le radici della tradizione e innescando quel processo di presa di coscienza delle proprie origini e di appartenenza al proprio territorio che, secondo la sua opinione, alimenta il sentimento d'unità. Lo spettacolo, infatti, culmina con il *Canto della presa di coscienza*, che recita:

Chiunque abbia a vincere per noi non ci sarà vantaggio / che vinca Filippo V o Carlo Imperatore / ma Carlo Marx più che convinto ha detto ai lavoratori: / se sarete tutti uniti, tutti e due li vincerete.

La ricerca di Fo-attore non si limita, però, al contenuto politico delle canzoni; egli cerca di ricostruire il rapporto tra il ritmo della melodia e il ritmo del respiro e del movimento di colui che canta. La convinzione dell'esistenza di uno stretto legame tra la nascita della canzone folclorica e il ritmo del lavoro lo porta a condurre un lungo studio (sul movimento del corpo, sulle pause, sulla respirazione), che spesso esaspera i suoi collaboratori. Fo crede moltissimo nel potere evocatore di questo spettacolo, che oggettivamente raggiunge risultati molto interessanti sul piano tecnico, dalla gestualità alle danze tradizionali, ai ritmi musicali. È merito di Fo se si afferma l'utilizzo, in teatro e in televisione, della canzone popolare, già proposto da

altri cantanti senza lo stesso risultato di forte impatto sul pubblico. Basti pensare a *Ma Mi...*²⁸ di Giorgio Strehler e Fiorenzo Carpi, considerata, come afferma Eco:

Un assoluto piccolo capolavoro, per forza e incisività, per valore morale. Sul filo del paradosso, è l'unica vera grande canzone prodotta a posteriori dalla Resistenza²⁹.

Queste canzoni "di rottura" mirano a smuovere e a far riflettere l'ascoltatore. Attraverso la provocazione, come per i canti della malavita di Maria Monti³⁰, altre volte attraverso l'oltrage-

²⁸ La canzone *Ma Mi...*, scritta da Giorgio Strehler su musica di Fiorenzo Carpi, parla della storia di un partigiano imprigionato e percosso nel carcere di San Vittore, che rinuncia alla propria libertà pur di non tradire i compagni. Il ritornello, famosissimo, recita "Ma mi, ma mi, ma mi / quaranta di, quaranta not, / a San Vittur a ciappa i bot, / dormi de can, pien de malanni! Ma mi, ma mi, ma mi / quaranta di, quaranta not, / spattu de su, sbattu de giò: / mi sont de quei che parlen noi".

²⁹ Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario» cit., p. 30.

³⁰ Maria Monti esordisce nei cabaret milanesi alla metà degli anni Cinquanta come cantante e attrice. Risale agli anni Sessanta la collaborazione con Giorgio Gaber nello spettacolo *Il Giorgio e la Maria*, presentato al teatro Gerolamo di Milano. Con Gaber, la Monti è interprete di molte canzoni (*La Ballila*, *Gogaga*, insieme anche a Jannacci), la più conosciuta delle quali, *Benzina e certini*, viene presentata nel 1961 al Festival di Sanremo. Con il chitarrista Luca Balbo incide gli album *Maria Monti e i Contrattori*, *Il Bestiario*, *Marglie*. È anche attrice teatrale (a fianco di Paolo Poli in *Il candéano* e *Il diavolo*), cinematografica (con i registi Leone, Bertolucci, Bolognini, Risai) e televisiva. Eco scrive: "Maria Monti arrivava come corrottole nordico di una Betti emiliana per natura ma ormai romana per linea culturale; la Monti riportava il filone 'malavita' a fasti ancor più violenti e volutamente spogli [rispetto ad Ornella Vanoni], ci dava il sapore di una poesia della 'barriera' milanese, di un sottobosco di diseredati e lestoiani (un repertorio manteneva *nature* eppure costantemente ironizzato, come nell'interpretazione della cantilena sulla Ballila); e nel contempo si creava un personaggio di ritambò, ritra-ducendo in chiave grottesca la canzone passionale alla Anna Fouguez, spesso rilanciandola attraverso prodotti nuovi (*Si dice*)", Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario» cit., p. 30. L'ultima canzone della Monti, citata da Eco, dal titolo *Si dice*, è presentata in televisione nel programma *Canzoniere minimo* (1963) di e con Giorgio Gaber. Canta l'amore sfortunato di una donna alla quale i carabinieri hanno portato in prigione l'innamorato. La donna è rimasta sola e, nelle strade del suo quartiere, si dice che non dovrebbe andare a testa alta, perché è la fidanzata di un carcerato: "Adesso è in prigione / quando passo, che non dovrai avere / il coraggio d'andar per la strada / perché, si dice, sono la tua amica...".

²⁶ Collettivo teatrale La Comune, *Cirragione e canto*, registrazione del 1975, Prologo.

²⁷ Sul concetto di "popolare" in Fo è interessante il ragionamento di Paolo Puppa: "Il progetto si sposta allora irrisolvibilmente dal piano teatro-situazione sociale-teatro a quello situazione sociale-teatro-situazione sociale, rendendo operativo, non ideologico, il concetto di *popolare*, in questo caso termine non ambiguo ma politicamente attivo, cioè 'come uso e come origine, come fatto e non come essenza, come posizione relazionale e non come sostanza'", Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 27.

gio, come nel caso della cantautrice Laura Betti³¹, il pubblico subisce una scossa, quasi un risveglio dal torpore indotto dalla canzone melodica sentimentale. Il messaggio della "nuova canzone" acquista un valore sociale e politico nel momento in cui sottrae l'ascoltatore al "meccanismo dell'abitudine" e all'"adomesticamento della sensibilità"³². Tali canzoni, che durante gli spettacoli sono spesso accompagnate da un'interpretazione e da un contesto teatrale, si trasformano in bandiere, in manifesti di una nuova ideologia, a seguito della presa di coscienza, da parte del pubblico, della realtà storica.

Non possiamo passare sotto silenzio, nel momento in cui ci avviciniamo al concetto di canzone-teatro (o di teatro-canzone), il fenomeno Gaber. Con il *Canzoniere Minimo* (1961) un giovane Giorgio Gaber si cimenta nel "tentativo divertito e ancora industriale di fare del folklore urbano moderno"³³. Si tratta, come recita il sottotitolo, di *Un'antologia di canzoni popolari e di curiosità musicali*, raccolte con l'aiuto dell'autore-musicista Umberto Simonetta, che sarà trasmesso sul secondo canale della RAI il 5 ottobre 1963 in prima serata, (con Maria Monti, Ornella Vanoni, Paolo Poli ed altri interpreti), suscitando non po-

³¹ Laura Betti (1927-2004) è cantante, attrice e regista. Emiliana di nascita, ma romana di adozione, esordisce nel mondo dello spettacolo nel 1958 come cantante jazz nella varietà di Walter Chiari *I Salinibanchi*. Il successo arriva l'anno successivo a Milano con lo spettacolo *Cirò a unoto*. Intraprende la carriera di attrice all'inizio degli anni Sessanta. A teatro recita Goldoni, Miller, Aristofane, Beckett, ma non abbandona il suo ruolo di interprete musicale. Incide moltissimi dischi: gli autori dei testi delle sue canzoni vanno da Moravia a Soldati, da Flaiano ad Arbasino. Per la Ricordi incide l'intero repertorio delle canzoni di Brecht e di Weill. E' interprete di film per i registi Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti, André Techiné, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci. Recita al fianco di Pier Paolo Pasolini in *La ricotta* (1963), *Che cosa sono le nuvole* (1966), *La terra vista dalla luna* (1967), *Teorema* (1968), con il quale vince a Venezia la Coppa Volpi come miglior attrice, *I racconti di Canterbury* (1972). Eco scrive: "Le canzoni di Laura Betti non erano impegnate in senso politico, erano solo olttraggiose. Ma in una situazione come quella della cultura italiana l'olttraggio aveva già un valore ideologico", Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario» cit., p. 30.

³² Ivi, p. 31.

³³ Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, cit., p. 30. In proposito cfr. anche Felice Liperti, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, pp. 232-233 (cap. "Cabaret e canzone d'autore").

che critiche, riflessioni e denunce. Gli anni sono caldi, visto che è stata da poco abolita la censura preventiva sul teatro di prosa³⁴. In un articolo pubblicato da «l'Unità» si legge che "finalmente arriva sui teleschermi [...] il programma che ha dato tanto fastidio ai censori di via del Babuino"³⁵.

Il giorno che segue alla prima messa in onda, il pubblico apprende dalla stampa che la seconda puntata del programma sarà trasmessa in un orario diverso, di basso ascolto televisivo: le 22.10. L'Unità cerca di approfondire l'argomento ipotizzando una spiegazione:

[...] se un programma di canzonette viene ritardato, discusso, discusso, censurato quasi, scartato e poi mandato in onda in sordina, invece che con accompagnamento di pifferi e tamburi, significa che c'è qualche cosa che non va. Non va, vogliamo dire, per i dirigenti di via del Babuino. E infatti, nella trasmissione di Gaber e Simonetta c'è qualche cosa che 'non va': ci sono delle idee, dei testi intelligenti, la volontà di usare la canzone per allargare la conoscenza del pubblico, per parlare della realtà del nostro popolo e della sua vita quotidiana³⁶.

L'autore dell'articolo non condivide affatto il sottotitolo del programma, poiché, nell'espressione "curiosità musicali", intravede la mano del censore che tenta di "mascherare questo programma che puzza di anticonformismo". Si rende merito in ogni caso all'impegno profuso da Gaber e da Simonetta nel tentativo di risvegliare le coscienze e di rendere noto questo intento fin dalle prime battute dello spettacolo che inizia con la canzone *Le otto ore*: "Se otto ore vi sembrano poche...", che denuncia, senza mascheramenti, i pesanti ritmi del lavoro in fabbrica. Anche il settimanale «Radio TV» scrive:

Nel 'Canzoniere minimo' non si sa quanto il Giorgio dei 'Trani a gogò'³⁷ abbia dovuto lasciare nelle fauci della censura ma da quello

³⁴ L. 21 aprile 1962, n. 161. Sulla censura si veda il capitolo *Comicità e censura*.

³⁵ Anonimo, *Controcandale. Sessera*, in «l'Unità», 5 ottobre 1963.

³⁶ Vice, *Controcandale. Minimo ma riuscito*, in «l'Unità», 6 ottobre 1963.

³⁷ Con il termine dialettale "trani" in Lombardia si indicano le osterie alla buona.

che ne è rimasto (vedi 'La tradotta' e la 'Canzone del coscritto') una volta ce ne sarebbe stato abbastanza per incriminarlo di vilipendio. Cosa ci farà mai, il Gaber ai censori?³⁸

Tutto questo accanirsi della censura sui testi delle canzoni di Gaber è determinato dal fatto che egli ha rispolverato e riproposto canzoni come *Ma Mi...* di Strehler e *Bella ciao* (che viene cantata per la prima volta in televisione)³⁹, e canzoni anarchiche (come la già citata *Aldio Lugano bella*, interpretata per l'occasione da Paolo Poli, assieme a *La donna lombarda* e a filastrocche toscane) che, secondo i dirigenti RAI, potevano urtare la sensibilità del pubblico italiano o della vicina Svizzera. «L'Unità» finisce addirittura per paragonare "stranamente" lo stile satirico usato da Gaber in alcuni suoi motivi "su un amore finito" con "certe parodie che abbiamo sentito fare, divertendoci, da Dario Fo"⁴⁰. Non sappiamo a quali "parodie" l'autore dell'articolo faccia riferimento. Fo in questo periodo sta mettendo in scena la commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), ma è probabile che il censore ricordi piuttosto la satira radiofonica di *Non si vive di solo pane* (Parenti-Fo), andata in onda qualche anno prima (1956) oppure la comicità delle farse (1958).

Alcune delle canzoni di Gaber, anche se non prendono la direzione della denuncia politica, attuano una riflessione sulla realtà più cruda della città e della provincia milanese, senza mancare di sarcasmo e di piglio satirico. È il caso di canzoni come *Ninna-nanna al figlio del ladro* e *Ninna-nanna al figlio del viveur*, con le quali si allude al mondo notturno delle grandi città, dove tutto può accadere, come recitano le strofe delle due canzoni:

con i tavoli di legno grezzo, l'oste dietro il bancone che serve bottiglie di rosso Barbera, osterie prive di menù, ma con un'atmosfera familiare e intima.

³⁸ Anonimo, *Visiti alla televisione. Il Canzoniere di Gaber*, in «Settimana Radio TV», n. 42, 20-26 ottobre 1963.

³⁹ La canzone, però, non viene cantata integralmente. Sul testo è censurata l'ultima frase: "questo è il fiore di un partigiano / morto per la libertà". G.C., *Controcantale. Canzoniere a gonfie vele*, in «l'Unità», 20 ottobre 1963.

⁴⁰ Vice, *Controcantale. Minimo ma riuscito*, in «l'Unità», 6 ottobre 1963.

Chiudi gli occhietti, sul materasso / mentre il tuo babbo fa il furto con scasso / un suo collega gli fa da palo / se il colpo riesce ti porta un regalo⁴¹.

Dormi piccino, fai la nannina / mentre il tuo babbo trascura mamma / e se la spassa con tutta allegria / con una dolce fatal compagna⁴².

Altri brani, invece, più gustosi dal punto di vista melodico e con contenuti di satira leggera, "borghese", passeranno alla storia della musica italiana, come la *Ballata del Cerruti*, dove il genere popolare, politico, si contamina con i ritmi del rock and roll italiano, ai quali, comunque, Gaber non è mai estraneo⁴³.

Il *Canzoniere minimo* viene pian piano relegato alla tarda serata di un qualunque giorno della settimana⁴⁴, ma, nonostante tutto, rappresenta per il pubblico italiano un momento di crescita collettiva, sicuramente un successo personale per Gaber, che s'impone in poco tempo all'attenzione della critica come artista di un teatro-canzone innovativo, di forte carica comica.

Ad accompagnare Gaber in molte esecuzioni è un giovane artista, sempre di ambiente milanese, che si fa notare per la sua personalissima interpretazione di alcuni brani satirici sulla vita quotidiana (es. *Una fetta di limone*). È Enzo Jannacci. L'amicizia di Gaber e Jannacci è di vecchia data: debuttano insieme al Santa Tecla, un locale alle spalle del Duomo, con Adriano Celentano e i Rocky Mountians. Jannacci ha una maschera comica tutta sua, straniata e straniente. Recita i brani delle canzoni più che cantarle, e la sua è una recitazione stravolta, allucinata. Il

⁴¹ Da *Ninna-ninna al figlio del ladro*, C.N., *Due ninne-nanne di Gaber a Canzoniere minimo secondo*, in «Radiocorriere TV», 26 ottobre 1963.

⁴² Da *Ninna-ninna al figlio del viveur*, C.N., *Due ninne-nanne di Gaber a Canzoniere minimo secondo*, in «Radiocorriere TV», 26 ottobre 1963.

⁴³ La carriera di Giorgio Gaber inizia con l'interpretazione della canzone rock *Ciao ti dirò*, scritta nel 1958 con Luigi Tenco.

⁴⁴ Dalle parole di Umberto Simonetta: "E quella trasmissione veniva molto lodata da Cesareo dell'Unità: anzi il risultato immediato fu che la trasmissione veniva spostata di giorno e di ora, quindi è andata su una sera di lunedì alle dieci, un venerdì alle nove, era un settimanale che cambiava sempre orario e giorno", Michele Luciano Straniero, *Il Signor Gaber*, Milano, GammaLibri, 1979, pp. 76-77.

suo modo di abbracciare la chitarra quasi morbosamente, di rivolgersi al pubblico con gli occhi sbarrati e lo sguardo ora assente ora indagatore, fa di lui un personaggio fuori dal comune. Colpisce il pubblico anche per la sua doppia vita, quasi un Dottor Jekyll e Mister Hyde: di giorno medico, di notte cantante-attore in cabaret e night milanesi. Pur includendolo nella trattazione sul teatro di cabaret, Eco ne dà un giudizio ambivalente:

Jannacci (e che studi medicina non conta) non è colto e non è ideologo, non gli interessano i grandi problemi, non ha progetti estetici e se gli chiedete qualcosa vi risponde che è tutto un caso e che lui vuole tornare a studiare e a laurearsi. Il suo mondo è limitatissimo, è quello dei barboni di periferia, che portano scarpe da tennis e muiono su un mucchio di foglie secche, dei piccoli operai travolti da angosce amorose, da drammi della gelosia, da patetiche frustrazioni. Tutto potrebbe diventare paccottiglia per la più bassa retorica populista se Jannacci non imponesse il suo materiale con uno stile originale e inconfondibile che sfida ogni convenzione canora e recitativa, con una maestria della trascuratezza che è, fuor d'ogni dubbio, altissima tecnica, quando non è arte⁴⁵.

Sono di Dario Fo i testi di alcune delle più famose canzoni interpretate da Jannacci, che descrivono una squallida periferia milanese, frequentata da prostitute con "i calzett de seda con la riga nera".

1.3 Testimonianze sul cabaret: indefinite definizioni

Gli attori e i cantanti nati dal cabaret, negli anni Sessanta e Settanta invadono il piccolo schermo. Attraverso questo potentissimo mezzo di comunicazione di massa si impongono all'attenzione del grande pubblico, influenzando il modo di fare spettacolo e, al contempo, adottando linguaggi diversi per far fronte alle esigenze del nuovo *media*.

Per concludere la trattazione sul cabaret è interessante legge-

⁴⁵ Umberto Eco, *Una via italiana al cabaret? La canzone nuova*, in «Sipario» cit., p. 31.

re quello che in proposito hanno detto i suoi più importanti protagonisti, attraverso le testimonianze raccolte da «Sipario» nel numero speciale dedicato a questo genere teatrale.

Che cos'è il teatro cabaret?

Sandro Bajni⁴⁶:

Un teatro del genere ha una duplice funzione: etico-sociale, in quanto stimola il senso critico dello spettatore nei riguardi dei fenomeni – culturali, politici, di costume – del proprio tempo; di estetica teatrale, nella misura in cui si esprime in maniera esplicita e senza dissimulazioni, stabilisce un rapporto diretto fra palcoscenico e platea, ha maggiori possibilità di considerare la scena come luogo artaudiano di una ricreazione emblematica della realtà. Il teatro-cabaret è un teatro 'aperto' e antinaturalistico per eccellenza⁴⁷.

Laura Betti:

Si potrebbe definire in tanti modi. Cronaca, avanguardia, sperimentalismo e in chissà quali altri. Il campo è aperto. Il Cabaret può essere senza limiti⁴⁸.

Giancarlo Cobelli:

Una definizione esatta del teatro-cabaret è difficilissima da dare, più facile parlare delle prerogative che ha, ha avuto (o dovrebbe avere): cogliere, satiricamente, i caratteri paradossali dei 'rapporti' tra stato e società, tra istituzioni e cittadini...⁴⁹

Dario Fo:

Quando si parla di teatro cabaret in Italia si cade spesso nell'equivoco: il cabaret esiste in Francia, in Germania, in Polonia, in Svizzera, in tutta l'Europa, tranne nel nostro paese, dove questa forma di teatro assume una dimensione particolare. Gli unici veri cabaretisti che abbiamo avuto sono stati i Gobbi. Quello che abbiamo fatto noi con

⁴⁶ Sandro Bajni è autore delle riviste satiriche *Come siamo bravi quaggiù*, *Resta così* o *sistema solare*, *Il capitale morale*.

⁴⁷ *Inchiesta*, in «Sipario» cit., p. 46.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 47.

Il dio nell'occhio e *I Sani da legare* prendeva origine indirettamente dal teatro espressionista, ma nonostante seguisse certe linee del cabaret sfuggiva ai canoni essenziali, per la complessità della scena, il numero degli attori, l'unitarietà dello spettacolo, la dimensione satirica violenta; i Gobbi facevano la caricatura dei tic della nostra società, mentre noi parlavamo dei Krupp e della giustizia, interessandoci alla mentalità del mondo in cui viviamo più che ai personaggi e badando a far della satira valida per tutti, al di là del teatro di cabaret⁵⁰.

Franco Parenti:

Non saprei. Appena arrivo a una qualsiasi definizione di cabaret, non so più come fare a farci entrare il teatro⁵¹.

Paolo Poli:

Detesto le definizioni, sanno di naffalina. E poi, finché le cose son vive, in campo teatrale, cambiano troppe facce e attraversano troppe fasi per poterle inchiodare con quattro parole. Prendiamo, ad esempio, Maldacea, Petrolini e la Valeri: è sempre teatro cabaret italiano, ma è forse la stessa cosa? Preferirei definire i Fescennini e le Atellane: anche quello era cabaret, a suo modo, ma c'è quel tanto di prospettiva storica...⁵²

Luciano Salce:

Il tempio profano della satira e dell'impertinenza, dove tutto è lecito, tranne la noia. [...] Il teatro-cabaret sussiste e prolifica dove c'è un teatro ufficiale, e tanto più il teatro ufficiale sarà togato, pretenzioso e uggioso, tanto più il cabaret si diventerà a parodiario⁵³.

⁵⁰ *Ivi*, p. 48. Altrove Fo afferma: "Sì, il cabaret è uno spettacolo per sua natura popolare. La TV non è forse cabaret? [...] *Mistero Buffo* era un cabaret medioevale. Pensiamo anche ai 'mariazzi' con i suoi temi satirici [...] indubbiamente, però, il vero teatro popolare è quello di situazione [...]?", Roberto Mazzucco (a cura di), *L'Avventura del Cabaret*, cit., p. 93.

⁵¹ *Inchiesta*, in «Sipario» cit., p. 50.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, pp. 50-51.

2. Comicità e censura

2.1 La censura fascista

La storia del teatro italiano dalla metà degli anni Venti in poi va di pari passo con la storia giuridica della censura teatrale e cinematografica, che fra tagli ai copioni e controlli polizieschi per "mantenere l'ordine pubblico" o assicurare "l'agibilità degli spazi" arriva fino agli anni Settanta, oltrepassando con noncuranza l'abolizione ufficiale della censura preventiva per il teatro di prosa, del 1962 (legge 21 aprile 1962, n. 161, *Revisione dei film e dei lavori teatrali*⁵⁴).

Negli anni, a causa della mancanza di una adeguata legislazione in materia di spettacolo, i garanti per la fruibilità dei testi scritti per il teatro sono stati gli organi di Pubblica Sicurezza (Polizia, Guardia di Finanza, Prefetto) che hanno esercitato spesso questo potere con gestione arbitraria e vezzo clientelare. Al quadro si deve aggiungere il meccanismo delle sovvenzioni⁵⁵ pubbli-

⁵⁴ Secondo la legge del 1962, (approvata con regolamento di esecuzione DPR 11 Novembre 1963, n. 2029), la censura preventiva viene ancora applicata ai lavori teatrali "eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azioni coreografiche prevalenti" (art. 2 del D.P.R.). Franco Quadri commenta così questo articolo: "Fonte di pericolose perplessità negli esperti del ministero, specie di fronte a interpretazioni d'avanguardia dove la musica, i fonemi vocali, il linguaggio della danza e del mimo si fondono in una ricerca espressiva globale; stabilire col centimetro dove termini la 'prosa' e cominci la 'commedia musicale' è senz'altro arduo, se non arbitrario. A dissipare ulteriori equivoci giunge, come sempre, una circolare della direzione generale della pubblica sicurezza in forma confidenziale per gli addetti e con l'invito a un più attento controllo dei divieti ai minori (febbraio 1966). Ma nelle righe sfugge un'aggiunta: ogni volta che lo riterranno opportuno gli agenti di P.S. oltre al nulla osta per i minorenni, potranno richiedere 'un esemplare del copione contrassegnato su ogni pagina con il timbro a secco del Ministero competente'. Così la facoltà dei tutori dell'ordine di visionare preventivamente i testi teatrali, decaduta con la legge 1962, viene ripescata dai regolamenti P.S.", Franco Quadri, *Il teatro del regime*, Milano, Mazzotta, 1976, pp. 74-75.

⁵⁵ " [...] negli anni '30-'50 [...] si affermò il regime delle sovvenzioni e della funzionalità rappresentativa, nonostante la battaglia della regia, per cui la produzione teatrale si pianificò come mai nel passato. Ci si allontanava dalla logica del lavoro di scena, per avvicinarsi alla logica del lavoro delle regolamentazioni statali, fasciste prima e democristiane poi", Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, cit., p. 11.

che (degli enti ministeriali e locali) che ha contribuito ad accrescere l'abuso da parte degli organi di Stato ai danni delle piccole imprese teatrali a carattere privato⁵⁶ (teatri non "Stabili"⁵⁷) o pubblico (cooperative⁵⁸) non in grado di accedere ai finanziamenti o ai "premi" di produzione.

⁵⁶ Secondo le norme vigenti in materia le compagnie private possono accedere ai finanziamenti pubblici solo se presentano requisiti tecnici ed artistici ben precisi: "carattere di particolare importanza per consistenza organizzativa, qualità e numero di scritturati (almeno 14, di cui non meno di 8 interpreti, da utilizzare anche se non contemporaneamente nel corso dell'intera stagione), direzione artistica e programmi di attività". Questi ultimi devono prevedere almeno 60 giornate recitative.

⁵⁷ Il primo Teatro Stabile fondato in Italia è il Piccolo Teatro della città di Milano, che vede la luce nel maggio del 1947 con Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Ai Teatri Stabili sono concessi i maggiori contributi statali, in quanto organi a gestione pubblica, con particolari connotati politico-culturali: all'art. 1 delle circolari ministeriali sono definiti teatri a gestione pubblica "gli organi teatrali stabili promossi in città capoluogo di regione, o aventi una popolazione non inferiore ai 300.000 abitanti, da amministrazioni regionali o da comitati di enti pubblici con la partecipazione dell'Amministrazione comunale della città in cui ha sede il teatro".

⁵⁸ Secondo le norme vigenti in materia, le cooperative non possono essere considerate tali se aventi "meno di 10 soci tra autori, interpreti (almeno 8), registi, scenografi, tecnici e organizzatori". Inoltre l'attività teatrale deve essere svolta da un minimo di sei mesi e "deve essere ispirata a valori culturali e sociali nella quale sia presente la produzione drammatica nazionale". La maggior parte delle cooperative sono sorte dopo il 1968, secondo il principio di autogestione che investe tutti i settori professionali, incluso quello dello spettacolo. È soltanto a partire dal 26 aprile 1972, però, che le cooperative sono differenziate dalle compagnie private sotto il cui titolo si trovavano in precedenza. Le scelte politiche ed artistiche delle cooperative teatrali si ispiravano a criteri di decentramento, riflessione ideologica, aggregazione sociale, destinazione ad un pubblico alternativo rispetto ai circuiti del teatro ufficiale. I "gruppi sperimentali" che, sulla scia delle cooperative più conosciute (prime tra queste Nuova Scena e La Comune di Dario Fo e Franca Rame), nascono e crescono nel nostro territorio dagli anni Sessanta in poi sono molto numerosi. Con la circolare Riparoni del 21 giugno 1974 è stato fatto ordine in questo settore, in modo da stabilire i criteri di riconoscimento della professionalità dei complessi sperimentali che si trasformano anche in indici di gradimento al fine del conseguimento dei contributi pubblici (attività svolta da almeno due mesi, utilizzo di attori professionisti, predilezione per allestimenti di autori italiani). Franco Quadri commenta la questione relativa alle cooperative, il cui inquadramento non può essere neanche lontanamente paragonato a quello degli Stabili, adducendo l'esempio della stagione 1973/74 durante la quale "su 29 cooperative che avevano fatto domanda di ammissione al contributo forfetario, in un primo momento" tre ne sono state escluse: "Il Collettivo di Parma, Teatro d'Arte e Studio di Reggio-Emilia, Teatro Studio di Roma, guardia caso", denuncia Quadri, "tutti e tre gruppi con un chiaro discorso politico". Si veda in proposito il libro di Franco Quadri, *Il teatro del regime*, cit., p. 91.

Prima della data fatidica del 1962, le norme sul diritto d'autore (tutela della proprietà), sulla revisione di testi per il cinema e il teatro, sull'attribuzione dei contributi e sull'autorizzazione a usare una sala per spettacoli (per il mantenimento dell'ordine e per la sicurezza dei cittadini) sono contenute nel Testo Unico delle leggi di pubblica sicurezza, concepito in pieno periodo fascista (1926), e ufficialmente riconosciuto con Regio decreto 18 giugno 1931, n. 773, Capo I *Degli spettacoli e trattamenti pubblici*, Titolo III *Disposizioni relative agli spettacoli, esercizi pubblici, agenzie, tipografie, affissioni, mestieri girovaghi, operai e domestici*. Ogni attività di pubblico interesse è regolamentata dalla polizia, tanto che il benessere del questore è il primo passo che una compagnia deve fare per mettere in scena un testo. Il 6 gennaio 1931 è la data d'istituzione dell'Ufficio censura teatrale presso il Ministero dell'Interno (legge n. 599). L'ufficio è affidato a Leopoldo Zurlò⁵⁹, burocrate dotato di ampia cultura umanistica, di spirito critico e di una naturale propensione alla diplomazia. Gli competono funzioni di autorizzazione e divieto alla rappresentazione di qualsivoglia forma d'intrattenimento pubblico. Prima di allora il controllo sugli spettacoli era gestito dalla prefettura. Nel 1935 l'Ufficio censura passa al Ministero della Stampa e Propaganda⁶⁰. È l'anno in cui si inaugura il regime delle sovvenzioni statali al teatro, inizialmente concepito in forma di contributo ministeriale a singole produzioni delle compagnie⁶¹.

La storia del teatro comico e satirico italiano è costellata da episodi di impedimenti alla messa in opera dei testi, tagli, revisioni ai copioni, interruzioni di spettacoli a scena aperta. Vitt-

⁵⁹ Il censore illuminato ha lasciato documentazione del proprio operato nel libro Leopoldo Zurlò, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

⁶⁰ In proposito si veda Pasquale Iacacio, *La censura teatrale durante il fascismo*, in «Storia contemporanea», n. 4, agosto 1986, p. 567 e seg.

⁶¹ Cfr. Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, *Cronologia*, p. 203. A proposito delle sovvenzioni pubbliche durante il fascismo si veda Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 154-155.

me di queste vessazioni nomi illustri quali Maldacea, Cecchelin, Totò e i De Filippo. Con l'avvento del fascismo, infatti, il varietà subisce pesanti censure da parte dello Stato. Il regime lo considera un intrattenimento poco edificante per i reduci di ritorno dal fronte, ma, nonostante il proibizionismo, questo genere di spettacolo continua ad essere particolarmente gradito ad un pubblico composto in maggioranza da gente del popolo. Il teatro cerca dunque nuove soluzioni sulle orme del varietà. Anche Macario interrompe le macchiette caricaturali di *Rosina Turati*, *Don Sturzo* e *Giolitti*, per dedicarsi a sketch non politici. La maschera di Macario, con la testa ad uovo e il ricciolino sulla fronte, introduce nel mondo del varietà una comicità delicata, infantile, di una ingenuità disarmante. Macario si comporta come un bambino incapace di pronunciare correttamente le parole, ma capacissimo di far intenerire le *soubrettes*, che si trasformano per lui in mamme premurose e affettuose. Egli utilizza uno dei canoni classici della comicità: il "tormentone", ossia la ripetizione di un'intera frase durante tutto lo sketch in riferimento ad un personaggio o ad una situazione, in modo da creare un'attesa nel pubblico che, quando si presenta l'occasione giusta, aspetta quella frase e soltanto quella, detta esattamente nello stesso modo ogni volta, poi, nel momento in cui viene pronunciata, scoppiava a ridere.

A partire dagli anni Venti il teatro satirico ha una vita molto travagliata: osteggiato il dialetto, prevale lo spettacolo piccolo borghese impregnato di perbenismo e pura evasione. La satira è costretta ad usare sotterfugi e frasi a doppio senso (che lascia no intendere ma non dicono) per resistere. Di satira politica nel teatro di rivista contemporaneo si comincia a parlare fin dal lontano 1908 con la *Turlupineide* di Renato Simoni⁶², poi nel

⁶² Renato Simoni (Verona 1875-Milano 1952), commediografo (soprattutto di commedie in dialetto veneto), autore di libretti d'opera e della rivista di satira politica *Turlupineide*, regista, sceneggiatore cinematografico, giornalista (approda al «Corriere della Sera» nel 1903), critico teatrale. *Turlupineide* è il primo esempio italiano di rivista con attori di prosa. Renato Simoni, *Turlupineide. Rivista comica satirica in tre atti. Musica di tutti i maestri*, Milano, Colombetti, 1908. Sulla figura di Renato Simoni scrittore

1919, quando alla fine della prima guerra mondiale, Alberto Colantoni⁶³ mette in scena *La donna che incontrò se stessa* (parodia di *L'uomo che incontrò se stesso*, commedia di Luigi Antonelli, che stava avendo grande successo al Teatro Olimpico). La donna in questione era la personificazione dell'Italia che ritrovava se stessa dopo momenti molto drammatici. Sempre Colantoni mise in scena all'Eldorado, un teatro improvvisato per l'occasione, un'altra sua rivista dal titolo *Si spieghi con un esempio*, in cui la satira politica si scagliava contro tutti: il re, la destra e la sinistra. Una sera, a metà del secondo atto, fu gettata contro il palco una pietra di grandi dimensioni da un misterioso protestatore; un'altra volta colpi di pistola ruppero tutte le luci collocate sopra la platea, tanto che il pubblico rimase scioccato. Gli spettacoli vennero sospesi, come avveniva volutamente anche durante le performance futuriste⁶⁴, per motivi di ordine pubblico. Alla fine degli anni Venti, infatti, con l'invenzione del sonoro e con la complicità politica della propaganda fascista, bisognosa di nuovi spazi di persuasione, il cinema-teatro dilaga nelle sale adibite a spettacolo. Il vecchio varietà vede quindi ristretti i propri spazi in una forma che è chiamata avanspettacolo, termine che deriva proprio dalla posizione degli spettacoli prima delle proiezioni. Molti attori di varietà sono

di teatro si veda Giovanni Cenato, *Un maestro del teatro. Renato Simoni*, Milano, Bessetti Edizioni D'Arte, 1952; per Renato Simoni autore di commedie venete si veda Nicola Mangini, *Il teatro veneto moderno 1870-1970*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, 1992, pp. 196-211.

⁶³ Voci "Alberto Colantoni" su *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, Milano, Baldini e Castoldi, 1998; "Alberto Colantoni (Trieste 1880-Milano 1959) giornalista, direttore di compagnie di prosa e di rivista, scrisse in italiano e in dialetto veneto e milanese. È noto per *I fratelli Castiglioni* (1930), farsa rusticana portata sulle scene con successo da Petrolini, e per *La guarnigione incatenata* (1935), testo che racconta la prigione di guerra di un gruppo di ufficiali italiani. Della sua vasta produzione come librettista d'opera va ricordato *Il macigno*, scritto nel 1917 per Victor De Sabata".

⁶⁴ Per i rapporti tra varietà e futurismo: Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990; Giovanni Lista, *Petrolini e i futuristi*, Salerno, Taidè, 1981; Mario Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sincreti futuristi*, Roma, Officina, 1970; Mario Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Leici, Roma 1969 [seconda edizione Roma, Bulzoni, 1988].

costretti a scendere a patti con il cinema e ad intraprendere la strada del moderno avanspettacolo.

Durante le scenette, in un periodo in cui il varietà sta perdendo colpi in favore del cinema, tra un Aldo Fabrizi comico e brontolone, un Renato Rascel fantasista⁶⁵ e un Totò "gagà" che imperversava in teatro con *Quando meno te lo aspetti*, c'era la figura di Riento, che i critici Dino Falconi e Angelo Frattini descrivono come "l'ultimo erede del 'macchietismo' il cui ciclo va da Maldacea a Petrolini"⁶⁶ e "enorme buffone col finto naso rosso, che porta in sé l'intero dramma dell'umanità. [...] quando Riento viene fuori vestito da ciociara, rinvivono in noi i personaggi assurdi della tragedia greca"⁶⁷.

Il varietà non muore, però, del tutto. La necessità politica di cambiare moduli espressivi per evitare la censura, congiunta all'interesse delle masse a mantenere questa tipologia di spettacolo, composto da sketch, musica, canto e danza, fa sì che subisca delle trasformazioni, ma rimanendo praticamente immutato nella sostanza. Il grande repertorio del varietà, per definizione composto da elementi eterogenei, si riversa dunque nella rivista, dove si esibiscono artisti capaci di sopportare in prima persona costi di produzione elevati (prima di allora erano a carico diretto dei gestori dei teatri), per mettere in scena spettacoli in grado di fare concorrenza al cinema.

Nonostante la censura e i cambiamenti avvenuti nello spettacolo così detto leggero, la satira tenta di sopravvivere movendosi con discrezione dall'interno e cercando pian piano di far emergere la sua vena più autentica. Gli esperimenti, nel teatro di varietà, non sono mancati. Già Petrolini, con il suo capolavo-

ro *Nerone* (di cui ci ha lasciato una registrazione del 1930), è riuscito a sbatteggiare Mussolini con una satira irriverente e dissacratoria del comico che "spunta nel piatto in cui mangia"⁶⁸. Anche Totò⁶⁹, passato dall'avanspettacolo alla rivista, dopo aver appreso i trucchi del mestiere dall'attore comico De Marco, non desiste dal denunciare i disagi derivati dalla guerra e dal regime fascista, fingendo una critica bonaria ai servizi scadenti: treni e autobus in ritardo, oscuramento, tessere e bollini, carovita, tutti aspetti che diventano pretesto per scenette di esilarante comicità. Già Michele Galdieri⁷⁰, seguendo le orme paterne, propone nel 1927 un copione di rivista che riflette la vita sociale di Napoli, città che rispecchia in pieno i problemi dell'Italia dell'epoca: la mala amministrazione, il disordine, la confusione politica, tanto che può facilmente costituire l'esempio calzante per una feroce critica sociale. Galdieri, però, non riesce a piazzare il copione, che sembra di poco valore, fin quando incontra l'approvazione dei fratelli De Filippo, Eduardo, Peppino e Titina, che portano in scena il testo con il titolo "apparentemente pessimistico" *La rivista che non piacerà*⁷¹, al quale, però, "basta aggiungere [...] il sottinteso seguito a qualcuno!" perché si rivelino le qualità attraentissime della inscenazione; ironie e sarcasmo, l'uno e l'altra in linea aristocratica di garbo e

⁶⁸ Goffredo Fofi in Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somaré (a cura di), *Folle del varietà*, cit., p. 96.

⁶⁹ "Secondo me - diceva Totò - l'umorismo è la rappresentazione, filtrata attraverso la propria sensibilità, degli uomini nei loro difetti, nello loro manchevolezze, nelle loro vanaglorie. Cerco di cogliere l'aspetto ridicolo e lo ritraggo con la nuotolezza del mio viso e le possibilità acrobatiche del mio fisico, allo stesso modo che Onorato o De Seta, con la loro matita, tracciano, su un foglio da disegno, la caricatura di una persona, esasperandone i tratti, pur rispettando, nella sostanza, le linee del volto" citazione tratta da Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somaré (a cura di), *Folle del varietà*, cit., p. 142.

⁷⁰ Su Michele Galdieri si veda «Ariele», cit.; per la biografia di Michele Galdieri ved. *Autonarrato, infra*, pp. 133-161.

⁷¹ *La rivista che non piacerà* debutta, con il titolo provvisorio *Sgombrate il municipio*, la sera del 23 luglio 1927 al Teatro dei fiorentini di Napoli, presentata dalla Compagnia Galdieri-De Filippo, diretta da Eduardo De Filippo. Il testo della rivista è stato recentemente pubblicato in «Ariele», cit., pp. 241-308.

⁶⁵ "Il numero del fantasista consisteva proprio in una indefinibile specializzazione, nel suo rapidissimo trascorrere dal parlato al canto, dal serio al faceto, dalla parodia al comico, dal sentimentale e patetico al volgare e grossolano, dal 'nonsense' al doppio senso, dal dialogo col pubblico all'esibizione di passi di danza e figurazioni, dalla 'canzone di giacca' alla macchietta più o meno stilizzata", Amedeo Girard in Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somaré (a cura di), *Folle del varietà*, cit., p. 145.

⁶⁶ *Ivi*, p. 140.

⁶⁷ *Ibidem*.

correttezza"⁷². Il consenso di pubblico e di critica è enorme.

Nel 1931 lo stesso Galdieri presenta una rivista intitolata *Tutto dipende da quello*⁷³, dove, chiaramente, "quello" non è il denaro, come vuole far credere l'astuto autore, bensì il Duce. Tutti questi copioni scritti per riviste di satira politica nei confronti del regime passano al vaglio del censore di turno. Alcuni non superano la selezione, ma molti sì. Così i testi vengono mutilati o modificati all'occorrenza prima di prendere il largo nel mare dello spettacolo italiano a vele spiegate. Un esempio è dato dalla commedia intitolata allusivamente *Soffia so'*, che riesce a passare il vaglio censorio nonostante il sotteso messaggio politico contenuto nel titolo: "soffia pure vento dal nord, che noi ce ne freghiamo altamente". Tra le molte testimonianze conservate sulla censura teatrale, quella del capocomico Angelo Cecchelin è esemplare. Nel 1927 Cecchelin è costretto a quaranta giorni di inattività per la seguente battuta:

Un contadino, preoccupato che il suo asino non mangia da otto giorni, porta la bestia dal veterinario. Questi lo consiglia di portarlo invece alla casa del fascio: *Bon omo, scولهme a mi; portelo alla casa del fascio: là i magna tutti e magna anche là!*⁷⁴

Alcuni esempi di motivazioni addotte dalla censura sono più divertenti ancora delle battute censurate. Un esempio per tutti: nella commedia di Cecchelin *Rosina la santa* il protagonista è un podestà di provincia dal nome equivoco, Toni Becco. La storia narra che ogni volta che un compaesano incitava il podestà a cambiar nome, egli orgoglioso rispondeva:

Becco fu mio nonno, Becco era mio padre, Becco voglio essere anch'io.

⁷² Anonimo, *La compagnia Galdieri De Filippo ai Fiorentini*, in «Il Giorno», 18 luglio 1927. Anche in «Arieis» cit., p. 224.

⁷³ La rivista *Tutto dipende da quello* debutta nel 1931 con la Compagnia Molinari e gli attori Eduardo, Tina e Peppino De Filippo, Agostino Salvietti, Tina Pica e Pietro Carloni.

⁷⁴ Stefano De Marteis, Martina Lombardi, Marica Somaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 167.

Dalle parole dell'autore apprendiamo che il Ministro della Stampa e della Propaganda proibisce la commedia con la seguente motivazione:

Essendo oggi il podestà nominato dal Regime e non eletto dal popolo, è impossibile che sia becco⁷⁵.

La rivista polemica di Galdieri, e di altri autori italiani, ben presto cede al crescente successo riscosso dalla rivista di evasione, che da Vienna discende nella nostra penisola trovando terreno fertile grazie all'interesse dimostrato dalla buona società. La ricca borghesia vede espressi nello spettacolo i valori di lusso e prosperità da essa rappresentati. Il più grande successo del periodo è *Al cavallino Bianco* di Hans Müller, portato in scena dalla compagnia Schwarz nel 1931. È così che dagli anni Quaranta in poi la rivista trova espressione nella fastosità della messa in scena. Le file di ballerine dai costumi sfarzosi, le *soubrettes* in abiti costosissimi accompagnate da una schiera di *boys* in frac bianco, lo scintillio delle luci, i colori sgargianti, le scenografie curatissime prendono il posto della bravura degli attori, della critica sociale, dei riferimenti culturali, delle battute sapientemente costruite, tant'è che la rivista satirica ha sempre minor spazio in teatro. Per contrastare questo stato di cose nasce la rivista recitata e cantata, un misto di commedia ed opera, con caricature, canzonette, brani recitati, balletti. Vittorio De Sica è protagonista di questo tipo di rivista, negli spettacoli *Za-Bum*⁷⁶, dove canta, balla e recita, secondo la migliore tradizione artistica napoletana.

Lo spettacolo comico-satirico continua comunque ad esistere e resistere, nonostante le difficoltà, la concorrenza e la censura. La stessa Wanda Osiris, che potrebbe a prima vista sembrare solo una *soubrette* di lusso, coi suoi lustrini, i capelli e

⁷⁵ *Ivi*, p. 168.

⁷⁶ "Sotto la sigla Za-bum coesisterebbero spettacoli di prosa e di rivista. [...] l'avanspettacolo divenne un genere quasi obbligato per gli attori di prosa durante la guerra", Claudio Medollesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, cit., p. 20, nota 4.

gli strascichi chilometrici, è anche e soprattutto una caricatura di se stessa, una parodia della snob imperversante nei salotti buoni dell'epoca, ripresa poi più modernamente dall'attrice comica Franca Valeri con il personaggio della *Signorina snob*.

Tutte queste riviste devono sottostare al controllo preventivo delle autorità burocratico-amministrative sul teatro: per svolgere attività teatrale occorre ottenere il rilascio dell'agibilità di compagnia, che risulta subordinato alla presentazione del nulla osta da parte dell'ufficio di collocamento e dell'autorizzazione dell'EMPAL⁷⁷. L'iter al quale una compagnia deve sottoporsi per ottenere risposta alla domanda di agibilità è lungo e faticoso, denso di imprevisti e rallentamenti ingiustificati. La domanda può incartarsi e perdersi nei meandri delle pratiche ministeriali e il questore ha la facoltà di rilasciare un'autorizzazione temporanea per quindici giorni al fine di permettere la realizzazione della *tournee*. In questo modo la polizia si tutela dal concedere un beneplacito illimitato alla compagnia teatrale istaurando ufficialmente un "periodo di prova", trascorso il quale ha la possibilità di revocare o confermare l'autorizzazione alle repliche. In tal senso è legittimato l'esercizio di un controllo preventivo e di una verifica in itinere sui risultati delle rappresentazioni, anche in termini di adesioni, di partecipazione, di gradimento e di incassi. La messinscena può dunque essere interrotta in qualunque momento anche per motivi politici: per esempio a seguito di una partecipazione di massa ad uno spettacolo nuovo, con un conseguente rischio per le autorità d'intaccare la propria immagine e una perdita di potere del teatro cosiddetto "ufficiale", strumento di consenso e di promozione partitica⁷⁸. L'attività

⁷⁷ Ente nazionale di previdenza e di assistenza dei lavoratori dello spettacolo.

⁷⁸ Nell'art. 73 del RDL. 18 giugno 1931, n. 773 il carattere tendenzioso della legge è esplicito: "Non possono darsi o recitarsi in pubblico opere, drammi o ogni altra produzione teatrale che siano, dal sottosegretario di Stato per la stampa e la propaganda, a cui devono essere comunicati per l'approvazione, ritenuti contrari all'ordine pubblico, alla morale o ai buoni costumi. Il sottosegretario può sentire il parere di una commissione presieduta dal sottosegretario di Stato per la stampa e la propaganda, o per la sua delega, dall'ispettore per il teatro, e composta: a) da un rappresentante del Partito

censoria è applicata anche indirettamente con la politica delle sovvenzioni, che sono elargite a favore di alcune compagnie e a discapito di altre. A partire dall'epoca fascista la giurisprudenza in materia di controllo sulla produzione dello spettacolo si avvale della politica di intervento finanziario⁷⁹.

2.2 La politica delle sovvenzioni come censura preventiva nell'Italia degasperiana

Finita la seconda guerra mondiale la rivista si evolve in una duplice direzione: da una parte, con Paone, Garinei e Giovannini⁸⁰, che seguono le intuizioni di Michele Galdieri, si trasforma in commedia musicale; dall'altra, percorrendo la strada dell'impegno, con sketch satirici, diviene "rivista da camera"⁸¹, detta anche "rivista di cervello" o "degli intellettuali". Appartengono a questo nuovo genere teatrale gli spettacoli dei Gobbi (Franca Valeri, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli) e dei Dritti (Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano). Sono degli anni 1951-1954 i *Carnets de notes* del Teatro dei Gobbi e gli spettacoli *Il Dito nell'occhio* e *I Sani da legare* del gruppo dei Dritti.

La rivista di satira politica trova dunque i suoi massimi esponenti in Dario Fo e Franco Parenti, che, con Giustino Durano nel 1953 presentano in teatro *Il Dito nell'occhio*, scontrandosi ad ogni replica con la censura e con la critica di stampo crociano, che non capiva la necessità di questo continuo contatto tra

Nazionale Fascista [...]; [...]. f) da un rappresentante dei gruppi universitari fascisti, designato dal segretario del Partito Nazionale Fascista; g) da un rappresentante del sindacato nazionale fascista autori e scrittori".

⁷⁹ Art. 4 RDL. 1 aprile 1935, n. 327.

⁸⁰ La rivista di Garinei & Giovannini così come la commedia all'italiana nascevano dall'idea che il pubblico avesse voglia di dimenticare la satira politica per una comicità pura, con numeri e temi divertenti lontani dai contenuti politici. Anche Garinei e Giovannini venivano dalla satira, tanto è vero che il loro esordio nel mondo lavorativo non fu in qualità di autori, bensì di giornalisti: scrivevano per *Cantachiaro*, un giornale satirico.

⁸¹ "Rivista da camera" è un termine inesatto per un certo teatro politico, ma è usato per indicare genericamente il teatro satirico di estrazione intellettuale, privo di sfarzi e grandi scenografie.

il teatro e la politica, sostenendo la tesi dell'arte per l'arte. Salvatore Quasimodo⁸² definì *Il Dito nell'occhio* "una ricerca di critica à rebours della storia" e *I Sani da legare* "una commedia di epica minore (epica nel senso che Brecht dà a questa parola)". Fo, Parenti e Durano avevano sentito la necessità di costruire un teatro provocatorio, che parlasse dell'uomo all'uomo con ironia, astuzia e scaltrezza. Un teatro vivo che si occupasse dei "fatti" d'attualità, prendendone ad un tempo le distanze grazie all'uso dell'ironia. Con Fo e Parenti lo spettacolo cerca spazi vissuti dove poter raccontare storie di attualità, di denuncia sociale, inventando un percorso ritmico che si snoda tra una gag e un discorso politico.

Quando Parenti conosce Fo, è già famoso con il personaggio radiofonico di *Anacleto il gasta*, la voce satirica degli italiani che il sabato sera entrava nelle case via etere. Scrive Parenti:

Noi avevamo fatto semplicemente questo: - nel teatro comico, nel teatro di rivista, gli sketch che se vivevano, vivevano per la straordinaria abilità del comico (caso tipico e massimo è Totò). Però quello che dicevano questi sketch era quanto di più convenzionale si trovasse, non esisteva una satira politica. Noi con *Il dito nell'occhio* e poi con *I Sani da legare* abbiamo affrontato nettamente una visione satirica, stando radicati in quello che noi pensavamo, e cioè eravamo tutti, per tendenza o militanza, comunisti [...] Avevamo sketch come *L'Unità d'Italia*, come *Il Rinascimento*, veri e propri pamphlet politici che avevano però la forza di essere estremamente divertenti, accessibili e recepibili da parte del pubblico. Questo fu quello che ci caratterizzò: l'apparire, credo per la prima volta, di una satira politica precisa, di tendenza, molto materialistica, di sinistra. Questo dal '53 al '55⁸³.

In questo periodo la Repubblica incammina legislazione di intervento finanziario e il controllo politico è esercitato attraverso l'imposta erariale con la quale vengono tassati tutti gli enti teatrali sia pubblici che privati, salvo rifondare a posteriori quelli

che non abbiano arrecato danni o fastidi. In questo modo lo Stato si avvale della facoltà di elargire premi⁸⁴ e sovvenzioni, che assumono carattere fortemente paternalistico. A priori le compagnie si trovano a subire una sorta di condizionamento indiretto, ma altrettanto pesante, sulle opzioni artistiche: la via più facile verso la sovvenzione costituisce il criterio preferenziale di scelta a svantaggio della qualità dell'attività teatrale e della coerenza artistica e ideologica. Dal 1948 in poi, come afferma Palmieri, "la censura teatrale comincia a limitare o a bocciare per ordine del partito di maggioranza"⁸⁵. Negli anni Cinquanta sulle poltrone delle sedi ministeriali e dei luoghi di potere locale (questure, prefetture) continuano a sedere per la maggior parte gli stessi uomini del regime e l'eredità fascista perdura nella gestione della cosa pubblica. Le storie e gli aneddoti di cui si hanno maggiori notizie sulla censura di quegli anni riguardano le sale adibite a spettacoli di varietà e di rivista dove l'oggetto dell'attenzione censoria è quasi sempre rappresentato dalle gambe di qualche ballerina vestita in modo da attentare al decoro. È una situazione derivata anche dall'abolizione della censura di tipo "morale" a vantaggio di un'attenzione meno politica ed esclusivamente rivolta alle regole del "buon costume". Ma non meno presenti e certamente molto più rilevanti sono i casi in cui la censura (morale o non morale) è applicata ai contenuti delle opere rappresentate. In questa sede ci interessa in particolar modo mettere in luce il rapporto tra censura e teatro comico-satirico.

L'irruzione delle regole del potere ha da sempre trovato nella satira il mezzo più efficace: l'attore comico-satirico, il "super-io scherzoso"⁸⁶, grazie alla tecnica dell'"abbassamento" della figu-

⁸⁴ "I premi sono provvidenze stabilite a piacere dalla Commissione consultiva, in pratica dai suoi membri più influenti. Sono un'entrata incerta e fortuita. Vengono utilizzati quindi per politiche di 'spinta' o 'scozzeggiamento'", Franco Quadri, *Il teatro del regime*, cit., p. 85.

⁸⁵ Eugenio Ferdinando Palmieri, *Bartibecco su "Sexophone"*, in «La Notte», 21 luglio 1955, pubblicato su Morando Morandini, *Sessapigiù. Gli anni d'oro del teatro di rivista*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 121.

⁸⁶ "La collera rivoluzionaria e le frustrazioni piccolo borghesi del movimento trova-

⁸² Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilisa Somaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 238.

⁸³ *Ivi*, p. 301.

ra del potente e del "rovesciamento" dell'ordine costituito, fornisce allo spettatore una nuova prospettiva dalla quale guardare la realtà. Anche quando la comicità si è "schierata", per così dire, dalla parte del potere (è il caso di Petrolini) la costruzione della scenetta comica non si è potuta sottrarre alla messa in ridicolo dello *status quo*. Pur nei casi di comicità apparentemente bonaria e non provocatoria, la maschera dell'attore comico finisce per alzare il tappeto sotto il quale sono stati nascosti cumuli di polvere. A maggior ragione il processo di denuncia per mezzo della comicità si è messo in atto nel momento in cui il comico ha raggiunto consapevolezza del proprio potere politico. È il caso di autori-attori come Franco Parenti e Dario Fo.

Nel 1952, dopo diciotto puntate di grande successo, la trasmissione radiofonica *Poer nano* di Fo viene sospesa senza preavviso dai dirigenti RAI⁸⁷. Anche l'antitivistica *I Sani da legare*, di Fo, Parenti e Durano, nel giugno del 1954, è costretta a sottoporsi ad una censura preventiva, come racconta Franca Rame:

La sera della prima, il Piccolo Teatro era disseminato di questurini che, copione e pila elettrica alla mano, si rovinavano gli occhi per controllare che non una battuta, non un'espressione mimica eludesse i tagli censori⁸⁸.

Il momento era politicamente incandescente: Scelba tornato al Governo, l'apertura della DC verso i partiti socialisti stroncata. Durante le *tournee* di *I Sani da legare* nei teatri di provincia,

no puntualmente la propria affermazione sublimata nella *grande libertà concessa al personaggio positivo*, specie di super-io scherzoso, quasi sempre il matto di casa, dove l'immagine regressiva del pubblico militante può compensarsi. Questo down dissacratore che può intrufolarsi nei territori recintati del potere, scoprendo le congiure contro la classe, spesso assume la funzione di angelo vendicatore, azzerando nel fantastico i limiti del movimento. Brecht presentava in scena personaggi ciechi e bloccati dalle contraddizioni della realtà sociale; Fo, viceversa, che nella sua prima produzione borghese s'era pure specializzato nella demitizzazione dell'eroe storico, tende a dilatare a dismisura le facoltà del personaggio, con risvolti proiettrici in quanto presentato con timbrati bassi e sarcastici⁸⁷, Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, cit., pp. 19-20.

⁸⁷ Sulla questione si veda il paragrafo dedicato al *Poer Nano*.
⁸⁸ Franca Rame in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 48.

"in alcune zone, i parroci erano arrivati ad affiggere davanti alle parrocchie manifesti in cui invitavano i fedeli a tenersi alla larga dallo spettacolo"⁸⁹.

2.3 Il problema della "morale"

Nel 1957, Ghigo De Chiara scrive:

Tra i problemi che la nuova legge per il teatro dovrà prendere in esame (e, in qualche modo, risolvere) quello che riguarda l'esercizio della censura ci sembra di interesse fondamentale [...] In Italia, si sa, i censori leggono un testo pensando: 1) a come la prenderanno i superiori. 2) a come reagiranno le autorità religiose. 3) alla direzione (politica) in cui l'opera potrebbe influenzare il pubblico. 4) al rapporto tra l'argomento del lavoro e le pagine di cronaca dei giornali (occorre ricordare il veto a *Corruzione al Palazzo di giustizia* al tempo del processo Montesi?). Ora in questa situazione è inutile sventolare la bandiera della Costituzione [...] Così come funziona oggi, la censura teatrale è un gioco d'azzardo: il censore, che (come la legge stabilisce) non deve porsi problemi di morale ma solo di buon costume, è mosso, viceversa, da preoccupazioni esclusivamente moralistiche⁹⁰.

L'intervento di De Chiara prosegue con un commento sulla questione morale che oggi può apparire banale e scontato, ma che evidentemente allora denunciava una situazione di fatto:

Ora si sa che quando il legislatore repubblicano sottrasse agli organi di censura il controllo della morale, intese sottrarre all'arbitrio dell'autorità una materia decisamente opinabile. Ogni ideologia, ogni filosofia, ogni indirizzo estetico ha una 'sua' morale: non esiste una morale buona in assoluto ma esiste (questo il pericolo) la morale di chi detiene il potere. Fu per questo che la Costituente decise di restringere la competenza dei pubblici poteri al *buon costume*: termine sul quale, al semiplice lume del buon senso, è sempre possibile trovare un accordo⁹¹.

⁸⁹ Franca Rame, *Ivi*, p. 50.

⁹⁰ Ghigo De Chiara, *La censura è un gioco d'azzardo*, in «Sipario», n. 225, novembre 1957, p. 25.

⁹¹ *Ibidem*.

Seguono una serie di esempi che il giornalista elenca mettendo in evidenza, dal suo punto di vista, l'assurdità di tale operato:

sketches di invertiti che fanno la *mossa* sui palcoscenici di varietà e dicono oscenità a doppio senso [sono] tollerati come manifestazioni innocue [...] storie di cocainomani e di prostitute 'passano' agevolmente (a patto che si tratti di lavori stranieri: da noi vige una drastica *difesa della stirpe*); nudità volgari nemmeno contrabbandate sotto il segno di una intelligenza piccante sono facilmente ammesse⁹².

A questi spettacoli, che passano la censura, il giornalista contrappone l'esempio delle "opere - anche poeticamente validissime - che puzzano di nonconformismo, di eterodossia" sulle quali cade inesorabile, come la spada di Damocle, il divieto di messinscena. È inevitabile che in questo panorama emergano come delle perle rare personalità artistiche con spiccata sensibilità anticonformista, le quali, per affermarsi, sono costrette a fare i conti quotidianamente con l'ignoranza degli amministratori pubblici e l'ostilità del governo.

Certo, non ci illudiamo che una saggia regolamentazione della censura dissolva, automaticamente, anche quel 'clima di censura' che si stabilisce (attraverso insabbiamento di pratiche, 'consigli' e 'avvertimenti') nell'esercizio di un'attività (il teatro) che lo Stato mantiene artificialmente in piedi con aiuti e sovvenzioni. Quando lo Stato elargisce denaro, tende fatalmente a corrompere: nelle dittature si arriva all'arte apologetica, nelle democrazie ancora fragili si tende all'arte 'utile' al Governo, o almeno ad esso non nociva⁹³.

Nell'art. 126 del R.D. 6 maggio 1940 n. 635, Titolo III, paragrafo IV *Degli spettacoli e trattenimenti pubblici*, leggiamo che:

In particolare deve essere vietata ogni rappresentazione: 1) che faccia l'apologia di un vizio o di un delitto, o che miri ad eccitare l'odio o l'avversione fra le classi sociali; 2) che offenda, anche con allusioni,

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

lla sacra persona del Re Imperatore]⁹⁴, il Sommo Pontefice, il Capo del Governo, le persone dei Ministri, le istituzioni dello Stato oppure i Sovrani o i rappresentanti delle Potenze straniere.

Già da queste poche righe è possibile comprendere come qualunque forma di satira e di allusione comica possa essere, a discrezione, tacciata di illiceità e quindi vietata.

2.4 '62 e dintorni: anche telecensura

Alla fine degli anni Cinquanta la censura esercita ancora tutto il suo potere ed anzi si fa sempre più pesante. Nel 1959, Dario Fo e Franca Rame presentano all'Odeon di Milano *Gli aranci non giocano a flipper*, commedia satirica sulla burocrazia di Stato, con protagonisti sono tutti personaggi appartenenti al sottoproletariato.

Negli *Aranci* lo spunto, la chiave di partenza li prendevo dalla cronaca, dai fatti che più mi colpivano, dalle contraddizioni più paradossali dello Stato democristiano. Certo questo discorso lo conducevo nei modi che potevano trovar riscontro in un pubblico come quello del circuito commerciale. Una volta che avevamo accettato quel circuito e quel pubblico, le verità sulla politica e sulla società dell'epoca bisognava proporle così, sotto l'apparenza di licenze satiriche⁹⁵.

Anche se non riguardano specificamente il genere comico qui trattato, è utile ricordare che l'accanimento censorio nei primi anni Sessanta colpisce le messe in scena delle opere brechtiane, ma anche classici come Ruzante.

Nel 1960, Fo presenta *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, che, per l'irriverenza generale della trama, subisce pesanti censure, tanto da provocare nell'autore il rifiuto da parte dell'autore alla messa in scena del testo con i tagli imposti, a costo di rischiare l'arresto. Nella stagione teatrale 1961-62 è ancora

⁹⁴ L'inciso è stato abrogato a seguito della proclamazione della Repubblica nel 1946.

⁹⁵ Fo in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 64.

una volta la compagnia Fo-Rame ad essere al centro delle polemiche con lo spettacolo *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, storia di un ladro aspirante tassista che tenta di incastare i proprietari di un'impresa edile impegnata in una truffa ai danni della città. Nonostante «l'Unità» e l'«Avanti!» accusano la nuova commedia di «assoluta mancanza di impegno satirico»⁹⁶, l'autore è costretto a quattordici tagli preventivi sul testo:

Mi fu chiesto esplicitamente di tagliare la battuta di un personaggio che affermava: 'Con questa truffa la promuoveranno colonnello d'aviazione civile'. Stava scoppiando lo scandalo dell'aeroporto di Fiumicino, la classe dirigente era allarmatissima⁹⁷.

Nonostante l'abolizione ufficiale della censura nel 1962, proprio in quell'anno Fo e la Rame sono vittima della più nota "caccia televisiva" che gli italiani ricordino, dopo quella di Raimondo Vianello e Ugo Tognazzi⁹⁸. I conduttori della trasmissione televisiva *Canzonissima*⁹⁹, dopo aver subito svariati "e non più sopportabili" tagli ai copioni, sono definitivamente allontanati dalle sedi RAI. I vertici direttivi della televisione italiana non gradiscono soprattutto gli sketch sulla mafia, sul lavoro in fabbrica e sugli incidenti degli operai nei cantieri edili¹⁰⁰. L'anno successivo, come abbiamo già avuto modo di dire, il Gaber del *Canzoniere minimo* viene ostacolato e infine costretto a trasmettere in orario notturno e in forma abbreviata¹⁰¹. La "telecensura" ai programmi di satira è un fenomeno che si sviluppa in questi anni ma che

⁹⁶ Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997, p. 52.

⁹⁷ Fo in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 74.

⁹⁸ Nel 1959 il varietà televisivo *Un, due, tre* di Raimondo Vianello e Ugo Tognazzi viene interrotto, poiché uno sketch dei due attori comici ironizza su uno "scivolone" del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi durante una serata di gala con il capo di Stato francese Charles De Gaulle. È il primo caso di censura televisiva alla satira.

⁹⁹ Cfr. Gianni Guerrieri (a cura di), *Canzonissima. Una sfida aperta con i censori*, in «Settimana Radio TV», 14 ottobre 1962.

¹⁰⁰ Dopo questo episodio, Dario Fo torna in TV soltanto nel 1977 con lo spettacolo *Mistero Buflo*, sul quale si scaglia la commissione di vigilanza RAI.

¹⁰¹ Si veda il capitolo *La canzone scomoda: dai canti popolari di propaganda al folklore urbano moderno di Gaber e Jannacci*.

si protrarre ancora oggi. È una forma non democratica di limitazione della libertà di espressione messa in atto dal governo per evitare qualsiasi critica al potere politico. Gli esempi datati sono molti¹⁰² e culminano con il recente divieto per l'attore-autore Paolo Rossi di leggere, durante una trasmissione televisiva d'intrattenimento domenicale (*Domenica in*, su RAI uno), un brano di Pertile sulla democrazia "perché in quelle parole bimillenarie palpita una critica proto-democratica contro l'affarismo in politica"¹⁰³.

Tornando agli spettacoli teatrali, sempre nel 1963 è la volta della commedia "più brechtiana" di Fo: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*. All'uscita dal Teatro Valle di Roma al termine della rappresentazione, "fummo aggrediti dai fascisti", ricorda Franca Rame. Un ufficiale dell'esercito arriva a denunciare gli autori per le battute "offensive" verso i soldati:

ISABELLA: Sì, voglio dire che ti son concesse certe cose: il bottino, la razza. Fan parte della legge della guerra. Poi quattro belle parole

¹⁰² Roberto Benigni nel 1980 è querelato per oltraggio al Papa: il comico toscano, durante una diretta dal *Festival di Sanremo*, chiama scherzosamente il santo padre Karol Wojtyła "Woiylaccio". Da allora la commissione RAI garantisce della liceità dei testi presentati al Festival sottopone a controlli preventivi le battute dei comici in programma. Nel 1986 Beppe Grillo, ospite del varietà televisivo del sabato sera *Fantastico* condotto da Pippo Baudo, critica i socialisti al potere, accusandoli di "mangiare" e "rubare". Il comico genovese è bandito dalla RAI fino al 1983. Per fare due esempi ancora più recenti: nel marzo del 2001 la trasmissione di Daniele Luttazzi, *Satyricon*, ospita il giornalista Marco Travaglio, che presenta il libro-scandalo sul premier Silvio Berlusconi, *L'odore dei soldi*. Dopo la vittoria del centro-destra di maggio, lo schieramento politico del Polo insorge e Luttazzi è bandito dalla RAI. Infine, nel novembre 2003, la trasmissione satirica *Kaiot* di Sabina Guzzanti è sospesa dopo la prima puntata da Mediaset con l'accusa di diffamazione. L'attrice, per protesta, porta lo show a teatro con il titolo *Ciuro di dire la verità 2*, scritto dalla Guzzanti e da Curzio Maltese. Il caso finisce davanti al Cda. Nel dicembre 2003 la messa in scena al Piccolo di Milano dello spettacolo di Dario Fo, *Anomalo bicefalo*, è osteggiata. Si veda in proposito la dettagliata e completa storia della censura radiotelevisiva italiana di Menico Caroli, *Proibitismi! Censori e censurati della radiotelevisione italiana*, prefazione di Aldo Grasso, Milano, Garzanti, 2003 e anche Michele Serra, *Telecensure. Perché il potere non è mai stato allo scoperto*, «l'Espresso» di «Repubblica» (dedicato a *Satira e tv, la guerra infinita*), 5 dicembre 2003, pp. 31-38.

¹⁰³ Michele Serra, *Telecensure. Perché il potere non è mai stato allo scoperto*, cit., p. 32.

impetite: Patria! Famiglia! Morale! Sangue generoso versato dai nostri figli... e oplà che caschi in piedi.

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

ISABELLA: Questa è la ragione del perché i militari al par tuo camminano sempre a testa alta...¹⁰⁴

Ma il testo riesce ugualmente a passare la censura grazie all'abilità di Fo che, fingendo di correggere la frase in questione, in realtà rincarare la dose satirica, aggiungendo il finale di battuta "...in Spagna s'intende".

2.5 Occupazione degli spazi e turbamento dell'ordine pubblico

Quando, a partire dalla metà degli anni Sessanta, nascono le prime compagnie sperimentali e di ricerca la legislazione in materia di spettacolo è rimasta invariata: non ci sono state modificazioni o innovazioni sostanziali. Vigge ancora la legge fascista di Pubblica Sicurezza che autorizza le questure locali a vietare, qualora lo ritengano opportuno, qualsiasi rappresentazione che provochi "turbamento dell'ordine pubblico"¹⁰⁵. Un'indicazione troppo vaga per non dare adito ad interpretazioni per un uso/abuso di potere sotto il pretesto dell'"ordine". A maggior ragione nel momento in cui l'art. 74 del Decreto citato sancisce:

Il Prefetto può, per locali circostanze, vietare la rappresentazione di qualunque produzione teatrale anche se abbia avuta l'approvazione del Ministero dell'interno. L'autorità locale di Pubblica Sicurezza può sospendere la rappresentazione di qualunque produzione, che, per locali circostanze, dia luogo a disordini. Della sospensione deve essere subito dato avviso al prefetto e al Ministero.

¹⁰⁴ Franca Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, vol. II: *Isabella tre caravelle e un caccaballe. Settimo: ruba un po' meno. La colpa è sempre del diavolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 44.

¹⁰⁵ Art. 70 RDL. 18 giugno 1931, n. 773 (art. 69 T.U. 1926). "Sono vietati gli spettacoli o trattamenti pubblici che possono turbare l'ordine pubblico o che sono contrari alla morale o al buon costume o che importino strazio o servizi di animali".

Mentre l'art. 82 delibera:

Nel caso di tumulto o di disordini o di pericolo per la incolumità pubblica o di offese alla morale o al buon costume, gli ufficiali o gli agenti di pubblica sicurezza ordinano la sospensione o la cessazione dello spettacolo e, se occorre, lo sgombrano dei locali [...].

Il problema dell'ordine si lega strettamente a quello dello spazio in cui fare teatro¹⁰⁶. È questo il nodo cruciale su cui si incentra il dibattito politico degli anni della contestazione, perché "spazio"¹⁰⁷ significa "opportunità", "libertà" e "legittimazione". "Occupare gli spazi", "prendersi gli spazi" rappresentano gli obiettivi primari di chi intende fare teatro in questi anni in Italia¹⁰⁸. "Trovare comunque 'un luogo' diviene l'imperativo superstito" scrive Tessari¹⁰⁹.

La scelta di utilizzare sedi considerate "alternative" per le consuetudini teatrali dell'epoca manifesta un'affermazione ideologica ben precisa, un indirizzo politico chiaramente rivolto a sinistra, ma anche un interesse artistico per nuove forme di comunicazione e di relazione attore-spettatore. Non è necessario ricordare per intero i nuovi luoghi deputati allo spettacolo: garage, cantine, piazze, fabbriche, soffitte, case del popolo, ecc.

¹⁰⁶ Art. 68 del RDL. 18 giugno 1931, n. 773: "Senza licenza del Questore non si possono dare in luogo pubblico o aperto o esposto al pubblico, accademie, feste da ballo, corse di cavalli, né altri simili spettacoli o trattamenti, e non si possono aprire o esercitare circoli, scuole di ballo e sale pubbliche di audizione".

¹⁰⁷ In proposito De Marinis sottolinea come "fra gli anni 50 e gli anni 70 il problema dello spazio è stato infatti pesantemente, anche se comprensibilmente, sovraccarico di implicazioni ideologiche: la separazione dal teatro ufficiale andava obbligatoriamente sanzionata anche con un distacco fisico dai luoghi materiali dell'istituzione teatrale", Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 50.

¹⁰⁸ Il caso emblematico dell'occupazione della Palazzina Liberty a Milano nel 1974 ad opera di Dario Fo e della Comune è solo un esempio tra tanti. Proclamava Dario Fo: "abbiamo scoperto l'uovo di Colombo. Che le città sono piene di edifici pubblici abbandonati e che i gruppi, le compagnie, i produttori di cultura possono anche prenderseli", Fo in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 155.

¹⁰⁹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, cit., p. 151.

Lo spazio inteso come fucina creativa, come luogo anche mentale di ideazione artistica intende rispecchiare l'impostazione organizzativa. I nuovi gruppi non vogliono più la compagnia composta dal capocomico o dal regista-demiurgo e dagli attori-esecutori, bensì "il collettivo", "la comunità"¹¹⁰, l'associazione di persone con uguali intenti e medesime capacità, in grado di svolgere tutte le mansioni indistintamente e con spirito comunitario (questa è l'aspirazione)¹¹¹. Nasce il Nuovo Teatro. Lo tengono a battesimo la rivista «Sipario», con la pubblicazione, nel novembre 1966, del Manifesto per un convegno sul nuovo teatro e il Centro Studi della Olivetti (nella persona del direttore Ludovico Zorzi), sede del convegno nel giugno dell'anno successivo. I nomi di questa nuova scena italiana ed internazionale sono quelli di Aldo Trionfo, di Carmelo Bene, di Dario Fo, di Carlo Quartucci, di Leo De Berardinis, di Roberto Guicciardini, di Giuliano Scabia, di Jerzy Grotowski e di Eugenio Barba, del Living Theatre. Non è questa la sede per ripercorrere la storia dei cambiamenti apportati al teatro dai grandi nomi citati, in Italia e nel mondo. Qui interessa cogliere la stretta relazione che lega i rivolgimenti politici e sociali negli anni che stiamo analizzando ai mutamenti nelle modalità di fare teatro satirico da parte degli autori comici italiani che si trovano ad agire in questo preciso contesto storico.

¹¹⁰ Nel 1968, a due anni dal Manifesto per un convegno sul nuovo teatro, nasce la Comunità Teatrale Emilia Romagna, (i cui membri più noti sono Massimo Castri, Giancarlo Cobelli e Roberto Guicciardini), che già nel nome palesa il proprio intento artistico e politico: "La Comunità non è soltanto una nuova struttura [...] creata da un gruppo di attori, è anche un gruppo di attori che vuole rinnovarsi attraverso una nuova struttura teatrale [...] proiezione dell'attore verso una dimensione di lavoro collettivo e responsabilizzato in senso politico [...] all'interno della Comunità l'attore vive una esperienza non formale di democrazia, che tende a risolversi in un regime di tipo assembleare", Massimo Castri, *Il lavoro dell'attore nella Comunità (1968-1969)*, in «Teatro», n. 1, 1970, pp. 105-107.

¹¹¹ «Oggi, dopo quarant'anni di sperimentazione, possiamo e dobbiamo in tutta onestà riconoscere che troppo spesso si è nutrita una fiducia ingenua e - insisto - molto ideologica, negli effetti miracolistici di assetti spaziali alternativi ai fini di un rinnovamento sostanziale del linguaggio scenico e di una restituzione di valore e di senso al teatro», Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, cit., p. 50.

2.6 Censura Sessanta-Settanta: azioni repressive e tagli ai copioni. I protagonisti: Parenti, Poli, Cobelli, Fo

È interessante, ai fini della nostra ricerca, ripercorrere parte della storia di attori-autori-registi come Franco Parenti, Paolo Poli, Giancarlo Cobelli e, naturalmente, Dario Fo, per ricordare alcuni tra gli episodi più significativi di censura. Essa avviene su due fronti: l'azione repressiva diretta sugli spettacoli e i tagli ai copioni. Dando anche soltanto uno sguardo alla storia delle repressioni¹¹² di alcuni spettacoli degli attori-autori-registi citati negli anni successivi all'abolizione della censura del 1962, si ha un'idea della forte carica provocatoria contenuta nelle loro mesinscense e degli effetti di queste sull'opinione pubblica nazionale.

Nella primavera del 1964 al Teatro Bellini di Palermo verrà applicato un incendio doloso che causerà gravi danni alle strutture e all'impianto dell'edificio teatrale. La direzione del Teatro Stabile era stata affidata a Franco Parenti su invito del presidente dell'azienda autonoma di turismo, di estrazione democristiana. La "colpa" di Parenti era stata quella di aver impostato, rispetto alle precedenti programmazioni, un cartellone destinato ad un ampio pubblico, con prezzi particolarmente accessibili ai lavoratori, stabiliti in accordo con le associazioni sindacali¹¹³. Caso emblematico lo spettacolo *Rita da Cascia* di Paolo Poli e Ida Omboni, messo in scena per la prima volta al Cab 64 di Milano nel novembre del 1967, poi a Roma e l'anno successivo di nuovo a Milano al Teatro Odeon. Lo spettacolo, che parodizza le recite oratoriali (con Paolo Poli nel ruolo della santa) e allude a fatti politico-ideologici d'attualità, non piace alla Roma vaticana¹¹⁴, ma ha comunque ricevuto sul copione il visto della censura. Lo spettacolo viene interrotto dopo la replica al-

¹¹² Gli esempi citati sono tratti da Roberto Agostini (a cura di), *Cronologia della repressione di spettacoli dopo l'abolizione della censura sul teatro di prosa (1962)*, in Franco Quadri, *Il teatro del regime*, cit., pp. 36-59.

¹¹³ *Ivi*, p. 38.

¹¹⁴ Così come non era stato gradito *Il diavolo* (1962-63).

l'Odeon, a seguito di una denuncia anonima per "vilipendio alla religione" (art. 402) e "linguaggio osceno in luogo pubblico" (art. 726), alla quale si aggiunge un'interrogazione parlamentare sulla liceità di rappresentare un'opera tanto irriverente promossa dall'onorevole Tozzi Condivi della DC, spettatore anch'egli della *Santa Rita*. La compagnia, in conseguenza della denuncia, è costretta a sciogliersi e, solo dopo qualche anno, sia la Omboni, autrice del testo sia Poli, coautore, regista e attore verranno assolti in istruttoria. Dovranno comunque rinunciare a rappresentare l'opera in un'altra sala milanese, di fronte a nuove difficoltà burocratico-amministrative e a specifiche diffide della prefettura¹¹⁵.

Altra vicenda giudiziaria ha come protagonista il regista Giancarlo Cobelli, contro il quale la Procura della Repubblica apre un procedimento per l'edizione della commedia di Aristofane *Gli Uccelli*, allestita con la Comunità teatrale dell'Emilia-Romagna. Siamo a Ferrara nel gennaio del 1969. Le accuse rivolte alla regia sono di vilipendio delle istituzioni, istigazione ad impugnare le armi, corruzione di minorenni. L'intento è chiaramente quello di colpire la Comunità teatrale, che si appoggia all'ATER (associazione ufficiale dei teatri emiliani con direzione PCI) e rappresenta il primo gruppo autogestito formatosi in Italia dopo il maggio del 1968. Sempre Cobelli è vittima di un'altra azione repressiva indirizzata durante la messa in scena di *Woyzeck* di Büchner. Lo spettacolo, questa volta, viene boicottato dai teatri associati dell'ATER che lo avevano in un primo tempo commissionato alla Comunità teatrale Emilia Romagna, riscontrando in un secondo momento l'impossibilità di portare avanti le repliche per la necessità di conservare gli abbonamenti del pubblico borghese dei teatri del circuito¹¹⁶. Cobelli viene praticamente costretto a cercarsi un luogo altrove, fuori dalla regione, contrariamente alle scelte statutarie. Nella primavera del 1973 sempre Cobelli si trova nell'occhio del

cione giudiziario per aver rappresentato in modo "non tradizionale" la *Figlia di lorio* di D'Annunzio per lo Stabile dell'Aquila. La Fondazione del Vittoriale, amministratrice dei diritti sulle opere dannunziane, di indirizzo democristiano, cerca ripetutamente di affossare le repliche dell'allestimento di Cobelli con la minaccia del sequestro. Lo spettacolo torna a circolare due anni dopo con altro titolo: *Prova per la messa in scena della "Figlia di lorio" di Gabriele D'Annunzio proposta da Giancarlo Cobelli*¹¹⁷. Altrettanto significative le repressioni (o gli emendamenti dei copioni) di spettacoli sperimentali, per giustificare le quali sono addotte motivazioni di carattere esclusivamente formale: "mancanza di un filo conduttore" (*Cronache dell'Italia* di Ghigo De Chiara e Maurizio Costanzo, Roma, marzo 1966)¹¹⁸, "compromette definitivamente la buona sorte dello spettacolo" (*Nostro fratello donna*, collage di canzoni popolari sull'emancipazione femminile a cura di Benedetto Ghiglia e Onorio Dolceati, regia di Virginio Puecher, Piombino, ottobre 1970). In altri casi si tratta di una vera e propria campagna intimidatoria indirizzata contro copioni ritenuti troppo politicizzati. Un esempio per tutti, la *pièce* femminista di Dacia Maraini, messa in scena dal collettivo del centro La Maddalena di Roma alla Biennale di Venezia nel 1974. Il tema è, per l'epoca, scottante: l'aborto. Anche se le pressioni non fanno saltare i dibattiti sulla legalizzazione dell'aborto nei luoghi decentrati dove viene presentato lo spettacolo, è messa in atto una sorta di censura preventiva sul titolo-slogan, che viene cambiato da *Aborto in La donna perfetta*¹¹⁹.

Protagonista indiscusso, suo malgrado, degli episodi di censura e repressione di questi anni è ancora Dario Fo. Nel suo caso, come scrive Roberto Agostini, "la persecuzione è direttamente proporzionale alla politicità delle iniziative"¹²⁰. Prima di

¹¹⁷ *Ivi*, p. 77.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 40-41.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 53.

¹²⁰ *Ivi*, p. 53.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 42.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 43-44.

aprire il discorso sulla censura riservata alle commedie politiche di Fo negli anni Settanta, è bene fare un breve passo indietro ai cambiamenti verificatisi nei luoghi adibiti a spettacolo teatrale a partire dai primi anni Sessanta. Il problema del reperimento e dell'utilizzo degli spazi si fa ancora più grave dal momento che la regolamentazione risale alla legge del 1931, la quale, all'art. 68, assoggetta le manifestazioni che si svolgono in "luogo pubblico o aperto o esposto a pubblico" all'autorizzazione preventiva della questura, così che anche i teatri sono controllati attraverso l'agibilità della sala. Quelle che sembrano semplici regole di carattere strutturale, concernenti la sicurezza pubblica dei locali, divengono armi a doppio taglio, in quanto si ricorre all'indisponibilità degli spazi e alla revoca delle licenze per l'apertura dei luoghi pubblici al fine di vietare la rappresentazione di qualche spettacolo ritenuto pericoloso. L'uso scenico di spazi nuovi e diversi dall'edificio all'italiana, che, per le compagnie degli anni Sessanta e Settanta, costituisce uno stimolo all'elaborazione di linguaggi meno accademici e alla creazione di forme di partecipazione più attiva all'evento da parte del pubblico, sembra quasi vietato dall'art. 30 delle Norme di Sicurezza, Capo III *Separazione tra sala e scena*. In esso si stabilisce come morfologia "legale" di spazio teatrale quella in cui la scena è nettamente distinta dalla sala adibita a platea, con l'unica apertura ammessa del boccascena. Seguendo questa linea sono totalmente e drasticamente escluse tutte le forme di sperimentazione e di animazione teatrale che avvicinano l'attore al suo pubblico, così come le innovazioni scenografiche (per citare solo un esempio illustre, pensiamo al teatro anatomico ideato dall'architetto-scenografo Gmurawski per l'allestimento del *Principe Costante* di Grotowski). Gli spettacoli vengono in questo modo "inchiodati in un ambiente canonizzato"¹²¹.

È grazie all'opportunità di utilizzare spazi privati per riunioni ed assemblee che le compagnie di nuova generazione riescono ad aggirare l'ostacolo della licenza, dell'agibilità e della sicu-

rezza dei locali¹²². Gli artt. 17 e 18 della Costituzione garantiscono il diritto di riunione senza preavviso e autorizzazione di pubblica sicurezza, purché a scopi pacifici e non perseguibili legalmente. Non si specificano i motivi delle riunioni, che, in tal caso, possono anche prevedere attività di spettacolo.

Quadri racconta quanto accade in questi termini:

Nel 1968 il fenomeno esplode: sotto lo stimolo di Nuova Scena (la compagnia di Dario Fo) e in collaborazione con l'ARCI (l'organizzazione culturale del PCI) si annoda per tutto il paese una rete di circoli privati, case del popolo, sedi periferiche; si tenta un modello di sviluppo culturale in rapporto organico alle condizioni di vita, alle tradizioni, agli interessi quotidiani delle classi popolari. Gli spettacoli di Fo e degli altri gruppi gemelli raccolgono pubblici vastissimi, mezzo milione di associati già al primo anno di attività, e ciò proprio quando il teatro di Stato, gli Stabili nati nel dopoguerra come 'servizio pubblico' attraversano crisi di abbonamenti e di influenza culturale. Il teatro politico riesce a raggiungere, per la prima volta, regioni normalmente tagliate fuori dai giri ufficiali. Perciò la situazione preoccupa il sistema tradizionale e non solo per l'aspetto politico ma anche per la competitività economica raggiunta rapidamente dai gruppi 'non allineati'. E allora contro il clima da 'sovranità popolare' torna in campo il braccio armato dello Stato. [...] In certi casi, è vero, la PS interviene indirettamente o per organi interposti e si astiene dalla presa di posizione violenta, in prima persona. Ma per le compagnie ormai considerate 'pericolose' è d'uso il rigore: negli ultimi anni l'attività teatrale di Dario Fo si è trovata ad affrontare una sequela di divieti, di irruzioni della PS, di processi e perfino la galera¹²³.

Negli anni Settanta le rappresentazioni degli spettacoli di Fo sono costellate da interruzioni, repressioni e abbandoni volontari degli attori in presenza di organi censori, nel nord Italia co-

¹²² Art. 80 RDL 18 giugno 1931, n. 773 (art. 78 T.U. 1926): "L'autorità di pubblica sicurezza non può concedere la licenza per l'apertura di un teatro o di un luogo di pubblico spettacolo, prima di aver fatto verificare da una commissione tecnica la solidità e la sicurezza dell'edificio e l'esistenza di uscite pienamente adatte a sgombrarlo prontamente nel caso di incendio".

¹²³ Franco Quadri, *Il teatro del regime*, cit., pp. 79-80.

me in Sicilia. Per ricordare solo alcuni episodi¹²⁴: nel 1970 le repliche di *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969) di Fo e del collettivo teatrale Nuova Scena sono interrotte dagli attori che si rifiutano di iniziare la recita per la presenza in sala delle forze dell'ordine. La causa più frequente di disordine (a Torino come a Ferrara) è dovuta alla pretesa della polizia di assistere allo spettacolo, quando la legge vieta agli organi di pubblica sicurezza di partecipare a riunioni e assemblee di circoli e gruppi organizzati legalmente riconosciuti, in virtù del diritto alla libertà di associazione privata¹²⁵. Ancora più gravi sono i casi in cui le intimidazioni della polizia sui proprietari di locali pubblici impediscono le rappresentazioni delle compagnie: a Gela, la programmazione di Nuova Scena è interrotta poiché il proprietario del dancing-ristorante che doveva ospitare lo spettacolo viene minacciato di ritiro immediato delle licenze di esercizio nel caso avesse affittato il locale al gruppo milanese. Ad Adria, nella primavera del 1970, Dario Fo si prende una rivincita contro le persecuzioni poliziesche: all'impedimento di mettere in scena *Mistero buffo* (1969) in un teatro cittadino per le pressioni da parte di un sindaco democristiano, la compagnia fa richiesta per un comizio in piazza al quale le autorità di pubblica sicurezza non possono opporsi e, durante il comizio, dal palcoscenico improvvisato su un camion si propone lo spettacolo. Il problema della repressione giunge anche a minare l'esistenza stessa del circolo La Comune, che in poco tempo aveva

¹²⁴ Gli esempi sono tratti da Roberto Agostini (a cura di), cit., pp. 54-59.

¹²⁵ Con la proclamazione della Repubblica è stato abolito l'art. 22 del R.D. 6 maggio 1940 n. 635, Titolo II *Sulle norme di associazione e riunione pubblica*, che sanciva il diritto per l'autorità di pubblica sicurezza di assistere alle riunioni per mezzo dei suoi funzionari e agenti. Mentre resta invariato l'art. 146 sul diritto per gli organi di pubblica sicurezza di assistere gratuitamente e con postazione privilegiata alle rappresentazioni teatrali pubbliche in qualità di garanti dell'ordine (ex art. 81 del R.D. 18 giugno 1931 n. 773): "L'autorità di pubblica sicurezza deve assistere per mezzo dei suoi ufficiali o agenti ad ogni rappresentazione, dal principio alla fine, per vigilare nell'interesse dell'ordine, della sicurezza pubblica, della morale e del buon costume. Essa ha diritto, a spese del concessionario, ad un palco, o, in mancanza di palchi, ad un posto distinto, dal quale attendere agevolmente all'esercizio delle sue funzioni".

raccolto migliaia di iscritti. Nel 1972, infatti, al gruppo, che dal 1970 aveva sede in un capannone di via Colletta 24 a Milano, non viene rinnovato il contratto di affitto per motivi di ordine pubblico: rumori e schiamazzi non più tollerati dagli inquilini. Lo sfratto segna l'inizio di un percorso alla ricerca di un'altra sede, alle prese con affittuari poco disposti a ospitare la compagnia nel timore di ritorsioni poliziesche e provocazioni fasciste. La vicenda si concluderà con l'occupazione nel 1974 della Palazzina Liberty. Ma, dopo qualche mese dall'insediamento del gruppo nella nuova sede la giunta comunale di Milano revoca la concessione all'utilizzo del locale, precedentemente elargita. Il tiro alla fune tra il Comune e Dario Fo prosegue per lungo tempo, tra azioni legali (lettere della magistratura) e manifestazioni di consenso (il 7 aprile *Mistero buffo* è rappresentato di fronte ad un pubblico entusiasta di quindicimila persone). La storia si conclude con la vittoria di Fo. A Brescia, due anni prima, il debutto di *Morte accidentale di un anarchico* (1970) al Teatro Sociale è impedito dall'autorità di pubblica sicurezza: si teme che la rappresentazione sul defenestramento dell'anarchico Pinelli possa turbare "l'ordine pubblico" a pochi giorni dall'uccisione del commissario Calabresi. Altri sono i casi in cui l'attacco è rivolto contro gli spettacoli "femministi" di Dario Fo e Franca Rame, come *Parliamo di donne* (1971), *Tutta casa, letto e chiesa* (1977). Contro *Al settimo giorno Dio creò le carceri*, gli organi di Pubblica Sicurezza rivolgono l'accusa di "istigazione alla rivolta dei carcerati", mentre contro *Pum pum... chi è?* *La polizia* (1972) di "vilipendio alle forze armate". Durante la rappresentazione di *Guerra di Popolo in Cile* (1973), Dario Fo subisce addirittura un arresto per essersi opposto all'ingresso in teatro della polizia che cercava di impedire lo spettacolo a Sassari¹²⁶. E l'elenco potrebbe continuare...

¹²⁶ Cfr. Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., pp. 152-153: "[...] durante la tournée in Sardegna dello spettacolo, Fo viene colpito dalla repressione più grave della sua carriera: la sera del 9 novembre a Sassari viene arrestato per 'resistenza con violenza verbale a pubblico ufficiale', ammanettato e portato in galera con una scorta armata ancor prima di aver cominciato a recitare. Il provvedimento, unico nella storia del teatro,

Ancora Fo spiega i motivi di tanto accanimento delle istituzioni nei riguardi del teatro non ufficiale, descrivendo una situazione di fatto valida allora come oggi:

La borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarla all'interno delle sue strutture. Nello stesso modo il buffone del re può permettersi di dire le cose più pesanti nei confronti dello stesso re, se lo fa alla corte, fra i cortigiani che ridono, applaudono e dicono: 'Ma guarda com'è democratico questo sovrano'. Per la borghesia era addirittura un modo di dimostrare a se stessa quanto era comprensiva, democratica... I grandi re, i potenti, che capiscono bene certe cose, hanno sempre pagato i buffoni di corte perché facessero dell'ironia su di loro. Ma ogni volta che uno esce da questa dimensione per andare a parlare ai contadini, agli operai, agli sfruttati, per dire loro certe cose, allora non lo si accetta più. Ci si può prendere gioco del potere all'interno del potere stesso, ma se lo fai all'esterno non te lo permetterà mai.¹²⁷

3. Teatro politico e satira militante: il Comico come arma di denuncia

3.1 Il comico distrugge il tempio delle muse

*Il riso è un'arma di distruzione: distrugge la falsa autorità e la falsa grandezza di chi viene sottoposto a derisione.*¹²⁸

Vladimir J. A. Propp

Come testimonia la maggior parte della critica¹²⁹ il nostro

era stato preso perché l'attore si era opposto all'ingresso degli agenti in sala, durante le prove (la sera prima, per lo stesso motivo, aveva trasformato lo spettacolo in una lettura-dibattito).¹³⁰

¹²⁷ Colloquio di Dario Fo col quotidiano francese «Libération», in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 8.

¹²⁸ Vladimir J. A. Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, cit. p. 34.

¹²⁹ In proposito si veda Marco De Martinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000; Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit.; Dossier '68 e dintorni, in «l'Espresso», n. 4, anno XI, 1998, pp. 10-56; Oliviero Ponte di Pino,

Paese, dall'Unità ad oggi, per motivi di ordine geopolitico (la frammentarietà delle regioni italiane), religioso (l'Italia è sede del cattolicesimo mondiale) e storico (il conservatorismo), non ha mai sviluppato, per opera degli esponenti della letteratura e dell'arte, modalità di opposizione al potere costituito attraverso movimenti artistici di massa, come l'Agi-prop in Russia e poi in Germania, o attraverso una ricerca colta e impegnata come quella di Piscator, Brecht o Arraud. "Il teatro" – come afferma Dario Fo¹³⁰, ma non soltanto lui¹³¹ – "è politico", in quanto luogo di espressione e di modificazione della società, spazio di socializzazione e di "festa"¹³² popolare, quindi "politica" (dal greco poli-

Per un teatro politico?, in «Paralogo», n. 19, 1996; Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

¹³⁰ "Tutto il teatro è politico, tutta l'arte è politica [...] Quindi quando si dice teatro politico in verità si aggiunge un inutile aggettivo specificativo", Dario Fo, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970, p. 7.

¹³¹ Ponte di Pino scrive: "[...] fermo restando che di qualsiasi testo e spettacolo si può dare una lettura politica, un teatro 'esplicitamente' politico pareva confinato ad un'età adolescenziale dell'evoluzione estetica, quando ancora era possibile confondere l'arte con la propaganda, subordinare l'estetica all'ideologia", Oliviero Ponte di Pino, *Per un teatro politico?*, cit.; "Il teatro è un'arte politica. Ma il teatro è una cosa diversa dalla politica", Oliviero Ponte di Pino, *Anzitutto sul teatro politico*, in «l'Espresso», n. 2, 2003. La rivista «l'Espresso», n. 2, 2003 dedica un ricco dossier al *Teatro politico*, con interventi di Renato Palazzi, Pier Giorgio Nosari, Giampaolo Spinato, Pino Pelleroni, Alessandra Faiella, Alessandro Trigona Occhipinti, Anna Ceravolo, Nando Dalla Chiesa, Martina True e Simona Maggiorini. Carmelo Bene, invece, mette in evidenza, dal suo punto di vista, l'"inaturalità" del teatro politico: "Il teatro [...] nella sua inaturalità è politico. Nella sua intemperività, meglio, proprio nel senso nietzscheano del termine 'inattuale', in quanto scarta la storia [...] il teatro, l'arte, invece, tiene tutto presente, ammette la contraddizione e la vive... e si può anche morire in arte. Ma nella storia sicuramente si muore subito, e si fallisce. Qualunque intento eversivo fallisce, perché entra a parti con la conflittualità [...]". Intervista a Carmelo Bene, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, in «Scenari», III, n. 3-4, pp. 30-31.

¹³² "La festa è il salimbando, negli aspetti colti, professionistici, popolari, amatoriali, sono una realtà che hanno una propria storia, più o meno tangenziale a quella del teatro. È quando il teatro li guarda (come quando guarda il rito) come una possibilità di rigenerarsi che acquistano senso per il teatro: è quando ci si ribella al teatro istituzionale che emergono come teatro. Il teatro di strada è tale quando è altro dal teatro: è lo spazio al di fuori degli edifici teatrali e diventa verifica e necessità del nuovo teatro. Tra Ottocento e Novecento esplode come teatro 'popolare' e come teatro sperimentale; nel Novecento diventa una forma, un genere di teatro". Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 95-96. Sulle relazioni tra "festa" e "spazio" teatra-

thêos, "civile", "pubblico"). Di autori-attori di teatro politico italiano, (intendendo il termine nel senso pragmatico di un teatro che fa/che si pone al servizio della politica), si può parlare accostandovi un nome, quello del premio Nobel per la letteratura Dario Fo¹³³. Per Meldolesi il "solo precedente ipotizzabile va ricercato in Gustavo Modena, l'interprete romantico ma acceso da passioni patriottarde e da ideali repubblicani"¹³⁴.

Fo scende in piazza utilizzando la maschera comica come arma per denunciare fatti e persone, per sensibilizzare l'opinione pubblica sui problemi d'attualità, nel tentativo di ridare coscienza critica al proletariato, inizialmente con il sostegno e l'appoggio politico del circuito ARCI e in seguito, in maniera autonoma. Sua è l'idea di portare il teatro all'operaio, qualora non sia realizzabile l'inverso, organizzando spettacoli nelle fabbriche, rinunciando agli apparati di carattere tecnico, scenografico e coreografico e prediligendo la chiarezza del messaggio da trasmettere.

Erwin Piscator scrive:

È strano il grande ritardo con cui il proletariato organizzato entra in un rapporto positivo col teatro. Esso utilizza tutte le possibilità di espressione della società borghese, si crea, se anche in misura relativamente modesta, una propria stampa, si presenta nel parlamento, penetra nello Stato. Ma trascura il teatro¹³⁵.

Il motivo di questa distanza tra il teatro e la classe proletaria è individuato dal regista teatrale e teorico tedesco in fattori di

le si veda il libro (da cui è stata tratta la citazione) di Fabrizio Crusciani, *Lo spazio del teatro*, cit.

¹³³ Dario Fo, in un'intervista del 1997 a cura di Chiara Valentini, cita, come esempi di continuazione del proprio lavoro, il teatro satirico di Paolo Rossi e il teatro d'impegno civile di Marco Paolini: "In Italia mi sembra che sia su questa lunghezza d'onda Paolo Rossi, ma mi ha colpito anche un giovane che ho visto in tv in un pezzo straordinario sulla Trana del Vajont, Marco Paolini. Mi sembra però che la mia lezione teatrale, se mi passa il termine serio, sia più capita e praticata all'estero", Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 190.

¹³⁴ Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 188.

¹³⁵ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, prefazione e traduzione di Alberto Spani, Torino, Einaudi, 1960, p. 24.

carattere storico che hanno sempre legato, tradizionalmente, l'arte alla borghesia, alle classi alte. Questo avviene anche in Italia dall'età moderna in avanti. La cultura è ritenuta appannaggio di pochi e il teatro è considerato mera cultura, intesa come fenomeno colto, riservato ad un'élite di adepti capaci di capire, di interpretare ed anche, non ultimo, di introdursi in uno dei suoi templi, il teatro per l'appunto, con la giusta dose di decoro, che passa attraverso l'abito buono e l'atteggiamento solenne. Le parole di Piscator spiegano con un'indagine esatta ed impietosa questa realtà:

L'uomo semplice vede ancora religiosamente nel teatro un 'tempio delle muse' nel quale si può entrare solo col vestito da festa e in uno stato d'animo di particolare elevazione. Anche a lui avrebbe fatto l'impressione di un sacrilegio se nelle sale fastose con gli stucchi d'oro e il velluto rosso gli avessero parlato delle 'brutture' della lotta quotidiana, di salari, di orari di lavoro, di dividendi e di guadagni¹³⁶.

È anche per questo che un "teatro d'arte" che voglia essere per tutti, un "teatro popolare", come quello voluto da Strehler con la fondazione del Piccolo Teatro di Milano nel 1947, necessita di un recupero della tradizione teatrale che affonda le sue radici nella Commedia dell'Arte. Ed è per lo stesso motivo che Fo si prodiga nel costruire su di sé la figura di erede del giullare medievale, quale interprete basso, ridicolo, povero e perdente di una cultura e di una storia che ci appartiene e verso la quale egli tenta di avvicinare lo spettatore meno preparato. Assume l'intento pedagogico del maestro-animatore che, per attirare l'attenzione del suo pubblico di bambini, si piega sulle ginocchia, calza un paio di guanti colorati, parla un linguaggio semplice e nel contempo insegna loro operazioni complesse di decifrazione della realtà.

L'intero percorso artistico e umano del vincitore del premio Nobel per la letteratura testimonia le difficoltà oggettive nel riuscire a portare a termine un obiettivo così arduo. Prima di

¹³⁶ *Ivi*, pp. 24-25.

passare definitivamente dalla parte del "popolo", Fo si trova invischiato nei pantani dei teatri ufficiali, in qualità di "giullare della borghesia". Egli acquista man mano consapevolezza del fatto che il grido di battaglia "l'arte al popolo!" perde valore se a questo progetto non si affiancano gli strumenti per una sua concreta realizzazione.

A tale proposito Massimo Castri, negli anni Settanta, scrive:

Infatti nel processo di elaborazione di un teatro politico, la trasformazione del teatro in luogo/strumento di elaborazione collettiva di cultura [...], cioè la appropriazione totalmente 'sociale' dello strumento teatrale da parte della comunità, rimane il fine ultimo [...]. Risulta allora chiaro che in questa fase di 'avvicinamento' la sperimentazione linguistica e la scelta accurata dei contenuti qualificanti rimangono ancora degli strumenti importanti e necessari, sia in funzione critica e distruttiva della vecchia prassi imbonitoria di teatro politico, sia allo scopo di avviare lentamente il processo di trasformazione del teatro, dall'interno ancora di una situazione sociale in cui la divisione pesa e continuerà a pesare a lungo. Un grande solco esiste ancora tra operatore teatrale e interlocutore naturale di un teatro politico; questo solco non si può cancellare con un atto di buona volontà: quindi per cominciare a *creare insieme* occorre un lungo processo di avvicinamento reciproco, durante il quale sia la duplice sperimentazione linguistica e organizzativa (che tende alla dissoluzione del diaframma operatore/fruitori), sia la scelta attenta dei contenuti funzionali, sono strumenti essenziali.¹³⁷

Questi strumenti sono per Fo il metodo di lavoro collettivo, l'abolizione della distanza attore-spettatore, l'utilizzo di spazi alternativi, la costruzione del testo assieme agli spettatori, la tematica d'attualità, l'assenza di speculazione emotiva, l'indagine critica del reale e, elemento fondamentale, la scelta della comicità. "La forza di Fo", è scritto nel testo letto alla consegna del Nobel a Stoccolma, "sta nel saper creare testi che divertono, impegnano e danno una prospettiva"¹³⁸. La satira militante di

Fo ha la funzione di accattivarsi il pubblico, fargli aprire gli occhi e mostrarli un'alternativa. Come insegna Peter Brook, si tratta "di creare opere che suscitino nel pubblico una fame e una sete prepotenti"¹³⁹, di realizzare, dunque, quel "teatro necessario" indispensabile alla crescita collettiva della società.

Il risultato "politico" delle performance di Fo è raggiunto attraverso la messa a punto di un ingranaggio teatrale perfettamente funzionante costituito da una forma spettacolare che si avvale di espedienti accurati che variano dal teatro comico plebeo alle trovate dei comici dell'arte, dalla tecnica del teatro nel teatro ai moduli espressivi dell'avanguardia, dal teatro epico-didattico di impronta brechtiana ma anche popolare e di impronta comico-farsesca agli schemi del circo.

È un teatro che utilizza, con una polivalenza di segni classici del repertorio 'comico' da Plauto in poi: i lazzi (appunto) della Commedia dell'Arte, i meccanismi della *pochade*, le *gags* dell'avanspettacolo e del 'variety', lo schema dell'inchiesta reiventato in una prospettiva parodia del 'giallo' - magari con *agnizione finale* - spiega Anna Barsotti, "Vi emerge un gusto del surreale e dell'assurdo, del paradossale - soprattutto nel rovesciamento del rapporto fra 'sani' e 'matì' - i cui strumenti sono però originalmente assunti in un tipo di rappresentazione di segno opposto. [...] Il teatro dell'assurdo porta all'espressione scenica d'una assoluta incommunicabilità; il teatro di Fo, con la distruzione del teatro istituzionale (specchio di valori e d'una realtà superati o negativi, falsi), tende all'affermazione di un teatro nuovo, espressione di un mondo nuovo che si intende realizzare o avviare. [...] La 'cornice' dell'opera di Fo è costituita evidentemente dalla somma del suo aspetto verbale e scritturale più le didascalie, allargandosi lo spazio scenico a quello occupato dal pubblico [...]. [...] I codici spettacolari, extra-scritturali, si arricchiscono: nutrendosi di stimoli visivi, gestuali, plastici e musicali, in una utilizzazione paritaria dei mezzi espressivi impiegati"¹⁴⁰.

¹³⁷ Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, Einaudi, 1973, p. 19.

¹³⁸ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 181, nota 13.

¹³⁹ Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, traduzione di Raffaele Perillo, Milano, Feltrinelli, 1972, [prima edizione 1968], p. 159.

¹⁴⁰ Anna Barsotti, *Itinerari teatrali attraverso il '900 italiano*, in «Rivista italiana di drammaturgia», n. 15-16, 1980, pp. 107-108.

La contaminazione di codici e l'intersezione tra "cornice" della rappresentazione (e non solo dell'"opera") e rappresentazione stessa coinvolge l'intero evento spettacolare. Secondo la detagliata analisi di Ruggero Bianchi¹⁴¹ sul "doppio spettacolo" messo in scena da Fo, il teatro si trasforma in un "*happening* proletario ad alto grado di coinvolgimento"¹⁴². Tale duplicità spettacolare è composta da uno "spettacolo minore" che è lo "spettacolo/prodotto/commedia" e uno "spettacolo maggiore" costituito dallo "spettacolo in *progress*" realizzato prima, durante e dopo la rappresentazione del testo drammatico. Nella descrizione dell'allestimento degli spettacoli da parte dell'attore assieme alla compagnia teatrale La Comune negli anni Settanta emerge come il "clima" sia quello della festa popolare e politica: fatti apparentemente estranei all'azione teatrale, come la distribuzione di volantini, gli annunci che precedono lo spettacolo, i banchetti di libri e videocassette come di cibi e bevande durante la performance, lo smontaggio e rimontaggio in loco dello spazio scenico per far posto a nuovi spettatori, il prologo con il quale Fo entra in comunicazione con il pubblico riducendo la distanza tra l'attore/divo e lo spettatore/umano, diventano elementi indispensabili alla "smitizzazione radicale della sanità del luogo teatrale"¹⁴³ e alla creazione di uno spazio vivente in cui istaurare nuovi rapporti sociali. Per attuare questo proposito è necessario "organizzare la cultura 'dentro' la classe"¹⁴⁴, secondo la visione gramsciana dell'"intellettuale organico" che non esclude il proprio patrimonio di conoscenze derivato dall'"istruzione borghese", ma lo mette al servizio della "classe operaia", in una prospettiva di "lotta di classe".

¹⁴¹ Ruggero Bianchi, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo*, in «Biblioteca Teatrale», n. 21-22, 1978, pp. 160-180.

¹⁴² *Ivi*, p. 177.

¹⁴³ *Ivi*, p. 174.

¹⁴⁴ Lanfranco Binni, *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, p. 339.

3.2 Brevi cenni sul teatro politico

Per il panorama teatrale italiano gli anni Sessanta rappresentano un'apertura verso nuovi fermenti artistici, culturali e politici che giungono dall'Europa e dall'America. Nel 1963 Strehler mette in scena il *Galileo* di Bertolt Brecht, il suo "spettacolo più complesso e mastodontico [...], che rappresenta l'apice del Piccolo Teatro e che per varie stagioni segnerà in Italia soprattutto per gli Stabili il modello su cui muoversi, alla ricerca dell'impegno, del 'messaggio', del Teatro Nazionale"¹⁴⁵. Nel 1967 viene allestita dal regista Virginio Puecher al palazzo dello sport di Pavia *L'istruttoria* di Peter Weiss, che aveva debuttato due anni prima per la regia di Piscator. L'interesse per le vicende storiche, l'intenzione di far emergere la "scena [...]" oltre la sua angusta estetica" e la volontà di "ricominciare a credere [...]" al proprio mandato sociale", unitamente al "ripulimento di moduli da teatro documento"¹⁴⁶, coinvolgono anche molti registi e attori italiani, tra i quali Luigi Squarzina, Giancarlo Sbragia, Mario Moretti, Leonardo Sciascia, Mario Missiroli¹⁴⁷, mentre le regie di Giuliano Scabia, Massimo Castri, Roberto Guicciardini, Leo De Berardinis, Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Aldo Trionfo, Luca Ronconi promuovono un nuovo teatro d'impe-

¹⁴⁵ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 86.

¹⁴⁶ Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., pp. 182-183.

¹⁴⁷ "[...] Vico Faggi con *Il processo di Savona* nel '65 e poi, in collaborazione con Squarzina, 5 giorni al porto nel '69 e *Rosa Luxemburg* nel '75; Giancarlo Sbragia con *Il faticcio di giugno* (su Matteotti) nel '68; Mario Moretti con *Il processo di Giordano Bruno* nel '69 e Giorgio Prosperi con *La congiura su Catilina* del '60 e il più tardo *Processo a Socrate* nel 1983. Coll'acuirsi delle lotte sociali e della mobilitazione di base, scattano ulteriori semplificazioni drammaturgiche verso montaggi occasionali come nel lavoro di Vittorio Franceschi (di cui *MTM* nel '70 a cura di Nuova Scena, parodia sul metodo taylorista di misurazione del tempo produttivo nelle fabbriche), di Franco Cuomo e di Marica Boggio, di Dacia Maraini (di cui *Centocelle: gli anni del fastismo* nel '71) e di Nicodà Saponaro. Fra gli appartenenti a una più vecchia generazione spesso impegnata nelle *dolèances* meridionalistiche, ecco ancora Leonardo Sciascia colla sua *Reclazione della controversia ipartitana dedicata ad A.D.* nel '70 e il coraggioso Giuseppe Fava ucciso dalla mafia nel 1984 8e sulla mafia, da segnalare che nel '74 Missiroli porta in scena *A proposito di Leggio*, testo burlesco suo e di Vittorio Sermoniti", Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 183, nota n. 4.

gno sociale/politico¹⁴⁸. "L'esigenza", scrive Edoardo Bruno nel suo *Teatrosessanta*, "di aprire un discorso sulla realtà, in ritardo se si vuole sul cinema neorealista, approda ad un teatro impegnato di fermenti politici e sociali, e solo per alcuni autori, non indifferente ad una ricerca di linguaggio di tipo nuovo"¹⁴⁹.

I gruppi teatrali di base, che nascono in questi anni, subiscono il forte influsso esercitato dal gruppo anarchico americano Living Theatre, guidato da Julian Beck, capo spirituale della compagnia e da Judith Malina, allieva di Piscator e seguace delle teorie artaudiane sul teatro del corpo. Nel maggio del 1968 giunge in Italia anche L'Open Theatre, un collettivo di intellettuali ed artisti (scrittori, pittori, musicisti) coordinati da Joseph Chaikin, attore ebreo di origine russa, cresciuto artisticamente all'interno del laboratorio del Living Theatre. I suoi spettacoli mischiano storie bibliche a fatti di cronaca giornalistica e ad eventi storico-politici che influenzano la società, coinvolgendo gli spettatori in una riflessione personale legata alle esperienze vissute a livello fisico e psicologico, conscio e inconscio.

Sulla stessa linea si muove il Bread and Puppet di Peter Shuman, che invade le strade romane nella primavera del 1969, con performance di pupazzi e fantocci giganteschi, grotteschi, in stile carnevalesco. Durante la sfilata, un cantastorie recita testi biblici intrecciandoli con storie popolari e di cronaca politica, dove il personaggio fiabesco del "cattivo", il *villain*, personifica il capitalismo americano.

Un altro fenomeno teatrale e politico americano, che sul finire degli anni Sessanta compie *tournees* in Italia, è il Teatro Camp-

sino, diretto da Luis Valdez, un attivista negli scioperi dei braccianti agricoli del Sud California coinvolto nelle lotte per i riconoscimenti sindacali e il miglioramento delle condizioni di lavoro. La compagnia, composta da meticci messicani, diviene "il megafono rozzo ed efficace di marce di protesta"¹⁵⁰. Il gruppo del Teatro Campesino viaggia su camion e furgoni, allestendo palchi di fortuna dove recita gli *actos*: "brevi scenette comiche che fungono da specchio nelle manifestazioni di disubbidienza al potere dei proprietari terrieri e della polizia al loro servizio"¹⁵¹.

3.3 Un teatro in festa "armata": la sfida di Fo

Anche Fo prende spunto dal Teatro Campesino nel momento in cui mette in scena le "messe da campo"¹⁵², specie di rituali popolari, dove l'attore-narratore si fa portavoce delle storie vissute dai protagonisti di vicende di resistenza, di scontri politici, di carceri, recitate di fronte ad un pubblico partecipe perché direttamente coinvolto. È la dimensione della festa popolare, il luogo/tempo in cui confermare la propria appartenenza ad una comunità, riascoltare le storie del proprio passato e stringere nuovamente un patto di fratellanza. Nel 1973 Dario Fo commenta così questa operazione:

I risultati sono a volte modesti, ma questa è un'esperienza nuova, un'esperienza che ha determinato sì uno scaldamento sul piano della produzione, cioè su quello che è il prodotto finito... Ma sul piano politico, sul piano soprattutto di cambiare dimensione ideologica e culturale io credo che questo sia stato un passo avanti. Poi faremo anche dell'arte¹⁵³.

¹⁴⁸ Si veda «Hystorio», Dossier '68 e dintorni, n. 4, anno XI, 1998, pp. 10-56.

¹⁴⁹ Edoardo Bruno, *Teatrosessanta. Tradizione avanguardia (note sul teatro in Italia negli anni Sessanta)*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 13. Sul nuovo teatro in Italia negli anni Sessanta e Settanta si veda Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983; Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977; Id., *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984; Id., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁵⁰ Paolo Pappa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 197.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² "Son questi montaggi le messe da campo, cioè spettacoli leggeri di intervento, allestimenti volanti, che si mimetizzano tra il prima (domanda del posto come necessità di partecipazione-testimonianza-controinformazione) e il dopo (continuazione della mobilitazione che non si è gratificata e fascinata nella grande scena politicizzata)", Paolo Pappa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, cit., p. 25.

¹⁵³ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., pp. 149-150.

Come già detto, quando si parla del teatro di Fo, l'aggettivo politico va necessariamente accompagnato dall'attributo di comico. La comicità è il mezzo tecnico che colma la distanza tra la propaganda e lo spettacolo teatrale, tra il comizio e il teatro. Afferma Fo in un'intervista del 1978:

Il comico nel mio teatro ha una funzione fondamentale, il suo stesso valore liberatorio ma nello stesso tempo critico lo rende un'arma potentissima nelle mani delle classi oppresse. Con l'ironia, il grottesco si può veramente distruggere il potere: se il pianto 'libera' in maniera intimistica e irrazionale, coinvolgendoti sul piano emotivo, il riso, per sua natura, implica la partecipazione critica. Per ridere di una cosa, insomma, occorre di ragionare, di pensarci, di rifletterci¹⁵⁴.

Lo spettacolo didattico per Fo non "deve essere soltanto teatro documentario, didascalico, freddo"¹⁵⁵, ma deve anche far ridere il pubblico, in modo da provocare un cambiamento¹⁵⁶. Nella poetica teatrale di Fo trovano spazio entrambe le teorie filosofiche, opposte tra loro, di Bergson e di Bachtin. Bergson considerava il riso un "gesto sociale"¹⁵⁷, che smaschera il vizio e ricon-

¹⁵⁴ Fo (1978) in Anna Barsotti, *Eduardo & Dario Fo (Eduardo visto da Fo)*, in Tonina Fiorino e Franco Carmelo Greco (a cura di), *Eduardo 2000*, Napoli-Roma, ESI, 2000, p. 46.

¹⁵⁵ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 136.

¹⁵⁶ In proposito Anna Barsotti scrive: "Teatro 'vivo', dove si parlasse di 'fatti' di cui la gente aveva bisogno di sentir parlare che inaugurasse una comunicabilità immediata col pubblico, mediante un linguaggio diretto. Perciò le sue graffianti satire politiche o di costume non rinunciavano mai a provocare e a suscitare un sostanzioso divertimento", Anna Barsotti, *Lineamenti teatrali attraverso il '900 italiano*, cit., p. 107.

¹⁵⁷ Scrive Bergson: "Ogni rigidità del carattere, dello spirito ed anche del corpo sarà sospesa alla società, poiché è l'indirizzio possedere di una attività che si addormenta e anche di una attività che si isola, che tende a scostarsi dal centro comune intorno al quale la società gravita, d'una eccentricità insomma. E' però la società non può intere-nire qui con una repressione materiale, poiché non è colpita materialmente. E' in presenza di qualcosa che la disturba, ma solo come sintomo, appena una minaccia, tutt'al più un gesto. Essa risponderà dunque con un semplice gesto. Il riso deve essere qualcosa di questo genere, una specie di *gesto sociale*. Per il timore che ispira, esso reprime l'eccentricità, tiene costantemente sveglie e in contatto reciproco alcune attività d'ordine secondario che rischierebbero di isolarsi e di addormentarsi, rende flessibile insomma tutto ciò che può restare di rigidità meccanica alla superficie del corpo sociale. Il ri-

duce all'ordine la mostruosità. Bachtin¹⁵⁸ concepisce il riso come lo strumento per rovesciare l'ordine costituito e ricostruire quell'unità originaria in cui l'individuo si specchiava nel corpo sociale. D'altra parte Fo non intende mettere in scena una realtà utopica che imprigiona lo spettatore in un'ideale paese di cuccagna con una sospensione spazio-temporale di tipo carnevalesco; egli, al contrario, fa uso del comico per *abbassare* la cultura al livello del popolo ed allo stesso tempo *innalzare* le questioni che lo affliggono all'altezza (e all'attenzione) dei potenti del mondo, conferendo ad esse dignità politica.

Il comico, dunque, diviene un'arma di denuncia e uno strumento di conoscenza.

so non fa dunque risalire l'estetica pura, poiché persegue (inconsciamente e anche immoralmente, in molti casi particolari) un fine utile di perfezionamento generale. Tuttavia in esso c'è qualcosa di estetico, poiché il comico nasce nel momento preciso in cui la società e la persona, libere dalle preoccupazioni della loro conservazione, cominciano a trattare se stesse come opera d'arte. In una parola, se tracciamo un cerchio intorno alle azioni e disposizioni che compromettono la vita individuale o sociale e che si puniscono da se stesse con le loro conseguenze naturali, esso resta al di fuori di questo campo d'emozione e di lotta, in una zona neutra in cui l'uomo si dà semplicemente in spettacolo all'uomo, una certa rigidità del corpo, dello spirito e del carattere che la società vorrebbe ancora eliminare per ottenere dai suoi membri la più grande elasticità e la più alta sociabilità possibili. Questa rigidità è il comico, ed il riso ne è il castigo", Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., pp. 47-48.

¹⁵⁸ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit.

II. Gli anni Cinquanta: Gobbi e Dritti fra radio e teatro

1. La satira radiofonica di Franco Parenti e Dario Fo

1.1 L'incontro Parenti-Fo

L'incontro tra Dario Fo e Franco Parenti avviene quasi per caso. Siamo nel 1950 e Fo, ancora inesperto di palcoscenici e platee, conosce però a memoria un vasto repertorio di storie, imparate ascoltando i racconti dei suoi conterranei, che egli, rivestendoli di un alone leggendario, ama chiamare "fabulatori del lago"¹. Armato di questi racconti, di queste avventure, infarcite di rimandi alla storia medioevale e rinascimentale, alle storie bibliche e mitologiche, narrate con una vivacità recitativa e una *verve* comica unica, il giovane Fo si presenta a Franco Parenti. L'altro è un attore ormai affermato del Piccolo di Milano, dove interpreta spettacoli di successo come *Arlecchino servitore di due padroni*, e noto al grande pubblico per l'invenzione della macchietta radiofonica di *Anacleto il gasista*.

Le parole di Parenti ricostruiscono l'incontro:

Mi venne a trovare a casa quel ragazzone un po' timido, imbranato, a chiedermi farfugliando se poteva partecipare a una specie di

¹ Al di là della reale esistenza o meno di questi attori inconsapevoli, è interessante il rapporto che Fo instaura con la sua terra mischiando invenzione e tradizione, italiano e dialetto. Fo rammenta in particolare il nonno Bristin della Lomellina, orotolano e contastorie. Sulla storia dell'infanzia e dell'adolescenza di Dario Fo si veda il recente romanzo autobiografico a cura di Franca Rame: Dario Fo, *Il paese dei Merzanti*, Milano, Feltrinelli, 2002.

show che io dovevo fare a Intra². Mi disse che lui era di quella zona, che era bravo a raccontare delle storielle come Rascel, come Walter Chiari, i comici che allora andavano per la maggiore. Me lo portai dietro convinto che fosse il solito diletante, ma quando lo vidi in palcoscenico non credevo ai miei occhi. Cominciò con una specie di parodia del jazz, accompagnandosi con il corpo, con i gesti, con una mimica efficacissima. E poi, subito dopo, si mise a raccontare storielle violente, paradossali, assolutamente originali, che non avevano niente a che vedere con quel che si sentiva dai comici della rivista. Alla fine gli dissi che mi era piaciuto moltissimo e passammo il resto della notte sul lungolago con Dario che mi improvvisava tutte le altre cose del suo repertorio³.

La collaborazione tra Fo e Parenti produce i suoi primi frutti. L'attore esordiente comincia a frequentare i teatri e le piazze del nord Italia, in Piemonte, Lombardia e Veneto, imparando a fianco di Parenti la dura vita del comico. Il successo non tarda ad arrivare: il raccontastorie si conquista consensi ed applausi, grazie all'innata capacità di comunicare con il pubblico attraverso il racconto di brani basati sul rovesciamento della realtà, recitati utilizzando due idiommi.

Quando mi trovai sul palcoscenico mi misi a raccontare quel che avevo sempre raccontato agli amici. Le storie dei fabulatori, come quella di una caccia a lumache grandi come case che passavano e distruggevano tutto. E poi la storia di Caino e Abele, che era una specie di difesa di Caino, visto come la vittima e non come il boia. Erano narrazioni surreali, riprese da tradizioni medievali, cinquecentesche. Io le raccontavo mezzo in dialetto e mezzo in italiano. E la gente è impazzita⁴.

Alcune di queste "controstorie", come *Caino e Abele*, con-

² Intra è un paese situato sulla costa del lago Maggiore, vicino a Porto Valtravaglia, dove Fo ha trascorso l'infanzia insieme alla famiglia, che si spostava continuamente per seguire il padre Felice nel mestiere di ferroviere.

³ Parenti in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., pp. 30-31.

⁴ Fo in *ivi*, p. 31.

fluivano poi nella trasmissione radiofonica del *Poer nano* (1951-52).

Durante l'avventurosa tournée in giro per l'Italia con l'amico Parenti, Fo entra in contatto con il mondo della rivista, con attori emergenti come Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Ugo Tognazzi, ma anche con il grande Totò. Il genere della rivista lo attrae, nonostante non condivida a pieno il crescente interesse popolare per gli sfarzi, le *soubrettes*, le passerelle e la blanda satira qualunquista che fa ridere il pubblico di un riso sterile. Alla fine degli anni Quaranta, infatti, in risposta ai rivolgimenti politici e ai grandi fatti di attualità (l'attentato a Togliatti, lo scontro elettorale, la storica sconfitta della DC), la rivista è diventata il luogo dell'evasione e del puro divertimento della borghesia benpensante. Si tratta di una scelta politica ben precisa da parte dello Stato, che si può riassumere con l'assunto latino *panem et circenses*⁵, un modo per evitare che il popolo si immischi nelle questioni politiche non facendogli mancare cibo e svago. Sono gli anni in cui Andreotti, sottosegretario di De Gasperi, "aveva invitato senza mezzi termini gli uomini di spettacolo ad usare gambe di belle ragazze piuttosto che pensionati poveri come l'Umberto D. di De Sica"⁶.

Grazie all'amicizia e all'interessamento di Parenti, Fo si trovava a recitare nella rivista di Spiller e Carosso *Sette giorni a Milano* (1951) con le sorelle Nava e Franca Rame tra le "girls". Nella stagione 1951-52 con Giustino Durano, anch'egli nel cast della precedente rivista, e Franco Sportelli, Fo presenta in teatro lo spettacolo *Coccorcò*, una satira della rivista tradizionale incentrata sulla denuncia del razzismo americano. L'anticonformismo di Fo trova spazio in questa rivista:

Sui negri c'era soprattutto la denuncia di come, nonostante privilegiassero in tutto, sport, intelligenza e così via, fossero sempre in-

⁵ È un'espressione tratta dalle *Satire* del poeta latino Giovenale, X, 81, che significa "pane e giochi del circo".

⁶ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 34.

secondo piano. Insomma, una satira del razzismo con vent'anni di anticipo. Ed è abbastanza miracoloso come c'eravamo arrivati. In parte prendendo in giro le riviste d'importazione americana che andavano in quella stagione, ma in parte anche attraverso una specie di filo culturale che ancora non si era spezzato, che passava per Vittorini, dai movimenti d'avanguardia europei, dalla passione per la politica...⁷

In radio, sempre nello stesso anno, Fo presenta, assieme a Durano, il programma *Chicchirichì*, creando la macchietta dell'*Impiegato Gorgogliati*. Ma il programma radiofonico più famoso è sicuramente *Poer nano*, nel quale Fo include parte del suo vastissimo repertorio di storie e racconti, recitando accanto alla presenza vocale di Franco Parenti che interpreta proprio *Anacleto il gastia*. I monologhi del *Poer nano*, che in un primo tempo si inseriscono all'interno di *Chicchirichì*, saranno, in un secondo momento, riproposti in versione teatrale all'Odeon di Milano, e più tardi, nel 1976, dal testo sarà tratto un libro a fumetti redatto con l'ausilio del figlio Jacopo Fo⁸.

Oltre ad uno studio degli aspetti vocali della recitazione, Fo compie un percorso teatrale dedicato al mimo e al gesto con l'artista francese Jacques Lecoq, che curerà anche le coreografie di alcuni suoi spettacoli. La lezione di Lecoq è visibilmente presente negli spettacoli successivi della neonata compagnia Fo-Parenti-Durano.

Nel 1953, infatti, i tre attori, con il nome di "Dritti" (in contrapposizione ironica al trio dei "Gobbi" composto da Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri) scrivono ed interpretano la rivista satirica *Il Dio nell'occhio*, cui segue nel 1954 *I Sani da legare*, le due esperienze artistiche più importanti per la carriera degli attori-autori, che si impongono grazie ad esse all'attenzione della critica quali esempi di rinascita di un teatro comico-satirico italiano di qualità. Entrambe le "riviste da camera" sono sottoposte ad una pesante censura. Nel 1954 la

⁷ Fo in *ibidem*.

⁸ Dario Fo, Jacopo Fo, *Poer nano*, Milano, Ottaviano, 1976.

compagnia si scioglie: Parenti torna al Piccolo Teatro, Durano si dedica alla messa in scena di spettacoli propri senza riscuotere il successo sperato, mentre Fo viene attratto dal grande schermo. La collaborazione tra Fo e Parenti riprende nel 1956, con lo spettacolo radiofonico domenicale in undici puntate *Non si vive di solo pane*, dove, tra l'altro, troviamo, nella battuta di un personaggio inglese, una delle prime attestazioni radiofoniche di recitazione in *grammelot*? *Non si vive di solo pane* è una gustosa satira di costume che prende in giro abitudini e manie degli italiani, come quella dei quiz televisivi (sono gli anni di *Lascia o raddoppia*), ma, sotto l'apparenza di una critica sociale bonaria, finisce col denunciare avvenimenti storici.

1.2 *Chicchirichì*: le prime esperienze di Fo in radio

Nel 1951-52 Dario Fo interpreta, assieme a Durano, scenette e sketch per la trasmissione radiofonica *Chicchirichì*, che andrà in onda sino al '53. Compongono lo spettacolo numerosi testi comici, alcuni scritti esclusivamente da Fo, altri da Fo e Durano, altri ancora, tra cui i due episodi del personaggio più famoso del programma, *L'Impiegato Gorgogliati*, in collaborazione con gli sceneggiatori Simonetta e Zucconi, che, "firmarono e depositarono il testo alla SIAE in qualità di autori, in quanto Dario Fo non vi era ancora iscritto"⁹. A quanto pare la presenza dei due autori viene imposta dalla censura per mitigare le sferzate satiriche che uscivano dalla penna di Fo. I testi del pro-

⁹ La prima attestazione di *grammelot* si ha nello spettacolo di rivista *I Sani da legare* (1954) di Fo, Parenti, Durano nel prologo allo sketch intitolato *La Lanandina* ("Un maresciallo è in scena su una scala a pioli. Un appuntano lo aiuta ad appendere dei festoni per una festa immaginaria. Nel mentre ascolta un discorso in *grammelot* che un contadino bergamasco in basso gli sta facendo [...]"), la seconda nel programma radiofonico di Fo e Parenti *Non si vive di solo pane* (1956) nello sketch del turista inglese e del turista bergamasco ("INGLESE: Grammelot, di lingua inglese di un turista che evidentemente sta chiedendo un biglietto per l'estero. BERGAMASCO: Am g daga do andaa Pir BUNDÙ... FATTORINO: Come? BERGAMASCO: Am g daga do andaa Pir BUNDÙ SIGNORE: Scusi, questo è lo sportello per i biglietti per l'estero. Per Bergamo è dall'altra parte").

¹⁰ Nota relativa al documento ID 02355 dell'Archivio Franca Rame.

gramma *Chicchirichì* presenti nell'Archivio,¹¹ di Dario Fo e Franca Rame, oltre a una scenetta senza titolo e ad una breve sceneggiatura intitolata *La sposa cambia sesso*¹², sono i seguenti: *I filibustieri delle spremute*; *Pa pa Poa*; *Arnaldo, orso bruno spavaldo*; *Donne e cow boy dei paesi tuoi*¹³; *Polvere di stelle*; *Festival della canzone a S. Romolo*; *Partita di calcio Italia Belgio*; *L'impiegato Bertoluzzi*¹⁴; *L'impiegato Gorgogliati*.

¹¹ L'Archivio fisico di Dario Fo e Franca Rame, denominato con sigla C.T.F.R., raccoglie materiale documentario sull'attività artistica dei due attori dal 1950 al 2000: copioni manoscritti e dattiloscritti, fotografie, rassegne stampa, locandine, manifesti, pubblicazioni, registrazioni video ed audio edite ed inedite, tesi di laurea. Dal 2000 è stato creato, per volontà e grazie all'impegno della stessa Franca Rame, coadiuvata nel lavoro di archiviazione e schedatura da numerosi collaboratori, l'Archivio informatico Franca Rame Dario Fo ("Archivio Franca Rame"), consultabile all'indirizzo URL: <http://www.archivio.francarame.it>. L'Archivio, organizzato per indici alfabetici e cronologici, raccoglie l'intero materiale dell'Archivio fisico. Alcuni documenti, però, compaiono in "area riservata" ed attualmente non sono disponibili per la consultazione. In conseguenza della realizzazione dell'Archivio *on-line*, la sede del C.T.F.R. è stata chiusa. La presente ricerca, quindi, in corso d'opera ha dovuto mutare metodologia, avvalendosi in un primo tempo della documentazione cartacea reperita presso il C.T.F.R. e, in un secondo tempo, della documentazione digitale disponibile su Internet. Per mantenere un criterio di uniformità, i documenti citati sono indicati con il numero ID corrispondente all'Archivio informatico attualmente esistente. Qualora tale identificativo non compaia, si è provveduto a riportare il titolo della scenetta e il numero della pagina. Le pagine dei copioni hanno una numerazione progressiva che ricomincia per ogni brano o per ogni scenetta che compone lo spettacolo. I brani citati, dunque, tratti da tali copioni, sono riportati con l'indicazione della pagina di riferimento. Inoltre nel trascrivere i brani, ho seguito un criterio di uniformità stilistica: i nomi dei personaggi sono scritti in maiuscolo, seguono i due punti e le battute (nei copioni compaiono talvolta i due punti altre volte il trattino), le didascalie sono scritte in corsivo e riportate tra parentesi.

¹² Nell'Archivio Franca Rame, all'interno della prima cartella relativa alla trasmissione *Chicchirichì*, si trova un breve testo dattiloscritto intitolato *La sposa cambia sesso*, che, però, non risulta essere una scenetta radiofonica, bensì la trama per una sceneggiatura.

¹³ Lo stesso testo compare due volte nell'Archivio: una volta indicato con questo titolo, un'altra con *Cow cow boogie*, che è anche il titolo della canzone d'apertura della scenetta.

¹⁴ Il testo, precedentemente archiviato in "area riservata" e fino a poco tempo fa non disponibile per la consultazione, è oggi *on-line*. Si tratta di un precedente del personaggio dell'Impiegato Gorgogliati, tant'è che i due nomi, nel testo, si sovrappongono e si confondono.

Fo e Durano si trovano, dunque, a recitare in radio, ripropo-
nendo quella satira già sperimentata insieme a teatro con la rivista *Cocoricò*, e che servirà ad entrambi da palestra per la creazione delle due "anti-riviste" *Il Dio nell'occhio* e *I Santi da legare*. Le scenette di *Chicchirichì* alternano dialoghi comici al limite dell'assurdo a motivetti cantati dagli stessi attori su musiche note all'epoca, appartenenti al repertorio cinematografico americano e al teatro di rivista allora in voga, ma riscritte per adattarle al tema dello sketch.

Il primo testo, intitolato *I filibustieri delle spremute*¹⁵, è una satira rivolta alla televisione attraverso una sorta di parodia della pubblicità, dei concorsi a premi e dei concorsi di bellezza. Il pretesto è costituito da una storia fantastica di pirati caraibici, i "filibustieri delle spremute" (dove il *calenbour* si gioca sull'assonanza di "spremure" e "Bernurde"), a capo dei quali sta il pirata Verde Pisello, che i radioascoltatori devono tentare di catturare per vincere il "concorso", le cui "norme" di partecipazione sono precisate da Durano in un improbabile spagnolo:

DURANO: Avertimos los ascoladores que in ogni pirata che riuscite a catturar, troverete una figurina sigillata che vi permette de partecipare a la exstration de una modernissima Macchina par raddrisar i chodos de legno...¹⁶

Il pirata Verde Pisello, "vecchio lupo di mare che ululava alla luna", alla cui nave "invece delle solite vele maestre erano appesi insigni professori d'Università", è inseguito dalla fidanzata, Miss Sogghigno 45, con la sua Goletta Inamidata. Inutile precisare che dietro il personaggio di Miss Sogghigno si nasconde la Miss Sorriso di turno e che il nome della nave, Goletta Inamidata, ricorda ironicamente il linguaggio dei concorsi di bellezza e delle sfilate di moda, così parodiato da Fo:

¹⁵ ID Documento 000017, *Chicchirichì*, 21/01/1952, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 5 contrassegnate dall'indicazione in calce 1A/20.

¹⁶ Fo, Durano, in *ivi*, p. 2.

FO: Era una strana goletta quella di Miss Soggiugno 45. I fianchi della nave stretti sul caré si allargavano a Volanti alla moda degli ultimi figurini francesi; le maniche a vento erano alla raglan. La tolda grigio-perla era completamente plissettata. La nave era in pieno assetto da pomeriggio¹⁷.

I giochi di parole si susseguono a ritmo vertiginoso in una irriverente parodia dei prodotti allora in commercio, dalle sigarette alle macchine per cucire, dalla rivista femminile «Mani di Fata» ad un "archibugio" presentato alla maniera delle pubblicità dell'epoca:

FO: Comodamente seduto sul cuoco cinese era Jimmi Scott detto L'ustionato. Tre giorni addietro gli era caduta addosso la vela scotta.

DURANO: Alla barra era Filip detto Morris, piangeva come un bimbo ed il suo grande cuore era in lutto... Quella mattina all'alba era spirato il Monsone...

FO: Sul Cassero solitario sedeva Singer Tutto con La lana. Al posto della mano sinistra perduta nella battaglia dell'Olonia aveva un uncino. Da allora i compagni lo chiamavano Mani di fata per i deliziosi lavori ad uncinetto che eseguiva con la mano uncinata.

[*canzone*]

DURANO: Notiziario per le navi di piccolo sabotaggio, comunicati commerciali.

FO: (*sparo*) Tricolubrina, la Colubrina tecnicamente preparata. (*sparo*)

DURANO: Per arrembare.

FO: Archibugio.

DURANO: Per arrembare bene...

FO: Archibugio...

DURANO: Per arrembare meglio...

FO: Archibugio...

DURANO-FO: Arremba bene chi arremba Archibugio.

DURANO: Siamo costretti a sospendere la trasmissione per mancanza di Corrente del Golfo¹⁸.

¹⁷ *Ivi*, p. 4.

¹⁸ *Ivi*, pp. 3-4.

L'immane *happy-end*, come nelle commedie americane, vede il pirata Verde Pisello convolare a nozze con la vincitrice del concorso a premi, la "capricciosa corsarina" Grazia Annabella, sul motivetto *E tu biondina capricciosa garibaldina*, cantato all'unisono dai due attori in una tipica "uscita" da rivista.

Segue lo sketch intitolato *Pa pa Pod*¹⁹, che si apre sul motivo vocale *Sten Kenton*. Il tema questa volta è una satira ai grandi registi e ai film di successo, in particolare al genere *noir* francese. Le armi della parodia sono di nuovo i giochi di parole. Tutta la vicenda ruota attorno all'assonanza di "attacchino" con "assassino": un attacchino assassino "attacca il suo rivale al muro dopo averlo impiestrato di colla", ma "sul muro del delitto era vietata l'affissione".

FO: Come registi siamo falliti, è inutile illudersi, la mancanza di soggetti è quella che ci ha rovinati, distrutti...

DURANO: Annientati...

FO: (*in lontananza*) Ultimissime della notte... grave delitto di un attacchino...

DURANO: Pomeriggio della sera un attacchino attacca il suo rivale al muro dopo averlo impiestrato di colla...

FO: Si ci voleva anche questa, l'attacchino assassino... Buona notte...

DURANO: Buona notte...²⁰

I due registi si addormentano e sognano una grande sceneggiatura cinematografica basata sulla storia dell'attacchino-assassino. A questo punto si susseguono una serie di situazioni caratteristiche del genere giallo d'azione, parodiate alla maniera di FO: l'uso del telegrafo (immaneabile nei primi film dell'*Agente 007*), l'arrivo degli agenti P 8 e B G 13.36 "abbasso due riporto quattro", la fuga dell'omicida nei vicoli di quartiere. Ma ecco

¹⁹ ID Documento 000017, *Chicchirichi*, 21/01/1992, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 4 contrassegnate dall'indicazione in calce 1A/20. Tra gli autori, oltre a FO e Durano, compare il nome di Attilio Spiller, già autore della rivista *Sette giorni a Milano*, dove i due attori avevano recitato assieme a Franca Rame.

²⁰ FO, Durano, Spiller, in *ivi*, p. 1.

che il programma viene sospeso per trasmettere la rassegna della stampa estera, nella quale ampio risalto è dato alla notizia dell'attacchino-assassino. In proposito vengono intervistati noti registi francesi, i cui nomi d'invenzione celano in maniera non troppo velata l'identità di personaggi conosciuti al grande pubblico: Jean Pierre CaiFFE, autore di "Siamo tutti assassini", girerà "Siamo tutti attaccchini"; René Clement, dopo il successo di "Giochi proibiti" realizzerà "Affissioni proibite", mentre il grande Della Noir, regista di "Dio ha bisogno degli uomini", risponderà con "Io ho bisogno degli attaccchini".

La spiegazione di tanto accanimento nei confronti dei registi "di moda", tra loro colleghi e rivali, è affidato alle *songs* satiriche, che i due attori cantano insieme, ricalcando ritmo e melodia di celebri motivi (indicati tra parentesi all'inizio della strofa):

DURANO-FO: (*Arriva Cosimo*)

Arriva già la troupe
Di tutto il cinema
E ogni regista il fatto vuol filmar.
Registi celebri
Divi di qualità
Il premio a Cannes per chi sarà...²¹
[...]

DURANO-FO: (*Solattini di ferro*)

Attacchini di moda così
Son tutti i registi oggidì
Muore un gatto vicino al fanal
È la trama di un film colossal
I registi di moda oggidì
Fanno il cinema solo così...
(*Columbia pictures*)
Pa pa Poa ecc...ecc...²²

²¹ *Ivi*, p. 2.

²² *Ivi*, p. 4.

*Arnaldo, orso bruno spavaldo*²³ è il titolo della scenetta trasmessa il 23 gennaio del 1952. L'intenzione dei due autori-attori è quella di far riflettere sulla mancanza di contenuti della rivista musicale che all'epoca andava per la maggiore, quella di Paone e di Garinei e Giovannini, costruita sulla scia di temi e motivi presi a prestito dalla rivista d'oltralpe e dalla commedia musicale d'oltreoceano. Fo e Durano manifestano in questo sketch, per la prima volta, la volontà di "rivoluzionare la rivista", cambiando modi, atmosfere, temi²⁴.

Ma le intuizioni di Fo non si fermano alla costruzione di nuovi dialoghi, ricchi di contenuti satirici e di riferimenti all'attualità storico-politica: egli intende riformare anche l'aspetto musicale del teatro di rivista, partendo dalla convinzione che l'unica alternativa alla contaminazione estera (e ad una sorta di "globalizzazione" musicale *ante-litteram*) sia una riappropriazione consapevole del proprio patrimonio musicale nazionale, composto da canzoni patriottiche popolari. Sembra quasi di assistere alla nascita, in embrione, delle idee che daranno vita, quattordici anni più tardi, all'operazione messa in atto da Fo e dagli altri studiosi di tradizioni popolari con *Ci ragiono e canto*.

Il titolo della scenetta, inutile precisarlo, fa la parodia della famosa rivista di Paone *Altanasio, cavallo vanezio*, interpretata da Renato Rascel.

Fo dichiara così, al grido di "abbasso..." cui seguono, in elenco, le assurdità della rivista tradizionale, la propria "rivoluzione" teatrale:

DURANO-FO: (*Sull'aria di: Guarda un po'...*)

Un tempo si facevano riviste tanto belle,
ma però, ma però!
Si somigliavan tutte e sembravan sempre quelle,
io lo so, io lo so!

²³ ID Documento 000017, *Chichirichi*, 21/01/1952, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 4 contrassegnate dall'indicazione in calce 1A/20.

²⁴ L'anno successivo sarà presentato *Il Dito nell'occhio*, la rivista satirica che metterà in pratica questi progetti.

Abbasso la luna, le stelle, il mar...

Fo: Abbasso la presentazione della soubrette che dura 2 ore

DURANO: Abbasso i siparietti che non risolvono quello che viene prima e non dicono quello che viene dopo

Fo: Abbasso il solito balletto con il tam-tam dove ci sono gli indiani e poi arrivano i marziani e la regina muore

DURANO: Abbasso Abbasso!

Fo: Abbasso Abbasso!

Fo-DURANO: Noi vogliam tutto cambiar...

E questo cambiar signori si può

lo ve lo proverò

Fo-DURANO: (*Motivo Sten Kenton*)

DURANO: Ecco, questa è l'introduzione della nostra nuova rivista: Sten Kenton!

Fo: E tu vorresti rivoluzionare la rivista mettendo ancora Sten Kenton? La vera rivoluzione ce la facciamo con la nostra musica²⁵. Musica melodica, sentimentale, folcloristica, patriottica turistica. (*Canta: L'Italia è il paradiso dell'amore... gioia e dolore...*)

DURANO: Sì, sì, sì... una canzone con tutti i fior. I fiori risolvono sempre²⁶.

Fo-DURANO: (*Cantano sull'aria di: Il destino che per me svani sei tu*)

Per la rivista ci vuol la soubrette

Con lustrini, piume, chli di paillettes

(*sull'aria di Storia di un povero cuore*)

Qui ci vuole una grande vedette

Con le gambe della Mistinguette

Fo: Sì, sì, sì... Ce l'ho, ce l'ho io... D'Anzi...

DURANO: Ma che cosa c'entra il Maestro D'Anzi?

Fo: Ma no, il M° D'Anzi mi ha detto che c'è una soubrette che va forte. Non più giovane, ma molto brava.

DURANO: Ah, ho capito!

Fo-DURANO: (*Sull'aria di: Ma l'amore no...*)

Guardando le dive fiorite stamani

Si pensa: domani saranno finite.

²⁵ Nella prima versione a questo punto si legge: "quella del M° D'Anzi", frase che è stata cancellata.

²⁶ L'ironia potrebbe riferirsi alla canzone vincitrice del Festival di Sanremo *Grazie dei fior* cantata da Nilla Pizzi.

E tutte le dive son come le rose

Che durano un giorno, un anno non di più...

Ma la Vanda no,

la Vanda non si può

confonderla così tra le chanteuses - (Viva la Vanda)

Finché vive il nostro varietà,

lei ci sarà. Evviva Evviva... la Vanda²⁷.

Il riferimento è alla soubrette Wanda Osiris, ribattezzata con l'italiano Vanda Osiri, protagonista della rivista degli anni Trenta. I due autori in erba, però, rifiutano l'idea di scritturare "la Vanda" perché troppo costosa, optando per un'attrice meno nota, anche quest'ultima infine scartata in favore di un protagonista a quattro zampe, l'orso bruno Arnaldo, secondo l'ultima tendenza che vuole in teatro animali al posto delle attricette, come dimostra il cavallo Attanasio di Rascel. Quel che manca a completare la nuova rivista è l'attore comico. A rivestire il ruolo del comico viene proposto il grande attore Memo Benassi:

Fo: Memo Benassi...

DURANO: Memo Benassi? Ma se è un tragico, un attore drammatico.

Fo: Appunto. Questo è quello che vuole il pubblico. Infatti i maggiori successi dei nostri comici attualmente, quali sono stati? Il cap-potto, Guardie e ladri, L'ora della verità. Tutte cose che facevano piangere. Dunque: Memo Benassi...

DURANO: Ci farà ridere!

[*Canzone*]

Fo: Sì, sì, una scena così e intorno tanti boys

(*Sull'aria di: Sposi...*)

Boys, oggi non son più di moda i boys

DURANO: Perché? Dove li hanno mandati? A fare i militari tra gli alpini?

[*Canzone*]

DURANO: allora la rivista è già fatta!

Fo: E per il resto?

Fo-DURANO: (*Sull'aria di: Ma chi mai quest'amore inventò*)

²⁷ Fo, Durano, *Arnaldo, orso bruno spavaldo*, pp. 1-2.

Tutto quel che resta
Noi lo scriviamo
Tanto in altro modo
Bene o male risolviamo
C'è l'attore che pensa ai couplets
E fa il comico tutto da sé
Tutto il resto fan le gambe
Che risolvono di più

Lo sa lui, lo sa lei, lo sai tu!
Ma chi mai questi autori inventò?
Io davvero spiegarmi non so.
Ma che il mondo senza autori
Non potrebbe viver più...

Lo sa lui, lo sa lei, lo sai tu!²⁸

La satira rivolta al mondo dello spettacolo prosegue nella scenetta successiva intitolata *Donne e cow boy dei paesi tuoi*²⁹, una parodia del cinema western americano, dove i personaggi sono stereotipati e le situazioni seguono uno schema prefissato, identico in ogni film. Anche in questo sketch compaiono personaggi fantastici nati dalla contraffazione del nome e del cognome di attori famosi come Gregory Peck, sul quale sono costruite le figure di Gregorio e Peggy. L'atmosfera da film *western* è parodiata in musica:

(*Tre sono le cose che piacciono a me*)

Tre son le donne dei films di John Ford

Son tre

Tre son le stelle nei film di cow boy

Son tre

Nel cinecolor,

nel tecnicolor

son le tre star per cui nei film non si fa che sparar...

²⁸ *Ivi*, pp. 3-4.

²⁹ ID Documento 000017, *Chicchirichì*, 21/01/1952, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 4 contrassegnate dall'indicazione in calce 1A/20. Il testo è impostato per dialoghi, ma non vi compaiono i nomi degli attori Fo e Durano. Il cambio della voce è indicato con una interlinea vuota.

(*Lasciamoci così senza rancore*)

Spariamoci così senza rancore,
il regista vuol così...

[...]

Strano locale quello di Memè la bionda. Nulla vera di convenzionale. Al pianoforte nell'angolo della sala sedeva un malinconico pianista che non potendo suonare ad orecchio in quanto completamente sordo e non conoscendo la musica, suonava ad occhio.

(*Sottofondo musicale*)

Nel centro della sala un gruppo di giocatori d'assalto giocava a ruba mazzetto. Accanto altri giocatori puntavano accanitamente su di una strana roulette dalla quale usciva solo il numero 27, numero che era proibito puntare, pena la morte. 27, il banco vince! Intanto Memè cantava

[*Canzone*]

Mentre Memè pensa ai suoi guai, poggiato al bar, Jim Torrone, detto il vendicatore, piangeva come un bimbo (*verso*) aveva giurato sulla tomba di suo padre assassinato da Slim lo scalzo che lo avrebbe vendicato uccidendo Slim lo scalzo appena compiuti i 20 anni. Oggi compiva 20 anni. Ieri, Slim lo scalzo, era morto di morillo.

(*Pratino*)

Ad un tratto tutto divenne silenzio, entrava Clementina, nessuno fiatava, si poteva sentire volare una mosca (*Sparo*). Avevano ammazzato la mosca.

[*Canzone*]

Le due rivali, Memè e Clementina, erano di spalle, ma Clementina la vide subito con la coda dell'occhio, aveva una coda dell'occhio lunghissima. Tutti capirono ciò che stava per accadere e corsero ai ripari. L'unico che non si accorse di nulla fu Tommy il Tonnato; aveva puntato alla roulette il 27 ... (*Sparo*) Chi punta il 27, muore...!³⁰

A questo punto inizia la sparatoria, che conclude lo sketch:

[...] i cadaveri non si contavano più. Uniche superstiti, Clementina, Memè e... Peggy.

Ma chi è Peggy?

³⁰ Fo, Durano, *Donne e cow boy dei paesi tuoi*, pp. 2-3.

È una... raccomandata dal regista.

Allora basta... Memè e Clementina, fuori... Allora il Gregorio se lo sposa Peggy.

Di scena Peggy... motore... un momento, a causa di una leggera indisposizione del Gregorio, la Peggy in questo film farà la vedova...

Tre son le donne dei films di John Ford

Son tre

Tre son le stelle nei film di cow boy

Son tre

Nel cinecolor,

nel tecnicolor

son le tre star per cui nei film non si fa che sparar...³¹

*Pobere di stelle*³² è il titolo dello sketch recitato in italiano e in dialetto milanese. La satira di Fo e di Durano questa volta colpisce l'americanismo imperante nella cultura italiana, soprattutto nelle mode e nelle tendenze giovanili. Gli attori denunciano il fatto che i gusti musicali degli italiani si stanno dirigendo sempre di più verso nuovi generi importati dall'America. La parodia consiste nella dimostrazione che "il milanese è la lingua nonna dell'americano" e "tutta la musica moderna americana ha origine dai canti popolari".

Gli attori conducono un raffronto tra le canzoni americane e la loro traduzione in dialetto milanese, in una serie esilarante di trovate comiche. Alla scoperta si aggiunge l'amara constatazione che "soltanto noi italiani, pur avendo un grande patrimonio di canti popolari non abbiamo saputo trarne alcun profitto". Anche qui, come nello sketch *Arnaldo, orso bruno spavaldo*, si ripropone l'interesse di Fo per il recupero delle tradizioni popolari, dei canti, dei balli e delle narrazioni appartenenti alla storia collettiva.

³¹ *Ivi*, p. 3.

³² ID Documento 000017, *Chicchirichi*, 21/01/1952, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 2. A questo testo si aggiungono altre due pagine intitolate genericamente *Scenetta Fo Durano*, che però sembrano proseguire la storia del precedente sketch, *Pobere di stelle*. Tutte le pagine sono contrassegnate dall'indicazione in calce 1A/20. La prima pagina della *Scenetta Fo Durano* è firmata "Durano".

DURANO: Bello, bello, certo che come rende l'americano per il blues e per lo swing non c'è altra lingua. È bello, è bello...

Fo: Sì, sì è bello, molto bello o quant'è bello. Ma, per forza, è una lingua milanese.

DURANO: Che cosa?

Fo: Sicuro, il milanese è la lingua nonna dell'americano.

DURANO: Ma cosa racconti?

Fo: Dimostrazione: poiché il milanese è la lingua madre dell'inglese e l'inglese è la lingua madre dell'americano. È logico che il milanese è la lingua nonna dell'americano.

DURANO: Ma no, è un assurdo, un assurdo campanilismo, a sentire voi milanesi avete fatto tutto, inventato tutto, avete inventato perfino l'acqua calda.

Fo: Va bene, basta discussioni. Vi faccio un esempio, così non ne parliamo più.

DURANO: va bene, sentiamo quest'esempio.

Fo: Dimostrazione: ti ricordi di quel famoso vecchio blues che parla del gatto, del portone, del lampione?

DURANO: Sì, sì me lo ricordo.

Fo: E ti ricordi anche chi l'ha scritto?

DURANO: E come no, è del famoso John Galbuser de Milland.

Fo: Prova tradurre in milanese? Giovanni Galbusera de Milan³³.

Durano interpreta il ruolo dello scettico e si rivolge al suo interlocutore chiamandolo "Signor Fo". L'interruzione della finzione scenica palesa il ruolo di *entertainer* rivestito dai due attori comici. L'operazione, se vogliamo, è molto moderna. Non si tratta di un teatro radiofonico, nel quale l'illusione scenica è costruita scrupolosamente e mantenuta dall'inizio alla fine, bensì di una vera e propria forma di "rivista per la radio" in cui l'interprete si rivolge al suo pubblico, come farebbe sul palco di un teatro di rivista o di cabaret, alternando la maschera d'attore a quella di personaggio in un'alternanza funzione-realtà. In questa scenetta, più che nelle altre, si chiariscono anche i ruoli dei due attori: Durano la spalla, Fo il comico.

³³ Fo, Durano, *Pobere di stelle*, p. 1.

DURANO: Macché bottoni, portoni. Questa sarebbe la lingua madre dell'americano. Signor Fo lei mi fa ridere... La canzone che hai cantato l'hai scelta tu. Era già quindi tutto preparato. A me non mi si prende in giro. Adesso trovo io una canzone veramente originale, complicata, difficile dei "Mille Brothers".

FO: Eh! Voi li chiamate "Mille Brothers" invece noi li chiamiamo mezz broed. E sentiamo pure il titolo?

DURANO: A wish I knew the name
(*Canta*)

FO: E adesso senti l'originale. Il titolo prima di tutto è: Es chi sen-za danée...³⁴

La Scenetta Fo Durano prosegue il racconto:

DURANO: (*Durano canta un blues*)

FO: Importanza della canzone popolare. Questa musica ha origine dai canti popolari di civiltà sepolte: civiltà Azteca, Incas, Majia, e della Bassa Brianza. Tutta la musica moderna americana ha origine dai canti popolari di popoli scomparsi o scomparsi.

DURANO: Soltanto noi Italiani pur avendo un grande patrimonio di canti popolari non abbiamo saputo trarne alcun profitto per la musica jazz.

DURANO-FO: Per darne un esempio vogliate ascoltare questa delicata serenata della Val Padana, apparsa verso la metà dell'Ottocento e subito scomparsa³⁵.

I due attori cominciano a cantare canzoni popolari dialettali inventando una sorta di parentela tra i dialetti delle regioni italiane e la lingua latino-americana.

Lo sketch radiofonico dal titolo *Festival della canzone a S. Romolo*³⁶ opera una parodia del Festival, con le sue canzoni sentimentali, dai contenuti strappalacrime e dai ritornelli infantili. Fo e Durano si cimentano nella stesura di un "classico" del

repertorio sanremese: una canzone sulla mamma, aggiungendo di volta in volta versi sempre più commoventi, fino al risultato finale:

DURANO: Mamma, parto col treno accelerato

Delle venti e un quarto

Oh, mamma parto!

(coro) Mamma mia dammi cento lire che col treno devo partir
devo partir...

Parto, vado a Voghera

Ma stai tranquilla

Torno stasera³⁷.

*La Partita di calcio Italia Belgio*³⁸, di Fo, Simonetta e Zucco-
ni, è una divertente satira del calcio italiano, costruita sullo schema delle "contostorie" del *Poer nano*. I rivali stranieri sono accusati di maleducazione per le vittorie conseguite contro la nostra Nazionale di calcio; mentre i calciatori italiani, ben educati, continuano a far vincere l'avversario per incrementare il turismo "perché l'ospite è sacro e bisogna lasciarlo vincere, e mandarlo via contento, se si vuole dare l'impulso al turismo". La satira di Fo riesce a guardare lontano: egli denuncia i miliardi spesi dal calcio-mercato italiano. Anche il linguaggio usato anticipa il *Poer nano*, per la cadenza dialettale milanese e lo stile narrativo leggermente infantile.

[...] Dai dai, cari giocatori del Belgio, venite a vedere il magone che ci avete fatto venire alla nostra squadra, va'; va', che faccia di tristezza che ci hanno lì il Carapellese e il Boniperti e va' come le cunscia il Lorenzi veleno, sarete contenti adesso che l'avete fatto piangere è, poer nano. Ci voleva tanto a slargare un po' di più la vostra porta di almeno 2 o 3 metri per parte! E poi quel portiere, c'era bisogno che

³⁴ *Ivi*, p. 2.

³⁵ *Scenetta Fo Durano*, p. 1.

³⁶ ID Documento 002353, *Chicchirichi*, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 4. La prima pagina è contrassegnata dall'indicazione 12/28.

³⁷ Fo, Durano, *Festival della canzone a S. Romolo*, p. 2.

³⁸ ID Documento 002340, *Chicchirichi*, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, pp. 3. La prima pagina è siglata "Scamici. Buono fino a metà di questa pagina poi no".

stesse sempre lì a parare, d'iamine un po' di educazione no, bastava che dicesse: scusate ma ho un appuntamento importante, e prendere su e andar via un momento dalla porta. Va bel, ma lì è questione di carattere, quello che invece mi meraviglia è il rigore che ci ha dato l'arbitro della Svizzera (nazione che vive sul turismo), ha visto il nostro Tognon che ci faceva un abbraccio al centratacco del Belgio proprio sull'area di rigore e a fischiato la punizione. Ma come ha fatto a non capire che quello lì era un abbraccio d'affetto, erano due amici; e il Tognon è così, è un ragazzo di slancio e poi era tanto tempo che lui non lo vedeva più... il pallone. [...] Cari, cari Belgi siete così contenti è, dai, dai ditelo pure, vantatevi: la nostra squadra di dilettanti ne ha battuta una di professionisti con dentro dei giocatori che costano milioni, gridarelo... e io vi dirò che è troppo facile mettere insieme una squadra con dei giocatori che non si possono né vendere né comprare. Ma non sapete che da noi, se una società riesce a far andare in Nazionale un suo giocatore, anche il più brocco, l'anno dopo quando lo vuoi vendere, ci puoi guadagnare su una caterva di milioni. Ah non ridete più adesso, è, è inutile, sarà perché siamo dei sentimentali ma noi al loro posto ci saremo vergognati di vincere. Anche per non far rimaner così male quei 10.000 minatori italiani ch'erano venuti apposta alla partita sicuri di veder vincere la loro squadra e che il giorno dopo avranno dovuto andarsi a nascondere sotto terra per la vergogna, poer nani³⁹.

Come già detto, la scenetta radiofonica di maggior successo è rappresentata dalle avventure del tragicomico *Impiegato Gorgogliati*⁴⁰ (1953), vera e propria satira di costume dell'Italetta anni Cinquanta.

La prima traccia di tale macchieta si ha nel 1952 con l'*Impiegato Bertoluzzi*⁴¹, precedente di Gorgogliati. Nel testo il nome di Gorgogliati compare solo una volta, come correzione ad

³⁹ Simonetta, Zucconi, *Partita di calcio Italia Belgio*, p. 3.

⁴⁰ ID Documento 002355, *Chicchirichì*, 01/03/1953, contiene due dattiloscritti originali con correzioni manoscritte, pp. 7 e pp. 12. Sulla prima pagina compaiono i nomi di Simonetta e Zucconi.

⁴¹ *Chicchirichì*, 1952, contiene un dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, 7 pp. Sulla prima pagina compaiono i nomi di Simonetta e Zucconi.

una parola illeggibile. Per il resto il personaggio è nominato Bertoluzzi. Posso comunque azzardare che il primitivo nome Bertoluzzi sia stato poi sostituito con il più cacofonico Gorgogliati (o che quest'ultimo sia il soprannome, poi passato a nome), e che il personaggio sia lo stesso. In una battuta del primo testo, infatti, è chiamato "Gorgoluzzi" dal commendatore confuso dai continui ed incessanti *qui pro quo* dell'impiegato.

L'impiegato Bertoluzzi-Gorgogliati (=Gorgoluzzi), che nella versione definitiva del nome onomatopéico esprime il fraseggio inarrestabile, sconnesso e privo di senso del personaggio, simile al borbottio di una pentola in ribollimento, è in tutto e per tutto l'antenato del Ragionier Ugo Fantocci⁴² (poi Fantozzi), la macchieta creata da Paolo Villaggio negli anni Sessanta. È il ritratto paradossale dell'impiegato sfortunato, inadeguato in ogni situazione, con un destino segnato di subalterno, sconfitto in ogni campo. Anche Gorgogliati, come suo nipote Fantocci, è un antieroe, l'incarnazione del perdente, che cerca di sopravvivere in un mondo che lo sovrasta e lo schiaccia. L'effetto comico scaturisce dal contrasto immediato ed evidente tra una serie di regole e di comportamenti perfettamente codificati e l'incapacità congenita del personaggio di adeguarvisi.

Gorgogliati è insicuro e servile, con uno zelo che supera il limite dell'assurdo ("sì, sissignore"; Gorgogliati: "troppo buono, signor generale"; Ispettore: "Io non sono un generale"; Gorgogliati: "Neanch'io, sono antimilitarista"), il suo modo di parlare è ripetitivo (l'ultima battuta recita sempre: "sì, sì, apro e bado, apro subito, bado e apro, apro e bado"), a volte retorico (l'intervento di Gorgogliati conferma o ripete la frase del personaggio che lo ha preceduto...), altre volte fantasioso (... falsandone, però, il senso: Ispettore: "Io non voglio niente", Gorgogliati: "Anch'io, sono svogliato"), sempre e comunque sproporzionato ("vicino, vicinissimo"; "spesso, spessissimo"). D'altra parte, dietro la macchieta dell'impiegato Gorgogliati, nell'innata capacità di uscire indenne dalle situazioni più intri-

⁴² Il termine Fantocci significa "fatto di stracci".

cate grazie all'ignoranza e alla stupidità, nei giochi di parole, nei *qui-pro-quo*, ritroviamo anche alcuni personaggi ideati ed interpretati per il cinema da Totò assieme all'insostituibile Peppino De Filippo.

Nello sketch intitolato *L'Impiegato Bertoluzzi* non esiste una trama definita, ma il personaggio è caratterizzato in maniera molto precisa. Il dipendente inetto si confronta con il superiore per una questione riguardante il ritardo di una neoassunta. La poveretta, ignara, è stata assegnata al reparto di Bertoluzzi, il quale dovrebbe avere il compito di redarguirla. Il commendatore cerca di comunicare la decisione a Bertoluzzi, ma invano. Quest'ultimo è teso soltanto ad accondiscendere il capoufficio, e non capisce affatto quanto gli venga detto. Lo scambio di battute crea giochi verbali e *nonsense*.

L'IMPIEGATO BERTOLUZZI.

COMMENDATORE: Per favore, signorina, mi chiami l'impiegato Gorgogliati.

BERTOLUZZI: Sono qua commendatore.

COMMENDATORE: Ah, è già qua?

BERTOLUZZI: Se vuole vado via.

COMMENDATORE: No, no, che discorsi, resti... Dunque Bertoluzzi, io vorrei...

BERTOLUZZI: Sì.

COMMENDATORE: Sì cosa? Cosa parla che non sa quello che le do-mando?

BERTOLUZZI: Giusto, giustissimo...

COMMENDATORE: Lei è irritante col suo modo di fare: non faccio nemmeno in tempo ad aprir la bocca che lei subito: sì, sì, sì, sì... Mi ascolti prima: io vorrei...

BERTOLUZZI: No.

COMMENDATORE: No? Ma cosa dice no? Cosa dice no?

BERTOLUZZI: Allora sì...

COMMENDATORE: Lei non deve rispondere né sì né no, ha capito?

BERTOLUZZI: ...S...o

COMMENDATORE: Lei è un cretino!

BERTOLUZZI: ...N...i

COMMENDATORE: Basta! e mi ascolti: conosce l'impiegata che abbiamo assunto ieri?

BERTOLUZZI: Sì, sì, senz'altro... La conosco senz'altro... Le assunte ieri le conosco tutte...

COMMENDATORE: Ieri ne abbiamo assunta una sola...

BERTOLUZZI: Troppo modesto.

COMMENDATORE: È una brunetta, alta, slanciata...

BERTOLUZZI: ... bionda, grassottella, di Bari... La conosco.

COMMENDATORE: È di Torino!

BERTOLUZZI: Come preferisce lei...

COMMENDATORE: La mia preferenza non c'entra. Quella che conosce lei è di Torino o di Bari?

BERTOLUZZI: Basta che lei dia l'ordine, sig. commendatore, diventa di dove vuole...

COMMENDATORE: Ma cosa c'entra l'ordine? Se è nata a Bari, non posso mica ordinarle di rinascere a Torino?!

BERTOLUZZI: Lei è troppo buono...

COMMENDATORE: Sì, mia nonna...

BERTOLUZZI: Anche sua nonna, anche sua nonna: una santa!

COMMENDATORE: La finisca Gorgoluzzi...

BERTOLUZZI: Oh! ... Ha un pelino...

COMMENDATORE: Cos'ho?

BERTOLUZZI: Un pelino, un peluzzo, un filo... Qui, sulla spalla, vuole che glielo tolga?

COMMENDATORE: (irritato) No!

BERTOLUZZI: Giusto, non volevo toglierlo, anzi. Ne vuole uno dei miei?

COMMENDATORE: Bertoluzzi, guardi, la prego, non mi faccia uscire dai gangheri... Io la compatisco e la tollero, perché ha famiglia, ha moglie...

BERTOLUZZI: Vuole che divorzi?

COMMENDATORE: No.

BERTOLUZZI: Grazie. La moglie per un uomo è tutto! La sua signora come sta?

COMMENDATORE: Io non ho moglie!

BERTOLUZZI: È la cosa migliore.

COMMENDATORE: Sia quel che sia, adesso non c'entra. Vuole starmi a sentire, sì o no?

BERTOLUZZI: Come devo rispondere?

COMMENDATORE: Sì.

BERTOLUZZI: Se lei lo preferisce.

COMMENDATORE: Oh! Dunque, la nuova impiegata...

BERTOLUZZI: Sì, no...

COMMENDATORE: (*calando le parole senza raccogliere*) La nuova impiegata, ierì, tanto per cominciare è venuta in ufficio tardi.

BERTOLUZZI: Sì, sì, è vero. Tardi, tardissimo... erano le tre passate quando è venuta, quasi le sette e un quarto... me lo ricordo benissimo, perché ci eravamo io, Stanghelli, e la signora Trabò.

COMMENDATORE: Ma se lei ieri era a Torino, come faceva a essere qui?

BERTOLUZZI: Come crede lei, signor commendatore...

COMMENDATORE: Ma cosa come credo io!? Io non credo un bel niente...

BERTOLUZZI: Anch'io! Sono scettico...

COMMENDATORE: Insomma, dov'era lei ieri?

BERTOLUZZI: Ma, lei ha detto che ero a Torino, però, se crede...

COMMENDATORE: Santo cielo! Lei prima ha detto: "ci eravamo io, Stanghelli e la signora Trabò..." è vero?

BERTOLUZZI: Vero, verissimo, c'eravamo tutti e tre, ma mi ero dimenticato un particolare...

COMMENDATORE: Quale?

BERTOLUZZI: Io non c'ero.

COMMENDATORE: E allora, se non c'era, come fa ad accusare la ragazza di essere venuta in ritardo, eh? Così, così a caso, perché secondo lei è un tipo da venire in ritardo?

BERTOLUZZI: Un tipo... un tipo...

COMMENDATORE: Ma sì, mi dica addirittura che ruba...

BERTOLUZZI: Ruba, ruba. Molissimo. È figlia di ladri.

COMMENDATORE: Che si ubriaca...

BERTOLUZZI: Sì, sì, con la grappa. L'ho vista io!

COMMENDATORE: (arrabbiato) E invece no! È un'ottima impiegata!

BERTOLUZZI: Una santa!

COMMENDATORE: Addirittura! Prima rubava e adesso è una santa!

BERTOLUZZI: Si vede che si è redenta.

COMMENDATORE: Macché redenta.

BERTOLUZZI: Appunto. Quelle lì non si *redentono* mai...

COMMENDATORE: Badi Bertoluzzi, che io la licenzio. Badi!

BERTOLUZZI: Bado, bado. Senz'altro.

COMMENDATORE: E stia zitto. Mi ha fatto perdere un sacco di tempo con le sue stupide adulazioni! Dunque, concludiamo. Dato che l'impiegata dipende da lei, io la prego di richiamarla al suo dovere con una certa severità...

BERTOLUZZI: Stia tranquillo! La picchio.

COMMENDATORE: Ma sì, la uccida!

BERTOLUZZI: Beh! Se proprio insiste...

COMMENDATORE: Se lei insiste cosa? Cosa vuole? Ammazzarla? Eh? La vuole ammazzare?!

BERTOLUZZI: Sì. Domattina all'alba. Senz'altro.

COMMENDATORE: Ma vada all'inferno, disgraziato! Vada! E badi:

sa?!

Badi!

BERTOLUZZI: (*la sua voce si allontana come se seguisse il commendatore*) Sì, sì, sì commendatore, vado e bado... vado e bado, vado e bado...⁴³

Nella prima delle due scenette radiofoniche conservate nell'archivio col titolo *L'Impiegato Gorgogliati*, il personaggio si trova a dover rendere conto ai suoi superiori dell'eccessivo consumo di cancelleria degli uffici; nel secondo sketch è costretto dal capoufficio a partecipare ad una partita a carte come "quarto" giocatore. Per evitare scontri e polemiche, il nostro antieroe finisce per dar ragione a tutti e a nessuno. Ne esce un quadro sconcertante di inettitudine e assenza di carattere: il povero Gorgogliati (ex Bertoluzzi) non sa fare niente e si presta a fare tutto, per non contraddire i suoi superiori. Questo suo comportamento provoca inevitabili situazioni paradossali, piene di equivoci e di doppi sensi in un susseguirsi inarrestabile di follie.

L'IMPIEGATO GORGOLIATI, PRIMA SCENETTA.

ISPETTORE: Caro commendatore, devo dissentire dal suo punto di vista: in questo ufficio si consuma troppa cancelleria.

COMMENDATORE: Caro ispettore, ma lei dimentica l'enorme mole di lavoro che noi svolgiamo.

⁴³ Simonetta, Zucconi, Fo, *L'impiegato Bertoluzzi*, pp. 1-7.

ISPETTORE: Mole, mole, beh non esageriamo. Se permettete vorrei interrogare qualche impiegato.

GORGOGLIATI: Sono qua.

COMMENDATORE: Ma lei chi l'ha chiamato, Gorgogliati?

GORGOGLIATI: Devo andarmene?

ISPETTORE: Non, no, giovanotto, chiuda la porta e resti.

GORGOGLIATI: Sissignore, chiudo la porta a chiave e resto.

(*Rumore di un chiavistello*)

COMMENDATORE: Gorgogliati, l'ispettore generale vi farà qualche domanda.

GORGOGLIATI: Troppo buono, signor generale.

COMMENDATORE: Io non sono un generale.

GORGOGLIATI: Neanch'io, sono antimilitarista.

COMMENDATORE: Gorgogliati...

GORGOGLIATI: Sì.

COMMENDATORE: Gorgogliati non cominciamo, eh?!

GORGOGLIATI: No.

ISPETTORE: Allora vogliamo cominciare?

GORGOGLIATI: Ma.

ISPETTORE: Oh, dunque.

GORGOGLIATI: Senz'altro.

ISPETTORE: Mi dica un po'...

GORGOGLIATI: Un po'...

COMMENDATORE: Un po'? ma cosa dice un po'?

GORGOGLIATI: Un po... unpo... unpopo' un po po, festeggiavo l'ispettore... Signor Commendatore

ISPETTORE: Giovanotto, non sia troppo zelante. Dunque è vero che in questo ufficio si consuma molta cancelleria?

GORGOGLIATI: Vero verissimo, la consuman tutti, moltissimo.

COMMENDATORE: Ma sì, dica addirittura che la mangiano.

GORGOGLIATI: Sì, sì la mangiano, mangiano tutte le gomme, li ho visti io e poi bevono l'inchiostro: c'eravamo io e la Stanghelli quando è passata la signorina Trabò con la bocca tutta sporca d'inchiostro.

ISPETTORE: Ma come è possibile che bevano l'inchiostro, col sapere che ha?

GORGOGLIATI: È quello che dico anch'io. Infatti ho sentito la signorina Barcaini che diceva: "Questo inchiostro fa schifo. Non è più come quello dell'anno scorso".

ISPETTORE: Perché? Quest'anno l'inchiostro è scadente?

GORGOGLIATI: Oh sì sì scadente, oh sì sì, quanto lo è!

COMMENDATORE: Niente affatto, tutti gli impiegati dicono che l'inchiostro è ottimo.

GORGOGLIATI: Sì, sì, è vero, è ottimo, anche ricostituente, tutti gli impiegati lo dicono, ne portano a casa una bottiglia tutte le sere.

COMMENDATORE: Già, e che ci fanno la birra?

GORGOGLIATI: Sì, sì la birra. La birra scura, scurissima⁴⁴.

ISPETTORE: Ah, ecco perché se ne consuma tanto!

COMMENDATORE: Non è vero! Signor Ispettore, le assicuro che qui nessuno porta via l'inchiostro!

GORGOGLIATI: Nessuno, nessuno, anzi, alla mattina tutti si portano l'inchiostro da casa, ho visto io, hanno dei bottiglioni così.

ISPETTORE: Ma non è possibile...

COMMENDATORE: Eh!

GORGOGLIATI: Eh!

ISPETTORE: ...se oltre tutto ne portano da casa, dove va a finire tutto questo inchiostro? Eh?

COMMENDATORE: Eh?

GORGOGLIATI: Eh?

ISPETTORE: Lo butano dalla finestra?

GORGOGLIATI: Sì, sissignore, li ho visti io, hanno ferito una guardia con un bottiglione d'inchiostro, tutta nera, sa, qu...

COMMENDATORE: Gorgogliati, la finisca, si rende conto della gravità delle sue affermazioni? Signor Ispettore, quest'uomo è un irresponsabile.

GORGOGLIATI: È vero, vero, io non ho nessuna responsabilità, sono innocente.

ISPETTORE: Sì sì, mi rendo conto che c'è dell'esagerazione; però mi ricordo un caso analogo avvenuto nel nostro ufficio di di... Tor...

GORGOGLIATI: Tortona.

ISPETTORE: Macché Tortona... Tor...

⁴⁴ La prima battuta, poi cancellata, recitava: "No, no, ci verniciano i mobili e le bicchere". Mentre questa frase denoterebbe un qualche spirito d'iniziativa dell'impiegato Gorgogliati nel suo tentativo di spiegare la causa dell'eccessivo consumo di inchiostro, la battuta corretta: "sì, sì la birra, la birra scura, scurissima", mantiene la coerenza del personaggio, che conferma sempre e comunque le battute dell'interlocutore, motivando l'assenso con una giustificazione, a suo parere, plausibile.

GORGOGLIATI: Torino!
 ISPETTORE: Macché Torino, Tor...
 GORGOGLIATI: Toronto...
 ISPETTORE: No!
 GORGOGLIATI: Tortello... Tortiglione... Torquato... Torrente
 ISPETTORE: Nooooooooooooo!
 GORGOGLIATI: Agrigento!
 ISPETTORE: Agrigento non comincia per Tor...
 GORGOGLIATI: Se vuole lo facciamo incominciare.
 ISPETTORE: Io non voglio niente!
 GORGOGLIATI: Anch'io, sono svogliato!
 COMMENTATORE: Insomma basta! Signor Ispettore la prego di intervenire lei!
 ISPETTORE: Sicuro, sono stufo anch'io. In poche parole, io sostengo che qui si consuma molta cancelleria, il commendatore dice che se ne consuma poca. Chi ha ragione secondo lei?
 GORGOGLIATI: Sì, sì
 COMMENTATORE: Ma cosa sì sì? Chi ha ragione?
 GORGOGLIATI: Chi?
 COMMENTATORE: Ma è lei che deve rispondere. Chi ha ragione secondo lei?
 GORGOGLIATI: Lei...
 ISPETTORE: Lui?
 GORGOGLIATI: No lui...
 COMMENTATORE: Insomma lui o io?
 GORGOGLIATI: Lu... le... lu... luiù... Luiù!
 ISPETTORE: Luiù? E chi è questo Luiù?
 GORGOGLIATI: No, io dicevo così, ecco, il direttore generale.
 ISPETTORE: Il direttore generale si chiama Luiù?!!
 GORGOGLIATI: No, ma è fuori lì che aspetta da mezz'ora.
 COMMENTATORE: Il direttore è lì fuori che aspetta???
 ISPETTORE: Il direttore generale?!!!!
 COMMENTATORE: Disgraziato, ma perché non l'hai fatto entrare?
 GORGOGLIATI: Perché lei mi ha detto di chiudere la porta!
 COMMENTATORE: vada ad aprire, deficiente, vada subito e badi sa, badi...
 GORGOGLIATI: Sì, sì, apro e bado, apro subito, bado e apro, apro e bado...

L'IMPIEGATO GORGOGLIATI, SECONDA SCENETTA.

COMMENTATORE: Sono molto contento caro Gorgogliati!
 GORGOGLIATI: Sono qua!
 COMMENTATORE: Appunto, lo vedo, e le ripeto che sono molto contento che lei abbia accettato di venire a casa mia per fare il pocherino: sa, con la bella stagione la sera escono tutti di casa ed è difficile trovare il quarto...
 GORGOGLIATI: Se vuole glielo vado a cercare...
 COMMENTATORE: Eh, ormai è inutile...
 GORGOGLIATI: Inutile, inutile: se vuole lo butto via...
 COMMENTATORE: Cosa butta via?
 GORGOGLIATI: Il quarto...
 COMMENTATORE: Ma il quarto è lei! Beh non perdiamo tempo in chiacchiere... Signori, se vogliamo accomodarci al tavolo (*umori di sedie*). Cara, offri qualcosa ai signori... Avvocato a lei il mazzo...
 GORGOGLIATI: A lei, a lei avvocato!
 AVVOCATO: Sì, il mazzo è a me... Lei signor Gorgogliati il poker lo conosce bene?
 GORGOGLIATI: Lo conosco benissimo: siamo amici di famiglia...
 AVVOCATO: Ah, ah: questa è carina... vuole dire che lo gioca spesso?
 GORGOGLIATI: Spesso, spessissimo, nelle ore di ufficio!!!
 MOGLIE: Gorgogliati, posso sedermi vicino a lei?
 GORGOGLIATI: Vicino, vicinissimo: se vuole ci fidanziamo...
 COMMENTATORE: Eh, eh, Gorgogliati... Non faccia troppi complimenti a mia moglie!
 GORGOGLIATI: Giusto, non gliene faccio nessuno: signora vada via di qua! Via, via!
 COMMENTATORE: Ma no, io scherzavo: lasci pure che le si sieda accanto!
 GORGOGLIATI: Sì, sì: signora qua, si sieda qua...
 COMMENTATORE: addirittura sulle ginocchia?
 GORGOGLIATI: Sì, sì: è più comodo...
 COMMENTATORE: Beh, Gorgogliati, non faccia l'esagerato come al suo solito... Dunque adesso silenzio che s'incomincia il gioco... per la puglia...
 GORGOGLIATI: ...e la Calabria!
 COMMENTATORE: Macché Calabria!
 GORGOGLIATI: La Lucania!

COMMENDATORE: Macché Lucania!

GORGOGLIATI: Il Piemonte!

COMMENDATORE: Ma stia zitto... Cosa c'entra la Calabria e il Piemonte. Io dicevo della puglia della posta...

GORGOGLIATI: Sissignore: dei telegrafi. Viva le telecomunicazioni!

INGEGNERE: Perdoni signor Gorgogliati, ma non capisco esattamente cosa c'entrino le telecomunicazioni...

COMMENDATORE: Per carità ingegnere, lasci andare, il nostro Gorgogliati...

GORGOGLIATI: Sono qua!

COMMENDATORE: ...già, appunto: sa ingegnere, è un uomo che eccede nello zelo... Bene, dunque, facciamo tremila di puglia?

GORGOGLIATI: Sì, sì, sì: anche seimila...

COMMENDATORE: Seimila?

GORGOGLIATI: Sì, sì: anche di più

AVVOCATO: Di più? Quanto vuole fare?

GORGOGLIATI: Quello che vuole lei...

INGEGNERE: Ecco, io, veramente, direi, che seimila può bastare...

GORGOGLIATI: Ce n'è anche troppo!

COMMENDATORE: Allora facciamo meno...

GORGOGLIATI: Meno, meno: cinque lire!

AVVOCATO: Ah, ah: spiritosissimo. Va bene, fissiamo cinquemila... ingegnere, tocca a lei!

COMMENDATORE: Sì, tocca all'ingegnere parlare...

GORGOGLIATI: Discorso! Discorso! Vogliamo l'acquedotto!

(Applaudd)

INGEGNERE: Passo...

COMMENDATORE: Passo...

GORGOGLIATI: Passo *(seguendo il passo)*. Cadenza! March! Uno due uno due

COMMENDATORE: Macché march! Gorgogliati non cominciamo: apre o non apre?

GORGOGLIATI: Apro, apro senz'altro...

COMMENDATORE: Bene. Di piatto?

GORGOGLIATI: Come vuole lei.

COMMENDATORE: Ma cosa c'entro io. È lei che deve giocare: apre di piatto o non apre di piatto?

GORGOGLIATI: Di piatto, di piatto: un servizio di dodici, bordato in oro zecchino, con tutti i fiorellini azzurri, sa qui...

AVVOCATO: Ah, ah, è veramente spiritoso... *(tornando a giocare)*. Io non ci sto.

INGEGNERE: Neanch'io

COMMENDATORE: Neanch'io

GORGOGLIATI: No, no: neanch'io. Passo.

MOGLIE: Ma no! Lei non può passare...

GORGOGLIATI: È vero: sono ingrassato...

COMMENDATORE: macché ingrassato! Ritiri il piatto. Ha vinto.

GORGOGLIATI: Sissignore. Ho vinto moltissimo.

INGEGNERE: Ecco, moltissimo veramente non direi...

GORGOGLIATI: Non direi, non direi. Ho quasi perso.

COMMENDATORE: Beh, avanti: le carte sono a me... Cara, sarà bene che tu dia un'occhiata al gioco di Gorgogliati. Non si sa mai.

GORGOGLIATI: Vero, verissimo: non si sa mai niente.

COMMENDATORE: Eh, proprio così: non si sa mai.

GORGOGLIATI: Mai. Mai. Scarsità d'informazione.

INGEGNERE: Ho aperto.

COMMENDATORE: Gorgogliati! Il piatto piange.

GORGOGLIATI: Sissignore: gli è morto un piatino.

COMMENDATORE: Ho detto che il piatto piange!

GORGOGLIATI: Oh sì: a calde lacrime.

COMMENDATORE: E allora faccia qualcosa!

GORGOGLIATI: Vuole che gli dia il fazzoletto?

AVVOCATO: Ah, buona, ah, ah... A me tre carte.

INGEGNERE: Servito!

COMMENDATORE: Carte, Gorgogliati?

GORGOGLIATI: Carte, carte.

COMMENDATORE: Carte, carte.

GORGOGLIATI: Lei cosa dice?

COMMENDATORE: Quante?

GORGOGLIATI: Lei cosa dice?

COMMENDATORE: Quante?

GORGOGLIATI: Lei cosa dice?

COMMENDATORE: Ma come cosa dico! È sordo? Le ho chiesto quante carte vuole... Quante?

GORGOGLIATI: Quante ne vuole lei!

COMMENDATORE: Ma cosa ne so io! Avanti, le vuole queste carte o non le vuole?

GORGOGLIATI: Non le voglio. Mi fanno ribrezzo. Se le tenga tutte per sé.

INGEGNERE: Cip!

AVVOCATO: Cip!

COMMENDATORE: Cip!

GORGOGLIATI: Cip, cip, cip, cip, cip!

COMMENDATORE: Ma cosa fa Gorgogliati?

GORGOGLIATI: Faccio l'uccellino, come loro. Cip, cip, cip. Il fin-guellino bello, tutto con le piume e il beccino che becca, sa qui...

COMMENDATORE: Non faccia l'idiota. Cip si dice una volta sola.

INGEGNERE: This d'assi.

AVVOCATO: Per me è buono.

COMMENDATORE: Io ho scala!

GORGOGLIATI: Scala, scala!

COMMENDATORE: Scala anche lei?

GORGOGLIATI: Sissignore; a pioli!

COMMENDATORE: Macché pioli!

GORGOGLIATI: A chiocciola!

COMMENDATORE: Macché chiocciola! Non vale, basta! Il piatto è mio.

GORGOGLIATI: Suo, suo senz'altro.

AVVOCATO: Ma lei, scusi, cosa aveva?

GORGOGLIATI: Cosa? Cosa?

AVVOCATO: Ma faccia vedere un po' le sue carte... Scala reale? Ma come? Stava zitto e aveva scala reale?

GORGOGLIATI: Sissignore: io sono repubblicano!

AVVOCATO: Lei l'ha fatto apposta per far vincere il commendatore!

Qui c'è sotto un imbroglio!

GORGOGLIATI: Sì, sì: è tutto un imbroglio...

COMMENDATORE: Ma no, cosa dice! Avvocato le assicuro che non c'è sotto niente.

GORGOGLIATI: Niente, niente: Non c'è sotto niente. È nudo.

INGEGNERE: Ma, ma, dico io, non si starà mica barando?

GORGOGLIATI: Sì, sì, si sta barando moltissimo!

AVVOCATO: Ah, voi due eravate d'accordo, eh? È così?

GORGOGLIATI: Così, così: noi siamo sempre d'accordo. Siamo come fratelli.

COMMENDATORE: macché fratelli, imbecille!

GORGOGLIATI: Cugini. Come cugini.

COMMENDATORE: Ma quali cugini?

GORGOGLIATI: Quelli di secondo grado.

AVVOCATO: È inutile che si scaldi tanto commendatore: abbiamo

capito tutto!

GORGOGLIATI: Tutto, tutto: anche di più!

COMMENDATORE: Vi assicuro signori che è stato lui...

GORGOGLIATI: Lui, lui...

INGEGNERE: È inutile che vi accusiate a vicenda; la cosa è chiara...

GORGOGLIATI: Sì, sì, chiarissima. Si vede anche al buio. È fosfore-scente.

COMMENDATORE: Gorgogliati! Lei è un idiota! Cosa crede? Che io sia un baro?

GORGOGLIATI: Sì, sì, lo dicono tutti.

AVVOCATO: Ah, benissimo! Lo dicono tutti?

GORGOGLIATI: Tutti, tutti. C'ero io, Valchiero e la signorina Zorai-de, quando è passato l'uscire del secondo piano dicendo: "Sapete l'ultima? Il commendatore è un barone!"

COMMENDATORE: Barone non è baro!

GORGOGLIATI: Nossignore: è molto peggio.

COMMENDATORE: Disgraziato, io sono barone, cioè nobile...

GORGOGLIATI: Nobile, nobilissimo...

COMMENDATORE: E non mi prenda in giro... Già dovevo immaginar-melo che a invitare lei era come portarsi il fuoco in casa!

GORGOGLIATI: Vuole che chiami i pompieri?

AVVOCATO: Ah, ah, questa è buona!

COMMENDATORE: Macché buona!

GORGOGLIATI: Giusto. È cattiva. Sa di muffa!

COMMENDATORE: Macché muffa e muffa, catastrofe universale! Esci subito da casa mia prima che le salti addosso e faccia scempio di lei! E non si faccia più vedere. Mai più! E badi, sa? Badi e fili via! Via! E badi!

GORGOGLIATI: Sissignore, bado, bado. Filo e bado. Bado e filo. Via, via. Tutta la vita. Non ritorno nemmeno più. Bado, via, sem-pre, filo. Bado, bado, bado⁴⁵.

⁴⁵ Simonetta, Zucconi, Fo, *L'impiegato Gorgogliati*, pp. 1-19.

1.3 *Poer nano* di Dario e (Jacopo) Fo

D'accordo, c'è anche chi riesce a ridere della suocera bisbetica, del villano che dice strafalcioni... c'è chi adora i calambour, cioè i giochi di parole fine a se stessi, il riso puramente meccanico, senza situazione, al di sopra delle classi: la risata metafisica. Ma è una risata fra i denti, spesso livida... un feto sottospinto... come una risata macabra. Che è la risata del potere. A noi piace un altro sghignazzo, che ci faccia riflettere, che ci apra il cranio, che ci abiti a razionalizzare e riscoprire da angoli diversi i fatti e le cose ⁴⁶.

DARIO FO

I monologhi del *Poer nano* nascono dall'incontro tra il vasto repertorio di storie che Fo dice di aver appreso dai fabulatori del lago, l'interesse sempre crescente per la satira politica e l'esperienza acquisita in radio con il programma *Chicchirichi*. Fo si trova in una fase di crescita personale ed artistica. Non ha ancora maturato la decisione di dedicarsi definitivamente ed esclusivamente al teatro, ma compie i primi esperimenti di un diverso modo di fare spettacolo in Italia, cambiando gli schemi, rinnovando i contenuti e mettendo in atto un provocatorio capovolgimento delle convenzioni. Scrive Puppa:

All'inizio c'è soprattutto la ricerca di un mezzo espressivo, di un genere linguistico. Sono gli anni cinquanta e Fo insegue una maniera, non ancora un pubblico, tra la rivista radiofonica, sceneggiature cinematografiche, farse teatrali, incerto tra moduli sofisticati, *alibi*, e *abbasamenti* parodistici, tra *non sense* surreale e *sguaiataggine* guittesca. Sono canovacci personali, sproloqui monologanti, proprio in un periodo caratterizzato dal declino dell'autore e dall'ascesa del regista, dove si riuniscono in due direzioni, il montaggio aperto e la struttura chiusa, cioè la disarticolazione nel primo caso e la riorganizzazione

⁴⁶ Presentazione di Dario Fo all'edizione illustrata di *Poer nano*: Dario Fo, Jacopo Fo, *Poer nano*, cit., p. 6.

nel secondo. Il primo è il modello misto del *cabaret*, del *bistro*, dell'*avanspettacolo*, del *variété* a riproporre esausti e sempre rinnovati schemi. È il gusto per lo sketch dilato tematicamente, infilato in una serie slegata, è la tiritera affabulante interminabile o fitti dialoghi a due, paradossali e regressivi. La linea emergente, la volontà più esplicita è data da una fissazione al rovesciamento provocatorio della cultura di massa, alla demistificazione dei valori, al ridimensionamento e alla smentita dei luoghi comuni ⁴⁷.

Portare i monologhi in radio, significa per Fo affinare i propri mezzi espressivi vocali, facendo affidamento soltanto sulla capacità di comunicare per mezzo di inonazioni, ritmi, pause e tensione tonale, e sulla particolare abilità nel riprodurre il parlato popolare e i dialetti lombardi, con i quali riesce a caratterizzare i personaggi e ad "abbassare" i racconti biblici, mitologici e letterari ad un livello comprensibile alla massa. A questo proposito Fo afferma:

Allora non ero abituato a recitare su un testo scritto, al massimo buttavo giù un canovaccio, qualche appunto. Non ero abituato alla dimensione letteraria. E infatti quei testi non li avevano. Erano tutti pieni di intercalari, di espressioni del dialetto lombardo, di ritorni indietro, di ricommenti alla situazione. Era dar voce ad una tradizione che non era mai stata scritta, e per cui era necessario reinventare una scrittura. E infatti, perfino da un punto di vista esteriore, avevo adottato una strana grafia con maiuscole e lettere inclinate per indicare i toni ⁴⁸.

Nella recitazione radiofonica Fo non può avvalersi del mezzo espressivo che più lo contraddistingue, il gesto, inteso nella duplice valenza di gestualità e mimica. Egli è, per così dire, "costretto" a recitare esclusivamente con la voce. Una condizione che lo porta ad un attento studio non solo del radiodramma, ma anche della comunicazione radiofonica. È necessario

⁴⁷ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, cit., p. 31.

⁴⁸ Enzo Magri, *Intervista a Fo*, in «Europeo», 1973, in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 36.

per Fo "sceneggiare la situazione attraverso la parola"⁴⁹. "È la situazione che determina il personaggio!"⁵⁰, commenta Fo in un seminario di studi.

Poer nano, "povero cocco", ossia povero cristo, è "un intercalare affettuoso"⁵¹, un epiteto che accompagna tutti gli anteroi delle storie fantasmagoriche narrate da Fo. Si tratta di un'espressione del dialetto popolare lombardo, che l'autore riutilizza come "chiave" narrativa per quelle che possono essere definite favole per adulti, "storie scontate [che] creano un'intesa fra chi recita e chi ascolta"⁵², riscritte in forma rovesciata. "Ma sia chiaro che questi ribaltamenti non erano fine a se stessi", precisa Fo nella Prefazione all'edizione illustrata di *Poer nano*, "erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta". Così nella storia di *Caino ed Abele*, che apre il libro, il personaggio di Caino non rappresenta più il simbolo per eccellenza del cattivo. È piuttosto un povero cristo nato brutto, un po' locco e coi piedi piatti, continuamente messo a confronto dalla gente del paese con "l'Abele", bello, bravo e buono: "ma come fa un fratello così bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro averci un fratello in sci stupid e cuni i pie' piatti come el Caino? E lui sentiva e ci veniva il magone".

Il debutto in radio avviene nel 1951-52 all'interno della trasmissione radiofonica *Chicchirichi*. Da un articolo di Alberto Crespi pubblicato su «l'Unità» apprendiamo che l'inventore del programma fu l'annunciatore Febo Conti, assieme ad Attilio Spiller, autore di riviste ed allora direttore del giornale

radio. Le storie vengono sperimentate in un primo tempo di fronte ad un pubblico di provincia durante le serate organizzate da Parenti sul lago Maggiore, in un secondo tempo portate in radio.

In quelle serate funoreggiavano personaggi come 'Anacleto il gasista' di Franco Parenti, la 'Signorina snob' di Franca Valeri e le imitazioni di un giovanissimo Alighiero Noschese. [...] una sera a Intra, o a Pallanza, si presenta un giovane magro magro e lungo lungo con la faccia dipinta di nero. 'Faccio l'imitazione di Louis Armstrong', mi dice. Da morir dal ridere. Gli chiesi se aveva qualche altro numero. Raccontò a modo suo la storia di Caino e Abele e finimmo sotto i tavoli. E poi fece una macchieta, quella del *poer nano*. Era Dario Fo. Lo presi subito in compagnia per 3.000 lire a sera [...] La scenetta del *poer nano* spopolava. Io lo guardavo dietro le quinte e gli facevo i segni per spingerlo a dire più spesso la parola magica, *poer nano* appunto... Travolgente⁵³.

Dai palcoscenici teatrali i monologhi del *Poer nano* passano ben presto ai microfoni radiofonici. Fo spiega come ogni monologo fosse recitato "in un italiano strampalato, infarcito di espressioni dialettali lombarde. La chiave che sviluppava una situazione comico satirica era il ribaltone, classico espediente della tradizione popolare. In poche parole, si trattava ogni volta di capovolgere il ruolo e i valori storico-letterari del testo originale dal quale si prendevano a prestito i personaggi principali"⁵⁴.

I testi che compongono le storie del *Poer nano* sono molti. L'edizione del 1976 comprende: *Caino e Abele*⁵⁵, *Sansone e Dalia*⁵⁶, *Il novecentonovantanovesimo dei Mille*⁵⁷, *Prete liprando*⁵⁸,

⁴⁹ Marisa Piazza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 156.

⁵⁰ *Ivi*, p. 65.

⁵¹ Dario Fo, *Presentazione alla serie del Poer nano*, versione manoscritta con correzioni, dattiloscritta in data 20 gennaio 2001, Archivio Franca Rame: ID documento 26782.

⁵² Claudio Meldolesi, *Su un comico in riavola. Dario Fo il bufalo il bambino*, cit., p. 32.

⁵³ Alberto Crespi, *Qui Babia, vi parla Febo Conti*, in «l'Unità», 1993, Archivio Franca Rame.

⁵⁴ Dario Fo, *Presentazione alla serie del Poer nano*, cit.

⁵⁵ Nell'indice al volume leggiamo le annotazioni che seguono: "Storia scritta e recitata per la radio nel 1953".

⁵⁶ "Storia scritta e recitata per la radio nel 1956".

⁵⁷ "Atto unico inedito scritto nel 1961".

⁵⁸ "Canzone scritta nel 1963 per uno spettacolo di Enzo Jannacci".

Il padrone manichino-flipper⁵⁹, Ciccucorno⁶⁰, Ananema per orchestra⁶¹. Nell'Archivio Fo-Rame la cartella⁶² relativa al *Poer nano* raccoglie *Caino e Abele*; *Sansone e Dalila*; *Davide e Golia*; *Papà Noè (Fo)*; *Giulietta e Romeo*; *Anleto*; *Otello*; *Romolo e Remo*; *Nerone (antichissimi democristiani)*; *Giulio Cesare*; *Omero era un bugiardo*; *Cristoforo Colombo*; *Guglielmo Tell*⁶³; *La battaglia di Legnano*; *Rigoletto*.

Nella versione a fumetti ogni racconto fa da sfondo ad eventi legati all'attualità e alla cronaca. La storia biblica di *Caino e Abele* segue parallelamente l'azione antiterroristica dell'Agente Rok impegnato nell'inseguimento di un toro che scatena panico nella folla alla periferia di Bergamo. Gli esiti delle due storie si intrecciano con la cattura, da parte dell'Agente Rok, di Caino, "noto terrorista dell'ultrasinistra, ricercato da tempo, responsabile tra l'altro di aver ucciso suo fratello Abele...".

Nelle versioni dattiloscritte (con correzioni manoscritte) contenute nell'Archivio, questo parallelismo tra la storia allegorica e la cronaca politica non compare. Nei canovacci che precedono la versione illustrata è maggiore l'uso del dialetto lom-

bardo e dei prologhi, che Fo utilizza per introdurre la storia e prendere confidenza col proprio pubblico. Sempre in *Caino e Abele*, tra le correzioni a penna è interessante notare la sostituzione, forse operata a seguito della censura, di "Signore" con "angelo", anche se nella versione a fumetti è riproposta l'immagine di Dio.

Riguardo agli episodi di censura legati alla trasmissione di *Poer nano* in radio, siamo a conoscenza dell'esistenza di un dattiloscritto che testimonia l'interruzione da parte dei dirigenti RAI di Roma del contratto stipulato tra l'emittente e l'autore del programma considerato "trasgressivo". Nel dattiloscritto si legge:

Milano ha le mani completamente legate da Roma. Il direttore della Rai di Milano, il regista Gagliardelli in un primo tempo, il Dott. Scarnici attuale regista di Chicchirichì hanno sempre sostenuto il personaggio Fo a Roma. Fin dalla prima trasmissione, il 'no' da Roma. Furono costretti ad accettarlo per il consenso del pubblico presente alle trasmissioni. Continuamente però ponevano tagli decisivi e irrimediabili ai copioni costringendo in extremis alla stesura di nuovi. Sabotaggio a tutti i personaggi di Chicchirichì. Attori che hanno avuto scerei con la RAI di Milano vengono più facilmente di altri, ingaggiati da Radio Roma. Pezzi di argomenti censurati da Roma nelle trasmissioni effettuate da Milano, vengono tranquillamente trasmessi dalla radio della capitale. Il personaggio del Pover nano soppresso da Roma, viene copiato da Roma nella rivista 'La Canasta' nel personaggio Pora stela. Anch'esso personaggio di carattere milanese (Carlo Crocchio). Gli appunti maggiori addebitati al personaggio Pover nano stanno nelle varie espressioni milanesi o comunque lombarde usate. Mentre da Roma stessa trasmette Tino Scotti, Crocchio nella imitazione dialettale milanese e altri ancora. Senza dire dell'abuso che si fa della parlata romanesca presso la RAI di Roma. Arbitro Tassini = tagliato in trasmissione (ripreso da Radio Roma); Guglielmo Tell = completamente censurato. Nerone. Bruxelles. Il mercato dei giocatori. Tutti i personaggi e le macchiette nate a Milano, se hanno voluto proseguire, hanno dovuto trasferirsi a Roma (Valeri, Scotti, Carotenuto, ecc.)⁶⁴.

⁶⁴ ID Documento 000125, *Appunti dattiloscritti per la censura operata su Poer nano*, 1952, dattiloscritto originale, p. 1.

⁵⁹ "Frammento di commedia scritto nel 1967".

⁶⁰ "Ballata scritta per lo spettacolo *Guerra di popolo in Cile*, 1973".

⁶¹ "Pezzo scritto nel 1976 per il settimanale «L'Espresso»".

⁶² L'Archivio C.T.F.R. nella cartella n. 1 anni 1951-54 raccoglie tutte le storie del *Poer nano*, mentre l'Archivio digitale Franca Rame, sotto la voce *Poer nano e altre storie - 1951 - Trasmissione radiofonica*, raccoglie *Caino e Abele* (ID documento 1, pp. 8); *Rigoletto* (ID documento 2, pp. 2 dattiloscritte); *Giulietta e Romeo* (ID documento 5, 2 versioni entrambe manoscritte, pp. 2 ciascuna); *Nerone* (ID documento 6, pp. 2); *Giulio Cesare* (ID documento 7, 3 versioni dattiloscritte, pp. 7); *La battaglia di Legnano* (4 versioni dattiloscritte, l'ultima siglata Simonetta e Zucconi, pp. 11); *Otello e Desdemona* (versione dattiloscritta e manoscritta, pp. 4); *Papà Noè* (4 versioni, la prima manoscritta e le altre dattiloscritte, pp. 8); *Guglielmo Tell* (ID documento 12, pp. 2); *Davide e Golia* (2 versioni, una manoscritta, l'altra dattiloscritta, pp. 7); *Anleto* (ID documento 14, 2 versioni dattiloscritte, pp. 4); *Cristoforo Colombo* (ID documento 13, 2 versioni, la prima manoscritta - con una pagina strappata -, la seconda dattiloscritta, pp. 4); *Romolo e Remo* (unica versione dattiloscritta, pp. 2); si aggiunge alla raccolta *Omero era un bugiardo* (ID documento 26983, p. 1); monologo trasmesso a *Lascia o raddoppia* il 10 luglio 1958.

⁶³ In calce al dattiloscritto si legge l'annotazione a penna di Fo: "bellissimo".

Fo intende sovvertire le regole delle storie appartenenti alla tradizione popolare costruendo una *controstoria* che sorprende e fa riflettere per il forte valore politico contenuto nella morale del racconto.

Il giusto sollazzo di buttare all'aria le regole del gioco stabilito di una ragione che sta da una parte sola, quella del potere, Caino è carivo, Abele è il buono, Golia è il tiranno, Davide è l'eroe liberatore... Adamo è un allocco, Eva è una intrigante putтана... ecc. ecc. Perché, chi l'ha detto? Chi l'ha stabilito...? Dove sono i testimoni? E se fosse al contrario? Anzi è senz'altro il contrario! E la risata, il divertimento liberatorio sta proprio nello scoprire che il contrario sta in piedi meglio del luogo comune... anzi, è più vero... almeno, più credibile⁶⁵.

La storia di *Sansone* e *Dalia* ripropone la stessa chiave comica e il medesimo linguaggio infantile, fiabesco, dialettale, con uso di termini onomatopeici, di espressioni sgrammaticate e di filastrocche rivisitate, come questa: "crapa pelada la fa i turei ghe ne dà minga ai soi fradei!".

Anche se Fo non ha ancora sperimentato il gioco onomatopeico del *grammelot*⁶⁶, che va comunque distinto dal miscuglio dei dialetti padani caratterizzante la lingua di *Mistero Buffo*⁶⁷, nelle storie del *Poer nano* sono già presenti strutture costituite da materiali morfotattici e lessicali presi a prestito da esempi di "oralità bassa e marginale"⁶⁸, che troveremo poi in abbondanza nelle commedie successive. Da notare, nei brani citati tratti da *Caino* e *Abele*, la relativa con il *che* indeclinato ("A letto

c'era il suo fratello Caino che sentiva gli applausi *che* ci facevano al suo fratello Abele"; "E andavano già dabbasso indove *che* c'era la gente gentile..."; "Andiamo là dove c'è il pozzo *che* noi ci facciamo la voce dentro e viene fuori l'eco gentile"), le frasi eco ("Andiamo! andiamo! dall'eco gentile"; "Anch'io, anch'io le preghiere del buon mattino"; "Anch'io, anch'io, l'ape apina"), le imprecazioni ("porco qui, porco là"); l'uso dell'articolo determinativo davanti ai nomi propri e davanti al verbo essere ("come l'è bravo l'Abele"; "Dice il Caino"), la dislocazione dei costituenti tipica del parlato ("E allora il Caino c'è rimasto male... Poer nano..."), le forme *ce lo* e *ci* per *glielo* e *gli*, *ci ha per ha* ("E che inventiva che c'ha"; "E lui sentiva e ci veniva il magone"); l'inizio di frase che parodizza l'incipit biblico ("E l'ape apina..."; "E tutti i colombi"), il dimostrativo accorciato (*sto per questo*), la locuzione popolare ("guarda qui che cagnara che 'l m'ha fa"), la chiusura sbrigativa, con l'uso di un registro improprio ("oh signore, come sei stato buono te... oh signore... ciao!").

Questa modalità espressiva sintetizza l'identità sociologica dei personaggi e, oltre a far ridere, produce nello spettatore/ascoltatore una riflessione sull'ampiezza tonale della lingua popolare.

Nei copioni dattiloscritti sono appuntate più soluzioni descrittive per Sansone, che fanno intendere il lavoro di stesura del testo e le possibilità interpretative del personaggio. È probabile che nelle diverse versioni recitate in radio e a teatro Fo alternasse questa o quella descrizione, mentre per la versione a fumetti ha scelto l'ultima soluzione: "ci ha tagliato tutti i capelli a zero e ci ha lasciato solo una frangetina all'Umberto"⁶⁹.

Il riferimento all'attualità politica è costante nelle vignette illustrate da Jacopo Fo. Sugli scudi dei filistei è disegnato il

⁶⁹ Le altre due soluzioni sono: "Dunque, il Sansone era fortissimo tanto è vero che quando era nell'artiglieria alpina gli avevano messo in braccio due cannoni grossi, gli avevano fatto una fotografia e l'avevano mandata alla Domenica del Corriere"; "Ha rotto tante di quelle teste che se lo ricordano ancora adesso a Bergamo".

⁶⁵ Fo [1976] in Marisa Piza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p. 131, nota 15.

⁶⁶ Sul *grammelot* si leggano le pagine seguenti.

⁶⁷ Come precisa anche Pietro Trifone (*L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, p. 147), l'equivoco non ha risparmiato i critici più accorti e neppure lo stesso Folen. La differenza è stata definitivamente chiarita da A. Pozzo, *Grr... grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, presentazione di S. Barazzaghi, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 69-98.

⁶⁸ P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., p. 154.

simbolo della svastica, e sparsa tra le macerie del tempio crollato si legge l'iscrizione "fiat libertas locheed", mentre un personaggio esclama: "È crollato! È crollato il tempio D.C.!!!".

Anche Golia, come i protagonisti delle precedenti storie, in *Davide e Golia* è un *poer nano*, un gigante che ama le "cose gentili", costretto alla cattiveria dall'effetto che produce sulla comunità. L'essere *a-normale* e l'apparente mostruosità sono motivo di discriminazione e causa principale del malefico agire. Golia, come Abele, prega il Signore per ringraziarlo della vita, ma anche per supplicarlo di fargli trovare un amico:

'Oh, Signore', diceva, 'come sei stato bravo te che mi hai fatto nascere su questa terra, invece che potevi benissimo farmi nascere su quell'altra! Oh, signore, tante grazie, l'unica cosa che mi lamento è che mi hai fatto troppo gigante, va' che manoni che ci ho qua, va' che piedoni: quater chili senza la giunta. E pensare che a me mi piacciono così tanto le cose gentili: i fiori azzurri, le farfalle gialle, e anche il gelato con la panna mi piace. E invece quando entro in paese gli uomini fanno finta di non vedermi e le belle ragazze con gli occhi neri, diventano tutte smorte per la paura che io ci faccia gli abbracci amorosi. Anche i bambini scappano a nascondersi quando mi vedono, e ci hanno ragione cicci, l'altro giorno ho fatto per farci una carezza sulla testa a un bambino. l'ho lasciato lì con la rapata a zero. Orco cane, ci ho le mani di carta vetrata! Adesso sono qui tutto solo sulla montagna, come un cane! Dai signore, fammi trovare un amico!'⁷⁰.

Dario Fo cerca ogni volta di umanizzare il "mostro", sia esso Golia o Caino, attribuendogli i gusti di una persona normale, infantili nel caso del "gelato con la panna", e un atteggiamento di consapevolezza della propria diversità che impietosisce: "i bambini scappano a nascondersi quando mi vedono, e ci hanno ragione l...] orco cane, ci ho le mani di carta vetrata."⁷¹.

Per rafforzare ironicamente la stranezza, Fo introduce una frase che qualifica il gigante come un *poer nano* "un po' di sini-

stra". Di nuovo l'elemento d'attualità collega il racconto al presente storico politico. Meldolesi interpreta il sacrificio di Golia con un'allusione alla "classe operaia vittima volontaria della ricostruzione"⁷². L'episodio della guerra dà lo spunto a Fo per una satira sugli interminabili conflitti dei nostri giorni, che i potenti annunciano come "guerre lampo", ma che invece durano decine di anni. Quella di Davide e Golia è una guerra coi "tirassai", le fionde, come nei giochi dei bambini, ma i riferimenti alle recenti vicende belliche non mancano, basti pensare alle canzoni partigiane che inframmezzano il racconto.

Con *Papà Noè (Fo)* prosegue il filone della rivisitazione degli episodi biblici. La vicenda ruota attorno alla figura del nuovo Adamo, affrancata dal ruolo storico religioso e rappresentata nella veste familiare di padre. Il Gran Patriarca, infatti, è chiamato confidenzialmente papà Noè. Lo spunto per l'umanizzazione del personaggio biblico è fornito da un passo delle sacre scritture nel quale il costruttore dell'arca è descritto "inebriato dal vino" e perciò "deriso dai figli". Partendo da questo verso, Fo presenta il protagonista della storia come l'inventore del "vino generoso", che trascorre il tempo "all'osteria", bevendo e cantando: "me pias el vin, me pias el vin...". La felice scoperta del vino avviene a seguito dell'invenzione della bottiglia di spumante per inaugurare l'arca. Nella versione comica dell'episodio biblico, il patriarca indossa le vesti di un "sindaco" speciale, che, forte delle influenti conoscenze, sta organizzando un diluvio universale che ripulisca il genere umano dalla polvere e lo faccia di nuovo risplendere dei colori delle razze. Il finale, come da copione, vede papà Noè "poer nano" che piange per la gioia (secondo una versione)⁷³, o forse perché "ci era caduta una catinella proprio in sulla testa, poer nano!"⁷⁴ (secondo un'altra versione).

⁷² Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, cit., p. 34, anche in Maria Piza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., pp. 138-139, nota n. 24.

⁷³ *Poer nano*, *Papà Noè*, p. 8.

⁷⁴ *Ivi*, p. 6, aggiunta manoscritta al testo dattiloscritto.

⁷⁰ *Poer nano*, *Davide e Golia*, p. 1.

⁷¹ *Ibidem*.

Dopo le rivisitazioni bibliche, è la volta delle tragedie shakespeariane: *Amleto*, *Otello*, *Giulietta e Romeo*.

In queste nuove controstorie l'interesse di Fo non è più indirizzato all'attualizzazione delle vicende, bensì alla riflessione su temi apparentemente lontani dall'episodio narrato e legati, invece, al mondo del teatro. Il racconto diventa metateatrale. Le tragedie shakespeariane sono arricchite degli aneddoti e delle immagini che la frequente rivisitazione del tema e la cultura popolare ci hanno tramandato, a volte facendo assurgere ad emblema di tutto il dramma un elemento particolarmente spettacolare, come il balcone di Giulietta riproposto qui in versione comica con Romeo, improbabile cavaliere, che tenta invano di arrampicarsi usando le trecce dell'amata, così come il teschio per Amleto, comunemente ed erroneamente messo in relazione con il monologo "essere o non essere", in una eccessiva semplificazione del tema della morte; come, infine, il colore della pelle di Otello, che nell'irriverente quanto esilarante versione di Fo si traduce in "Otello il negger" che si aggira per gli altari delle chiese a pregare i pittori di dipingere "angioletti negri", riprendendo un motivo in voga nei primi anni Cinquanta (*Angeli neri* di Luciano Tajoli⁷⁵). Nel raccontare queste storie, in particolare quella di *Amleto*, il narratore riflette sul significato dell'illusione scenica e sull'uso della quarta parete. Il tema è introdotto, secondo lo stile di Fo, prendendo spunto da un'altra storia, appresa dalla tradizione orale popolare, che poi si scopre essere *Pepin e Gigia a Milan* di Vittorio Lazzarini, scrittore dell'Ottocento. I personaggi del racconto di Lazzarini, come Fo-fabulatore, non hanno dimistichezza con il teatro e si ritrovano spettatori inconsapevoli di una rappresentazione, che credono invece realtà.

Tornando ad *Amleto*, si narra di un ipotetico spettatore inge-

nuo che si trova ad assistere alla rappresentazione dello spettacolo e che si esprime con un linguaggio e una cadenza popolare, con inflessioni del dialetto lombardo:

Io lo conosco l'Amleto, mica che sono di casa, no, così: Buon giorno, buona sera, come sta la sua signora... di vista insomma... Bravo ragazzo! L'ho conosciuto una sera che sono andato in un gran salone in-dove che c'era un mucchio di gente sedua tutta in fila che si divertiva guardare un gran tendone rossoce c'era in fondo. Tutti i gusti son gusti - dico io - ma a me piace di più veder giocare alle bocce. Faccio per tirar su e adar via, quand'è che, chissà come mai, quel tendone rosso incomincia ad aprirsi e allora tutta la gente curiosa si mette a guardare cosa è successo. Lì di dietro a quella tenda c'erano un giovanotto con una signorina che facevano baci-baci e amore-amore [...] tutti con la bocca aperta a sentire cosa dicevano quei due [...] erano l'Amleto e l'Ofelia, non si sono neanche accorti che qualcuno ci aveva fatto lo scherzo di tirarci su la tenda e allora continuavano a dirci le parole gentili... ma così forte che io ci avevo vergogna per loro⁷⁶.

La "gente" che assiste alle vicende è identificata con il "pubblico" del teatro solo alla fine del racconto:

Tutti che correvano: sciafolare di qua, gente che moriva avvelenata di là, e le persone giù da basso sempre tranquille loro, ci voleva tanto ad andare su a dividerli? A calmarli un pochetto? No invece: si mettono a battere perfino le mani, tutti contenti, e arrivano al colmo di obbligare tutti quelli che erano già lì, belli che morti ad alzarsi in piedi e a ringraziare il pubblico: porì nani!⁷⁷

Anche in *Otello* torna a riproporsi il tema dello spettacolo:

M'hanno detto di venir qui [al cinema] a raccontare la storia dell'Otello e della Desdemona, ma io il film non l'ho mica visto... Me li danno loro i soldi per andare a Cinema? Mi dicono sempre: 'Dai dai

⁷⁵ La canzone di Luciano Tajoli, *Angeli neri*, è del 1949-50. È riproposta in versione cubana nel 1960 dal cantante Don Martino Barreto Jr. con il titolo *Angelitos negros* e successivamente portata al successo in Italia nel 1968 da Fausto Leali con il titolo *Angeli neri*.

⁷⁶ *Poer nano, Amleto*, p. 1.

⁷⁷ *Ivi*, p. 4.

racconta che tanto tu ci hai la fantasia...? Cosa, cosa, la fantasia? Non sono mica il Corriere lombardo io... *Altra versione*: un giornale della Sera, io!]. Meno male che io la storia dell'Orello la so perché l'ho recitata all'oratorio della mia parrocchia, io facevo la Desdemona... Adesso provo a raccontarla... Però la comincio al volo, eh... Adesso comincio...⁷⁸

L'accento di prologo ricorda l'inizio di *Caino e Abele*, dove la ripetizione dell'annuncio del racconto ("adesso comincio", "la comincio al volo", "adiamo a incominciare", "cominciamo senz'altro") serve a Fo per introdurre gradatamente gli ascoltatori nel mondo della novella e per istaurare un rapporto di confidenza con il pubblico, una sorta di incipit fiabesco: "tanto tempo fa, in un paese lontano lontano, c'era una volta..."

Siccome che a me mi hanno detto di contarvi su qualche storia della famiglia e siccome che io mi ricordo la storia di Caino e Abele, che poi è una storia antica che l'ho contata così un mucchio di volte che quasi quasi adesso non me la ricordo più neanche tanto bene, allora io ve la racconto. Siccome però è una storia del bene e del male, allora io la comincio al volo. Ecco adesso comincio⁷⁹.

Il riferimento al cinema, invece, è già in *Sansone e Dalila* (prima versione dattiloscritta):

VOCE FEMMINILE: Dai, Dario, dai...

FO: Sì, brava, adesso ti devo anche portare il bambino al cinema a vedere Sansone e Dalila. Cara, cara... me li dai tu i soldi, me li dai... Glielo faccio io il cinema se è per farlo addormentare. Vieni, vieni qua caro, che te la racconta il tuo papà la storia del Sansone e Dalila. Siedi qui buono, che adesso comincio⁸⁰.

Il gruppo di storie che appartengono al mito e alla leggenda

⁷⁸ *Poer nano, Orello e Desdemona*, p. 1.

⁷⁹ *Poer nano, Caino e Abele*, p. 1.

⁸⁰ *Poer nano, Sansone e Dalila*, p. 1.

è composto da *Romolo e Remo*, *Nerone* (antichissimi democristiani), *Giulio Cesare*, *Omero era un bugiardo*, *Cristoforo Colombo*, *Guglielmo Tell*, *La battaglia di Legnano*, *Rigoletto*.

I prime tre racconti, *Romolo e Remo*, *Nerone* e *Giulio Cesare*, prendono spunto dalla storia di Roma antica.

I protagonisti del mito di fondazione della capitale dell'Impero romano sono trasfigurati in bambini bizzosi in continua lotta tra loro e con i coetanei. Si presentano con una *song* cabrettistica che immaginiamo cantata in dialetto romano:

Fischia il sasso: vinceremo

Ci protegga santa Pupa

Io sono Romolo... io son Remo

Siamo i figli della lupa!⁸¹

Motivo di conflitto con gli altri è l'esistenza della mamma lupa, diversa dalle madri degli amici:

Loro ci hanno mamma tutta bella, con il faccino dolce e con la vellea e noi ci abbiamo te che sei una lupa... Va' come sei tutta conciat: mai visto una mamma con una coda così e con i denti tutti canini! [...] Alla lupa romana ci veniva voglia di piangere, porta nana!⁸²

Il commento del narratore alla situazione produce l'effetto comico dell'inversione:

Ecco, quello che ci mancava un po' al Romolo e al Remo era il rispetto filiale⁸³.

La causa, invece, di contesa tra i due è il nome da dare alla nuova città, "Roma" o "San Remo". Per superare il problema, decidono di costruire due città distinte. A questo punto l'episodio mitologico dell'aquila portatrice di buoni auspici per l'edi-

⁸¹ *Poer nano, Romolo e Remo*, p. 1.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

ficazione di Roma si trasforma in un espediente comico per spiegare la morte di Remo ad opera del fratello, con una botta in testa, come già in *Catino e Abele*.

[...] Al Romolo cominciava già a venirci il nervoso e così quando che ha visto passare una formazione di aquile, ci ha detto così al Remo gemello: 'Fratellino! Fratellino! Va' che belle aquile che volano lì così nel cielo...'. 'Dove, dove?' 'Lì, lì così: le vedi?'. E mentre che suo fratello guardava su per aria: PAC! Una paletata sulla testa del Remo che è caduto giù per terra, morto per la commozione! È che la sua era una commozione un po' cerebrale: poet nano!⁸⁴

I giochi di parole e gli equivoci continuano anche nel brano successivo, *Nerone*⁸⁵. Qui il protagonista della vicenda è presentato inizialmente come un "buono", ma poi si palesa l'errore:

Orco, adesso che mi viene in mente non era mica il Nerone che era buono e sensibile...: era il Garibaldi... o già il Nerone era quello cattivo. Beh, allora comincio tutto da capo.⁸⁶

Anche questo breve prologo, costruito sul finto scambio di persona, serve a Fo-fabulatore per spiazzare il pubblico. Infatti, l'intera narrazione è strutturata per paradossi in un costante parallelismo tra la Roma antica e quella contemporanea. I gladiatori sono chiamati "antichi democristiani" per la "fame" dimostrata durante i duelli nelle arene:

[...] I leoni che saltavano addosso ai gladiatori, i gladiatori⁸⁷ che mangiavano i leoni. Che confusione. Ohè ohè, ma cosa fanno quelli lì? Solo i leoni devono mangiare, guarda se la maniera è quella lì di rovinarmi lo spettacolo. Oh ma questi democristiani non li si può mai invitare ad uno spettacolo che mangiano tutto. E allora il Nerone ci veniva voglia di piangere per la rabbia. Pover nano!⁸⁸.

Non mancano riferimenti espliciti a fatti e persone della vita politica dell'epoca, come "all'antichissimo ministro Scelba"⁸⁹, preso di mira dal feroce sarcasmo di Fo, che lo descrive in questo modo:

[...] tutti i giorni è lì, tutti i giorni è lì. Uei, ma quello lì ha la mania di suonare la lira!⁹⁰.

La conclusione della storia vede Nerone che, per riscaldare Poppea infreddolita, incendia Roma "con una scatola di cerini" e poi piange, non si sa se per il pentimento oppure, più semplicemente (e vigliaccamente), perché "c'era entrato il fumo negli occhi. Poet nano!".

I copioni dattiloscritti relativi all'ultimo brano sulla storia antica di Roma, *Giulio Cesare*, sono pieni di correzioni manoscritte e di tagli. Le versioni del testo sono due. La versione più rimaneggiata parte dalla congiura di Bruto e inizia con una canzone in dialetto milanese, che suona come una minaccia:

'Sì s'ì l'è propi lu mazemel mazemel, s'ì s'ì l'è propi lu taieemel in du'. Tutte le volte che il Giulio Cesare passava per la strada i congiurati ci cantavano questa canzone per come dire che ci volevano fare la festa. Pareva male che il Giulio ci aveva insieme un mucchio di antichissimi soldati romani armati fino ai denti che appena sentivano cantare così

⁸⁷ Sotto i termini "ai gladiatori" e "i gladiatori", nel copione originale si legge, scritto a penna: "agli antichi d.c." e "gli antichi d.c.".

⁸⁸ *Poet nano, Nerone*, p. 1.

⁸⁹ Prima della correzione in "Scelba", sul testo compariva il nome "Vanoni". Il nome di Scelba è aggiunto a penna tra parentesi.

⁹⁰ *Poet nano, Nerone*, p. 2.

⁸⁴ *Poet nano, Romolo e Remo*, p. 2.

⁸⁵ Nel copione dattiloscritto si legge la scritta a penna "Sabato prima di Natale 1951", che testimonia la data della trasmissione del brano. Alla particolare ricorrenza religiosa si deve il contenuto del prologo alla storia: "Adesso che siamo sotto al santo Natale non voglio più raccontarvi una storia di quegli uomini prepotenti e cattivi che facevano morire tanta gente. Voglio raccontarvi quella di uno che era buono e gentile. Allora adesso vi racconto la storia dell'imperatore Nerone. Era così sensibile e buono il Nerone che..."

⁸⁶ *Poet nano, Nerone*, p. 1.

ci rispondevano: no non per carità lasseghel non non per carità lascia-telo stare⁹¹.

L'altra versione, invece, più pulita, comincia dall'annuncio dell'arrivo di Giulio Cesare nel foro per il discorso al popolo romano. Qui Dario Fo interpreta una moltitudine di personaggi in attesa dell'evento, anticipando la polifonia che costituirà l'elemento attoriale più complesso dell'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* in *Mistero buffo*:

'Squilli di trombe salutano in cor, dal Campiglio al Quirinal...'. 'Perché cosa suonano? Cos'è le trombe?'. 'Cito cito che Giulio Cesare ha fatto suonare il parlamento'. 'Ma il parlamento non è mica già un po' suonato?'. 'Ma no, ha fatto suonare il parlamento pappapa'. 'Ah, pappapa'. 'Ecco ecco, adesso il Cesare comincia a fare il discorso'. 'Ma qual è il Giulio Cesare?'. 'È quello lì con la pelata, quello fatto su nel lenzuolo che pare un fantasma'. 'O bella, e quello lì piccolino e brutto che lui ci tiene una mano sulla testa, chi è?'. 'Ah quello lì è il suo figlio putativo Bruto. Quello che gli serve per fare il bastone della vecchiaia. SSS! Che adesso incomincia a parlare'. 'Fa vedere fa vedere anche me! Orco che bel... Silenzio!⁹²

Il dialogo prosegue tra Giulio Cesare e il popolo che risponde all'appello in una rivisitazione della comicità petroliniana:

Romani... – presente – fratelli – presente... – ma no! Romani, fratelli popol mio! – Ah va bè – Allora tutto da capo, eh? Romani fratelli popol mio, vi sovvien? – Sì, sì, insomma... – Ohè, o vi sovvien o non vi sovvien...⁹³

In entrambe le versioni, i giochi di parole sul nome di Bruto e sul trionvirato di Giulio Cesare, Pompeo e Crasso forniscono lo spunto per una satira sull'uso dei termini difficili (ad es. in

lingua latina) come strumento di prevaricazione dei potenti nei confronti del popolo:

Il Bruto non era cattivo, è che lui era figlio adottivo del Giulio Cesare e ci aveva l'odio contro il padre putativo. Perché per il fatto che lui ci aveva messo il soprannome di Bruto, invece di chiamarlo col suo vero nome che era Tuquogue: 'A chi a chi Bruto – diceva – io mi chiamo Tuquogue'⁹⁴.

A quel tempo lì a Roma c'erano in tre che comandavano: Il Giulio un po' Cesare, Il Pompeo e il Crasso. Avevano deciso di fare un trio politico. Com'è che lo chiamiamo questo trio politico, diceva il Crasso. Io direi di chiamarlo trio lescano, diceva il Pompeo. Chiamiamolo le tre sorelle nava diceva il Crasso che ci piaceva la rivista. Mica male questo qui diceva il Giulio, però però ci vorrebbe un nome latino. Guarda, se vuoi fregare il popolo che è ignorante devi parlargli sempre in latino, chiamalo trium viratum. E da quel giorno vissero eternamente d'amore e d'accordo⁹⁵.

Non mancano riferimenti allegorici alla romanità fascista, con "Giulio cha fa il Cesare", che in battaglia ordina ai soldati: "Taci il nemico ti ascolta", oppure che sprona il figlio adottivo ad indossare il fascio littorio e a seguirlo sul cocchio.

Bruto, descritto dal fabulatore "piccolo" e "brutto", è il "poet nano" della storia, che si trova ad uccidere il padre assieme ai trentacinque congiurati solo perché Giulio Cesare, accortosi della sua presenza, lo chiama per nome:

I congiurati stavano già per andarsene via quando il Cesare vedendo che in mezzo a loro c'era anche il suo figlio putativo ha detto: 'Ah! Sei qui anche tu Quoque, Bruto figlio mio! Passa a casa a fare i compiti' – 'A chi a chi bruto', ha detto il Tuquogue, 'cutrelada', e plaf tutti i congiurati addosso al Giulio Cesare con i pugnali, 'anch'io anch'io

⁹¹ *Poet nano, Giulio Cesare (versione 1)*, p. 1.

⁹² *Poet nano, Giulio Cesare (versione 2)*, p. 7.

⁹³ *Poet nano, Giulio Cesare (versione 1)*, p. 3.

⁹⁴ *Ivi*, p. 4. Nell'altra versione l'episodio è così narrato: "Sì, va bene, è vero, lui era piccolino e brutto, ma che bisogno c'era di chiamarlo Bruto, tanto più che lui ce lo aveva un nome, lui si chiamava Tuquogue e invece il Giulio Cesare lo chiamava sempre Tuquogue, brutto figlio mio, era proprio senza cuore quel Giulio".

⁹⁵ *Ibidem*.

addosso a quello lì che mi scherza sempre!'. Ma piccolo com'era il Bruto non riusciva a darci neanche una correllata, poer nano!⁹⁶.

Omero era un bugiardo è un breve monologo costruito sulla falsariga di *Sansone e Dalila*. Come già avviene per il personaggio di Sansone, anche Omero è presentato con una frase ad effetto:

Tutte le mattine, quando i soldati greci andavano alla battaglia, gridavano 'Achille! Achille!' saltava fuori un tipo con la barba nera e gli occhi carivi che diceva: 'Se gh'è?!'... ecco quello lì che aveva detto 'Se gh'è?!' era l'Achille. Se gh'è, che in greco antico – che sarebbe poi come il milanese moderno – vuol dire: cosa c'è... è tutta una questione di cultura, insomma!⁹⁷.

Nella figura di Omero si nasconde quella di Fo-fabulatore. Il poeta dell'Iliade e dell'Odissea viene descritto come "un bugiardo". L'apparente offesa nasconde in realtà un sardonico riferimento alla fantasia dei raccontastorie "che pur di infiorare o di far diventare bella qualsiasi cosa, tirano fuori tante e tante di quelle bugie che, al confronto, quelle che dicono le donne fanno ridere..."

La storia della morte di Achille gioca ironicamente sul punto debole dell'eroe, il tallone, che è messo in relazione con l'epiteto "pelide", erroneamente e comicamente tradotto con il termine "piede":

Come tutti sanno, l'Achille era invulnerabile dappertutto, meno che sul tallone d'Achille... che poi, gira e rigira, è sempre il calcagno. Ma lui, a dir la verità, non era delicato solo sul calcagno, ma anche nel resto dei piedi per via che ci aveva i piedi piatti... così che per prenderlo in giro i maligni lo chiamavano piè veloce o addirittura pelide, che è ancora più offensivo. Ed era così delicato sul pelide, che un

⁹⁶ *Poer nano, Giulio Cesare (versione 1)*, p. 5. La versione "non riusciva a darci neanche una correllata" è aggiunta a penna come correzione della frase dattiloscritta: "non ci arrivava neanche!".

⁹⁷ *Poer nano, Omero era un bugiardo*, p. 1.

giorno un certo Alimunte, che poi si è saputo che era di Padova, gli è andato vicino e TAKI, gli ha mollato una gran scarpata sul ditone. Porco qui, porco là! – s'è messo a gridare l'Achille – Ah, basta! Se mi pestano anche il ditone, io non ci sto più... fatela voi la guerra... io ritorno dalla mia mamma!'. La sua mamma, che come tutte le mamme ci aveva cuore per i pelidi di suo figlio, un giorno è andata da Vulcano e gli ha ordinato mica una corazzina come dice l'Omero!, ma un paio di scarpe corazzate contro i pestoni. Ed erano così belle quelle scarpe che tutti gliel'enviavano, tanto che il suo amico Patrolo gli ha detto: 'Accidenti!, che belle che sono! Come mi piacerebbe farci un giro con quelle scarpe!'. L'Achille, che per gli amici faceva questo ed altro, gliel'ha prestare e il Patrocolo le ha lasciate fuori, sul marciapiede... in sosta vietata. Era passato di lì un vigile troiano e gliel'ha subito requisite. Achille è andato subito a reclamare dai troiani... e siccome quelli non mollavano, ha preso la mascella di un asino che passava di lì e gliel'ha mascellate! Sotto a chi tocca! E ha rotto tante di quelle teste, ma tante di quelle teste che se lo ricordano ancora oggi a Bergamo. Il fatto è che sul più bello salta fuori il Paride con un gran mantello e TAKI, una martellata sul mignolo del pelide d'Achille che TRAKI, cade per terra belle morto... povero pelide!⁹⁸.

Nell'episodio intitolato *Cristoforo Colombo* torna l'espeditore del bambino capriccioso che, in questo caso, vuole andare in America e si esprime con "Mamma mia dammi cento lire che in America voglio andar" (riproponendo una canzone popolare degli emigranti italiani) mentre gioca con le uova simulando la rotondità del globo terrestre. La scelta di raccontare la *contro-storia* della scoperta dell'America è il primo tentativo di sondare le ragioni economiche e politiche che muovono le imprese leggendarie di conquista. Un tema che Fo approfondirà in seguito con la commedia *Isabella tre caravalle e un cacciaballe* (1963) e molto più tardi con *Joban padan a la scoperta de le Americhe* (1991).

⁹⁸ *Ibidem*. Nella versione dattiloscritta si gioca, invece, sulla rinomata avarizia genovese: "Scusi signore mi presta un po' di moneta per andare a scoprire l'America? – Uei, ma per chi mi ha preso! Sono un genovese io, vèhi Cosa mi dai d'interesse? –", ed è assente il riferimento alla rivoluzione.

Esistono due versioni della storia, una manoscritta (con uno strappo sul lato inferiore sinistro) che si interrompe prima della conclusione delle vicende, e una dattiloscritta completa. Nel testo manoscritto l'arrivo nel nuovo continente è raccontato come una vera e propria invasione:

– Scusi signore che passa per la strada, non ci avrebbe un qualche mezzo milione di moneta da imprestarmi per fare la scoperta dell'America? – Uei ma per chi mi ha preso – ci ha risposto il signore – m'ha forse preso per un turista di passaggio? – ma non si arrabbi così signore... se lei mi dà i soldi, quando io scopro l'America ci regalo il paraguaì, il Messico e magari anche la Columbia! – sì che dopo qualche anno fanno una bella rivoluzione di indipendenza e io ci resto piatto come un merluzzo.⁹⁹

Nella versione (dattiloscritta) con conclusione, la storia termina con la “cacciata” di Colombo dal cospetto della regina, alla quale l'ammiraglio genovese ha imbrattato le vesti con l'uovo:

– Porco qui, porco là! – ha detto la regina – va' che vestito che mi hai conciato! Prenditi le tue caravelle e non farti più vedere! Vai via, vai a quel paese! – E l'è così che il Colombo l'è andato in America, poer nano!¹⁰⁰

Un breve riferimento alla storia di *Guglielmo Tell* è citato in *Omero era un bugiardo*, nel momento in cui il narratore porta esempi di poeti e scrittori “bugiardi”:

Tanto per fare un esempio: il Schiller, quello che ha scritto la storia del Guglielmo Tell, dice che questo Guglielmo era bravissimo a tirare le frecce e che beccava in pieno la mela che aveva in testa suo figlio... E invece non è così: il bravo era suo figlio che, quando il padre tirava la freccia, anche se sbagliava di un metro... lui, con lo scatto di testa, riusciva lo stesso a infilzare la mela!¹⁰¹

⁹⁹ *Poer nano, Cristoforo Colombo (versione manoscritta)*, p. 1.

¹⁰⁰ *Poer nano, Cristoforo Colombo (versione dattiloscritta)*, p. 4.

¹⁰¹ *Poer nano, Omero era un bugiardo*, p. 1.

Questa gag compare anche nel monologo su *Guglielmo Tell* in una forma leggermente diversa:

Orco com'è preciso il Guglielmo nel tiro delle frecce diceva la gente! Pensa che ci mette in testa al suo bambino una mela renetta ecco poi, si mette a dieci metri di distanza e zac! Te la sfilza con la freccia! – però chi è che era bravo non era mica il Guglielmo: era il suo bambino che anche quando il papà sbagliava lui zac! Ci aveva lo scatto di testa si faceva sfilzare lo stesso la mela!¹⁰²

Il protagonista della storia compare sulla scena evocato dall'intera popolazione svizzera alla disperata ricerca di un eroe nazionale al quale dedicare un monumento a cavallo, come negli altri paesi. L'impossibilità di reperire un “eroe di precisione” (siamo in Svizzera!) è motivata dal fatto che il territorio elvetico non ha avuto grandi invasioni finché non sono arrivati gli austriaci. Ecco che, in sostituzione dell'eroe, gli svizzeri compiono vani tentativi (scanditi dagli sdegnosi dinieghi del narratore-forestiero: “eh no, eh no”) di innalzare a monumento i prodotti d'esportazione: gli orologi, il formaggio, la cioccolata, procedendo secondo il meccanismo comico bergsoniano del “diavolo a molla”.

Quand'è che nel loro paese veniva un forestiero per fare il turismo, gli svizzeri ci dicevano: ‘ha visto come è bella la nostra città... Signor forestiero ha visto che bella piazza col campanile che ci abbiamo? Ci piace la piazza?’ – ‘Sì, bella, bella, peccato che su quel cavallo di bronzo che c'è lì in mezzo non ci sia nessuno... non ce l'avete un eroe nazionale da metterci sopra?’ – ‘No per adesso non ce l'abbiamo, ma abbiamo pensato di metterci un orologio...’ – ‘Eh no, eh no, l'orologio non è mica un eroe nazionale...’ ‘Non sarà un eroe nazionale però batte le ore...’ ‘Eh no, Eh, no’ – ci diceva il forestiero – ‘E allora ci mettiamo su un pezzo di formaggio...’ – ‘He he he... non vale mica... io in questo paese non ci sto: non c'è neanche un eroe nazionale vero...’ E il forestiero comprava una tavoletta di cioccolata e andava via

¹⁰² *Poer nano, Guglielmo Tell*, p. 2.

tutto nervoso... a fare il turismo a Gallarate! E allora gli svizzeri ci rimanevano male, poi nani!¹⁰³

Non sono solo gli svizzeri i "poi nani" della situazione, anche "Il Guglielmo" al termine della storia è definito, come tutti i protagonisti delle *costrotorie*, "poer nano":

Metiamolo a cavallo! Metiamolo sul cavallo di bronzo della piazza! - Ma è che il Guglielmo non sapeva nemmeno cavalcare e plaf! È caduto giù per terra! È per quello che lui non ci ha il monumento a cavallo poer nano!¹⁰⁴

*La battaglia di Legnano*¹⁰⁵ è il pretesto per denunciare la corruzione del calcio.¹⁰⁶ Il gioco di parole tra il termine "corretto" e "corrotto" trasla l'associazione dell'aggettivo dal calcio-mercato al caffè:

[l'arbitro] Era lì che prendeva un caffè un po' corrotto, quand'è che sono venuti dentro tre signori tutti distinti, tutti in blu, con i guanti della box [...] È che l'arbitro "pace e amore" dopo qualche ora si è trovato all'ospedale salvo complicazioni. Poer nano! Ma è che il Legnano non lo lasciano più giocare sul suo campo e così ci resterà male, poer Legnano!¹⁰⁷

Con *Rigoletto* si chiude la serie dei monologhi del *Poer nano*. La storia di Rigoletto, "un nano davvero, poer nano!", racconta l'episodio dell'incontro tra Giuseppe Verdi e il nano Rigoletto, impedito nella crescita da un patto troppo stretto. L'uomo, scambiato dal musicista per un bambino, è un essere a suo modo "mostruoso", come Caino, Sansone, Golia. Qui la fantasia

¹⁰³ *Poer nano*, *Guglielmo Tell*, p. 1.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 2.

¹⁰⁵ Nell'archivio si trovano tre versioni dattiloscritte del testo, sostanzialmente uguali.

¹⁰⁶ "La fantasia del gioco, cancellata dalla violenza di chi detiene il potere sarà più tardi il tema di uno dei monologhi più belli di Fo: *Il primo miracolo di Gesù bambino* (in *La storia della tigre e altre storie*) [1977]", Marisa Piza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p. 154.

¹⁰⁷ *Per nano*, *La battaglia di Legnano*, p. 3.

di Fo mescola storie e leggende: Rigoletto ha la gobba come il protagonista dell'opera verdiana, ma ha anche un piede enorme come gli indigeni abitanti di terre lontane nelle raffigurazioni medioevali. Il personaggio di Rigoletto, il buffone di corte, dà a Fo lo spunto per trattare l'argomento che più gli sta a cuore: la prevaricazione del potente sul povero. Il potente in questo caso è il Re, che l'autore chiama "il Re-si-diverte", dando una connotazione di denuncia sociale al nome dell'antagonista, che trae origine dal titolo dell'opera di Victor Hugo a cui Verdi si ispirò per il melodramma.

Il racconto prosegue con il tentativo di abuso del Re-si-diverte sulla figlia di Rigoletto, la strenua nonché vana difesa del padre e la tragica morte della ragazza, alla quale egli aveva amorevolmente confezionato tanti patti per farla crescere bene. La conclusione della storia vede il povero Rigoletto rassegnato alla condizione di "poer nano":

E adesso io ci ho lì un mucchio di paloncini che non so neanche cosa farne. Poer nano! È che io ridendo e scherzando sono proprio un nano davvero, poer nano!¹⁰⁸

L'esilarante conclusione ha naturalmente un valore metateatrale: la scelta di raccontare la storia del "giullare di corte" gabbato dal potente non può non indurre ad un riferimento fin troppo esplicito alla biografia artistica di Dario Fo "giullare della borghesia".

1.4 *Non si vive di solo pane* di Fo e Parenti

Non si vive di solo pane è il titolo dello spettacolo radiofonico¹⁰⁹ andato in onda sul secondo programma a partire dall'8

¹⁰⁸ *Poer nano*, *Rigoletto*, p. 2.

¹⁰⁹ *Non si vive di solo pane*, "comode evasioni con morale inedita", di e con Dario Fo e Franco Parenti, con la partecipazione di Franca Rame, musiche di Fiorenzo Carpi, regia di Giulio Scarnici, 1956. Documenti dell'Archivio Franca Rame: testi radiofonici. Protocollo SIAE 28 giugno 1956, n. 11600 e seg.

luglio 1956, per undici domeniche consecutive. Gli autori, Fo e Parenti, compongono una copiosa serie di brevi scenette comico satiriche (alcune riprese dallo spettacolo *I Sani da legare* di Parenti, Fo, Durano, 1954) sui desideri, gli *hobbies*, le debolezze, le illusioni degli italiani rivelando ambizioni, vizi, nevrosi e manie di un paese che "non vive di solo pane". Il sottotitolo della trasmissione chiarisce che si tratta di "comode evasioni con morale inedita". "Evasioni, com'è facile intendere, dalla vita di tutti i giorni", scrive un giornalista dell'epoca, "che gli Autori, con divagazioni umoristiche d'un tono bonario e sorridente e pur tuttavia 'raffinato', non mancano di corredare di osservazioni di costume, con presentazione di tipi umani singolari e di caratteristici luoghi comuni"¹¹⁰. Non si conosce l'esatta corrispondenza personaggio-interprete, ma la partecipazione di Franca Rame alla trasmissione induce a pensare che le parti femminili siano affidate a lei, mentre le altre a Fo e Parenti, i quali si trovano, all'occorrenza, a dover rivestire più ruoli in una medesima scenetta.

Il prologo dello spettacolo illustra, alla maniera della rivista (recitato e canzonni) e con qualche concessione al *Poer nano*, il significato del titolo:

Padre Adamo per un pomo perse il Paradiso
pur di mangiare il pane con qualche cosa.
Non si vive di solo pane.
Pane e mela è un'altra cosa.
E Noè, pestando l'uva, fu dai figli suoi deriso
Pur di bagnare il pane con qualche cosa.
Non si vive di solo pane.
Pane, mela e vino è un'altra cosa.
Platone col pensiero metafisico
Pitagora con l'ordine numerico
E Pericle col metodo politico
Copernico col metodo astronomico

¹¹⁰ Anonimo, *Un nuovo spettacolo di varietà: "Non si vive di solo pane"*, art. quotidiano, 8 luglio 1956, Archivio Franca Rame: ID documento 025815.

Gutenberg col tipo tipografico
Un veneto col viaggio eurasatico
Un asiatico con la polvere pirica.
Ognuno qualcosa ha dovuto fare
Perché di solo pane non si può campare¹¹¹.

Non tutti gli sketch sono titolati. Non è possibile, dunque, fare un elenco esaustivo delle scenette presentate¹¹². Dalla rassegna stampa abbiamo però notizia di quali siano state le più gradite al pubblico. Tra di esse, il successo maggiore è riscosso dallo sketch dell'impiegato Baldini trasmesso durante la prima puntata.

Il tema si sviluppa attorno alla mania del momento, il gioco a quiz. Ad una prima lettura, la satira di Fo e Parenti prende di mira il noto programma televisivo "Lascia o raddoppia" condotto da Mike Bongiorno; ad uno sguardo più attento appare come l'occhio critico dei due autori si soffermi sull'analisi della moderna società, che delega al mezzo televisivo il compito di dispensare attimi di felicità quasi si trattasse di prodotti in commercio, e di trasformare "tutte le illusioni in dolce realtà", come recita la canzone d'incipit. Il tema affrontato è di un'attualità sconcertante. D'altra parte anche la narrazione anticipa fenomeni contemporanei di ricerca del successo in una "società dello spettacolo" dove sogno e realtà finiscono per confondersi e perdere il loro significato. Lo stile, naturalmente, è sempre una sintesi felice di avanspettacolo e controinformazione cabarettistica.

VOCE: Non si vive di solo pane! Fortunatamente i più recenti mezzi di evasione, vuoi la televisione, ci consentono di illuderci che la vita non è disuguale per tutti.

¹¹¹ *Non si vive di solo pane*, prima puntata, p. 2.

¹¹² L'indice delle puntate della trasmissione riporta il seguente elenco: (non compare l'indicazione del numero della puntata) *I flippers-man*, 1° puntata (senza titolo); 2° puntata *Il neo giocatore*, 3° puntata (senza titolo); 4° puntata (senza titolo); 5° puntata *Il grande incontro*; 6° puntata *La cineteca*; 7° puntata (senza titolo); 8° puntata (senza titolo); 9° puntata *Gioielli e farfalle*; 10° puntata (senza titolo); 11° puntata (senza titolo). Ogni puntata contiene più scenette, alcune titolate altre senza indicazione del titolo.

(Canzone)

La television
 presto ci darà
 la television
 la felicità
 la television
 ci trasformerà
 tutte le illusioni
 in dolce realtà!¹¹³

La storia dell'impiegato Baldini, in un primo tempo spronato dal capoufficio a partecipare al programma televisivo dei quiz a premi, poi, a seguito della vittoria e della fama acquisita, osannato e infine, dopo la perdita del denaro (e la richiesta di riassunzione), rifiutato e deriso, funge da pretesto per una arguta satira sociale.

Nel brano riportato di seguito il direttore rimprovera bonariamente Baldini per non averlo chiamato col nome di battesimo e gli ricorda di pubblicizzare l'azienda (e il direttore) quando sarà di fronte alla telecamera per la sfida finale:

(Telefono)

BALDINI: Pronto?

DIRETTORE: Caro Baldini, come va?

BALDINI: Buon giorno, direttore!

DIRETTORE: Oeu! Oeu! Andiamo... direttore!

BALDINI: Scusi, Matteo...

DIRETTORE: Come va?

BALDINI: Bene, bene...

DIRETTORE: Mi raccomando, si ricordi di parlare dei cuscinetti a sfera... E se ci riesce... se mi nomina... un saluto attraverso la televisione non mi piacerebbe... vedrà che andrà bene... vedrà... vedrà... ogni risposta: tac! Esatta...

*(Dissolvenza)*¹¹⁴

A seguito però della perdita dell'intera vincita e della richiesta di reintegrazione al lavoro, il direttore, che si era mostrato apparentemente amico dell'impiegato Baldini, lo caccia denigrandolo con aspre parole:

BALDINI: [...] io ho dovuto pagare le tasse... ho dovuto fare della beneficenza [...] qualche speculazione sbagliata... e adesso sono qui... se potessi riprendere il mio posto, non le nascondo, caro Matteo, che mi farebbe piacere.

DIRETTORE: Mi spiace... l'aiuterei volentieri, ma posti vacanti non ce ne sono. E poi, anche se ci fossero, caro Baldini, voglio esserle sincero: non potrei più assumerla. Quello che ha fatto non è serio. Questa mania di arrivismo. Questa ostentazione esibizionistica... più umiltà, Baldini, più umiltà... e poi un dipendente non deve pretendere di sapere più di quanto il suo grado gli permetta...

BALDINI: Ma io non capisco... lei stesso mi aveva incoraggiato, Matteo...

DIRETTORE: Ma che Matteo... Matteo. Ma cosa crede? Che per il fatto di aver vinto "Lascia o Raddoppia" una volta, lei abbia il diritto di lasciare, venire, andare, tornare... Se ne vada...

BALDINI: Ma io...

DIRETTORE: Se ne vada e non si faccia più vedere qui... Il campionato! ... quando penso che quella sera non ha avuto nemmeno la delicatezza di mandarmi un saluto, di nominarmi, per televisione!...¹¹⁵

La battuta del direttore prosegue con un finale che spiazzava le aspettative e produce un effetto grottesco. Un altro ancora subirà la sorte del povero Baldini: l'impiegato Angelini...

...Pronto? ...Caro Angelini... Bravo, bravissimo... ma che direttore, mi chiami Matteo... Facile... facile per lei... Vincerà, vincerà di sicuro... stia pure a casa quanto vuole. Il suo posto, qui, non glielo toccherà mai nessuno...

*(Gong)*¹¹⁶

¹¹³ *Non si vive di solo pane*, seconda puntata, p. 3.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 3.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 14.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 15.

Interessante, nello sketch d'inizio della terza puntata, la presenza del *gramelot*¹¹⁷ "di lingua inglese", la seconda attestazione di recitazione in *grammelot* dopo il prologo allo sketch della *Lavandaia* in *I Sani da legare*¹¹⁸. La comicità della situazione sta tutta nel confronto tra il linguaggio usato dall'inglese (di cui non si conoscono le battute) e il dialetto di un turista bergamasco:

INGLESE: Gramelot, di lingua inglese di un turista che evidentemente sta chiedendo un biglietto per l'estero.

BERGAMASCO: Am g daga do andaa Pir Bundù...

FATTORINO: Come?

BERGAMASCO: Am g daga do andaa Pir Bundù

SIGNORE: Scusi, questo è lo sportello per i biglietti per l'estero. Per Bergamo è dall'altra parte¹¹⁹.

Sempre nella terza puntata, lo sketch intitolato *L'invitato speciale* è un esempio di satira rivolta allo Stato e agli organi di istituzione, qui personificati dal sindaco del paesino di Sangiacomo al Colle, dove un giornalista si reca per reperire notizie sulle origini di un cittadino, Antonio di Giacomo, divenuto ministro. La spasmodica ricerca del giornalista lo conduce a conoscere il mondo intorno a cui ruota la gente di paese: tutti fanno lo stesso mestiere, hanno gli stessi nomi e cognomi e sono ugualmente ignoranti dei fatti politici del momento. Inoltre nessuno conosce o si ricorda dell'Antonio di Giacomo in questione, finché il sindaco ricostruisce grazie ai registi anagrafici la storia dell'uomo.

¹¹⁷ In questo sketch (come in *I Sani da legare*) il termine è scritto con la grafia *gramelot*, più tardi, nei copioni e nei saggi di Fo, è usata la grafia *grammelot*; in alcuni casi (cfr. Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, cit., p. 68) è stata scelta la grafia contraria, "più italiana", *gramlot*. Si tratta di un insieme di suoni che non hanno apparentemente un senso compiuto e un significato comprensibile. In realtà, come afferma Fo, "i suoni sono talmente onomatopoeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso". "Il *gramlot* dà alle parole il valore di didascalie e ai gesti il valore di parole", Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, cit., p. 69.

¹¹⁸ Si veda in proposito il paragrafo "I Sani da legare".

¹¹⁹ *Non si vive di solo pane*, terza puntata, p. 3.

mo svelando il mistero: tutta la vita del Signor di Giacomo, nato nel 1911, è stata spesa lontano da casa per servire la Nazione, combattendo guerre di liberazione in Abissinia, in Spagna, in Albania. L'ironia gioca sul filo del dramma:

SINDACO: Adesso capisco perché nessuno lo conosce... non è mai stato qua... però bisogna dire che ha avuto una bella fortuna... in poco più di 23 anni ha visitato mezzo mondo, ha imparato l'inglese, il tedesco, il francese, l'albanese, lo spagnolo, l'abissino, e tutto a spese dello Stato... Che fortunato che è stato...¹²⁰

Nel momento in cui il sindaco si rende conto del vantaggio che può trarre dalla situazione, cambia completamente il contenuto del discorso, fingendosi minore e orgoglioso del suo cittadino, con l'unico scopo di ottenere in cambio aiuti e appoggi:

Se lo vede gli dica che qui, tutti pensano a lui... Che ce lo ricordiamo sempre, ma che ci mancano tante cose... Gli dica di ricordarsi di noi... gli dica di dirlo lui a Mussolini di aiutarci un po'... Si ricordi!¹²¹

Il tema del concorso a premi continua nella quarta puntata. Anche qui la storia è pretesto per affrontare con spirito satirico il problema della conquista della felicità:

VOCE: La più grande consolazione dell'uomo è la speranza che la fortuna esista. Concorsi, premi, lotterie, estrazioni e schede sono strumenti che l'uomo ha inventato per far sì che questa speranza diventi una certezza¹²².

Il protagonista della vicenda è nuovamente un uomo di nome Antonio, impiegato volenteroso con sani principi e spirito di abnegazione. Si è impegnato per trent'anni riuscendo a por-

¹²⁰ *Ivi*, pp. 24-28.

¹²¹ *Ivi*, p. 28.

¹²² *Non si vive di solo pane*, quarta puntata, p. 1.

tare avanti da solo un'azienda di valigie, senza ricevere niente in cambio, né un aumento di stipendio, né una promozione. La moglie e il figlio non condividono l'atteggiamento zelante e remissivo di Antonio e si dedicano ai giochi a premi (lotto, totocalcio), coltivando l'illusione di vincere e cominciare una vita migliore, come quella della famiglia del "commendatore", il capo dell'azienda di valigie.

All'inizio della storia una frase del protagonista traduce, fuori dal meccanismo della satira, il pensiero degli autori:

ANTONIO. [...] E il totocalcio? E il gioco del lotto? ...È vita questa? La vita non è una lotteria, la vita è una cosa seria, e siccome è seria, la vita deve, capite, deve, non può, la vita... ecco questa è la vita.¹²³

La situazione si fa comico-grottesca quando il figlio, per mettere alla prova l'integrità morale del padre, finge una grossa vincita al totocalcio, innescando una serie di *qui-pro-quo*. Il padre, indignato per il comportamento dei familiari che esultano e si abbandonano a sogni e illusioni di vita mondana, esce di casa prima di conoscere la verità, perché, dice, "io, veramente, questo mondo non lo capisco". La scena cambia e siamo a casa del capo dell'azienda, dove Antonio si reca con l'intenzione di licenziarsi definitivamente e mettersi in proprio utilizzando il ricavato della vincita. Se non che il commendatore, colpito dall'atteggiamento risoluto del dipendente e consapevole dell'impossibilità di mandare avanti l'azienda senza l'indispensabile lavoro di Antonio, gli offre di diventare socio. Il protagonista, dopo aver rifiutato aumenti di stipendio e promozioni, commosso dalle parole del commendatore, rinuncia all'indipendenza e accetta di firmare il contratto di società, pur temendo in questo modo di deludere nuovamente i suoi cari. La battuta conclusiva, infatti, recita:

ANTONIO: E va bene, firmo. Però ha ragione mia moglie: mi può

¹²³ *Ivi*, p. 3.

capitare qualsiasi fortuna, ma io non saprò mai sfruttarla, non saprò mai farmi valere! E, adesso, a casa, chissà quante me ne diranno!¹²⁴

Nella puntata numero sei, la satira di Fo e Parenti si scaglia contro l'osentazione della cultura da parte degli intellettuali. Una pseudocultura che è qui intesa non come strumento di conoscenza, bensì come indicatore di superiorità e snobismo e come mezzo di appartenenza ad una classe sociale alta. La scenetta, intitolata *La cineteca*, è ambientata in un cinema d'essay e si snoda sottoforma di dibattito a cui partecipano gli spettatori in attesa della proiezione del film *La Corazzata Potemkin*. Interessante notare che in questo come in molti altri sketch i personaggi sono anonimi, indicati genericamente con i termini "una donna", "un uomo", "un padre", "una madre", in modo da creare dei "tipi".

UNA DONNA: Speriamo che questa Corazzata Potemkin venga data in edizione originale.

DONNA DUE: Speriamo di sì... È inutile i film doppiati ci perdono: ho visto l'Enrico V nell'edizione originale inglese... Era tutto un'altra cosa...

DONNA UNO: Anch'io a Londra ho visto Laddi di biciclette nell'edizione originale inglese. Non c'era nessun confronto con quella che ci hanno fatto vedere qui...

VOCE UOMO: Scusate se intervengo, ma la Corazzata Potemkin è un film muto...

DONNA UNO: E con questo? Speriamo che le didascalie siano originali...

VOCE UOMO: Ma! Quelle le avranno tradotte.

DONNA DUE: Speriamo almeno che le abbiano tradotte in francese... altrimenti che interesse ci sarebbe a frequentare una cineteca...

DONNA UNO: Naturale, che interesse... Io ho assistito alla proiezione di un film giapponese doppiato in tedesco con i sottotitoli in inglese... Che meraviglia! C'era poi uno speaker che traduceva i momenti salienti in francese... Che meraviglia! In sala eravamo tutti italiani...

¹²⁴ *Ivi*, p. 16.

Che meraviglia!

VOCE UOMO: E che film era?

DONNA UNO: bè, questo non mi è stato possibile capirlo, ricordo solo che l'ho visto in Svizzera... Che meraviglia!¹²⁵

Nell'attesa, due giovani interpretati da Parenti (giovane 1°) e da Fo (giovane 2°) discutono di musica. Il dialogo, proposto più volte anche in versione televisiva¹²⁶ e separato dal resto della storia con leggeri cambiamenti di ordine formale vede Fo cantante di un improvvisato *be-bop*¹²⁷, lo stile jazzistico nato a

¹²⁵ Non si vide di solo pane, sesta puntata, pp. 2-3.

¹²⁶ Archivio Teche RAI, Roma; titolo del programma: *Ieri, Cronache dei nostri tempi*, a cura di Jacopo Rizza; supporto: videocassetta Beta; identificativo teca C004038; titolo della puntata: *Il teatro di rivista*, a cura di Elio Talarico, identificativo cassetta n. 9925194-4, anno trasmissione: 1957. Nella già citata trasmissione televisiva RAI dedicata al *Teatro di Rivista* c'è una lunga intervista all'attore Giustino Durano sul lavoro del teatro dei Dritti. Le risposte di Durano sono intervallate da sketch di Dario Fo e Franco Parenti, tra i quali la scena del *be-bop*. Giustino Durano nell'intervista spiega: "[...] Il secondo spettacolo fu *Sani da legare*: noi stuzzicavamo i mitomani e gli allora patiti del *be-bop*. Così come oggi si discute sull'anca del twist, allora c'era una discussione animatissima sul *be-bop*". Trascrizione mia.

¹²⁷ Marco Riva, *Breve introduzione alla storia del jazz*, 2003 (pubblicazione on-line sul sito www.comoda.it): "Nel cuore di Manhattan, nel 1944 la Cinquantunesima strada era piena di piccoli locali e clubs dove i jazzman si trovavano per suonare e improvvisare tutta la notte dopo aver divertito con il ballo swing la borghesia di Broadway. È qui che nacque il *be-bop*: una musica che rappresentò la ribellione degli anni quaranta all'estrema commercializzazione del jazz che negli anni trenta ha accompagnato l'era dello swing. In realtà già in questi anni qualcosa di simile era accaduto quando nel famoso locale Minton's Playhouse (gestito da un sassofonista di scarso rilievo Henry Minton): in particolare nel giorno di Lunedì quando per le grandi orchestre da ballo era il turno di riposo, i jazzmen si ritrovavano per interminabili jam session. La musica *be-bop* è una musica pura da ascoltare, molto articolata e in grado di esaltare il virtuosismo e la capacità tecnica ed espressiva del musicista: è la netta contrapposizione alla musica da ballo finalizzata al divertimento e allo svago. Lo schema era oltremodo semplice: esposizione del tema da parte della tromba o del sassofono a volte all'unisono e poi libero sfogo all'improvvisazione individuale accompagnata da folgoranti scansioni ritmiche della batteria. La rivolta dei boppers, così come venivano chiamati i musicisti di *be-bop*, ebbe sicuramente anche un significato sociale, se si pensa alla rabbia e all'aggressività della comunità nera afflitta dalla segregazione razziale. Fra i promotori di questa rivolta emergono figure di spicco come Lester Young e Charlie Parker detto Bird per i voli che riusciva a compiere con le sonorità del suo sax alto, che sembrava parlare come una voce umana. L'era del *be-bop* ha rappresentato una svolta storica di

metà degli anni Quaranta a Manhattan, nel cuore dell'America nera. Il *be-bop* esercita una forte attrattiva "onomatopeica", in un periodo in cui Fo sta facendo le prime prove di *grummelol*, unitamente all'interesse per le forme artistiche d'improvvisazione, ma non è dato sapere quanto il messaggio di libertà e riscatto in esso contenuto abbia sedotto l'attore. La costruzione del discorso sembra carente dal punto di vista della denuncia sociale, la satira è piuttosto rivolta alla pignoleria di chi si è lasciato coinvolgere eccessivamente da un particolare genere musicale in voga negli anni Cinquanta. Nello sketch, inoltre, l'espressione onomatopeica del *be-bop* è traslata in un generico "bin-bon", ma il significato è lo stesso. Si tratta dunque di un intermezzo che dà prova delle doti espressive di Fo.

GIOVANE 2°: O, anch'io per le cose di gran classe perdo la testa... Non mi stancano mai... Oggi a casa di un amico che ha una discoteca formidabile ho passato tutto il pomeriggio sentendo un disco solo... magnifico... un disco inciso a Boston, nel '26 con Fetz Woller... Luis Benson... Milton Metz Rov... e Cic Maki Masser...

GIOVANE 1°: Un disco inciso a Boston nel '26 con Belson... Metz Rov... aspetta, è... è... Genet and Genet in sol...

GIOVANE 2°: Bravissimo! Hai indovinato... GIOVANE 1°: O! Me lo ricordo benissimo! È un pezzo classico ormai... Aspetta, è... fa: Genet and Genet in evens bon bon bin bon... Genet and Genet in evens bon bon bin bon...

GIOVANE 2°: No, no, confondi... Quello che pensi tu è del '25. Io alludo all'edizione registrata in un garage della periferia di Boston una sera d'agosto del '26 che fa: Genet and Genet in evens bon bon bin bon... Genet and Genet in evens bin bon bin bin... c'è un bin in più e due bon in meno... È tutto un'altra cosa... Ci è voluto un anno di collaborazione...

GIOVANE 1°: Sì, hai ragione. Io confondevo, confondevo, sì, sì... il mio è quello del '25 quello che sul retro porta un a solo di tromba di Maki Roland... fantastico anche quello...

enorme significato nella storia del jazz. Boppers di straordinaria importanza che hanno tracciato la storia del jazz furono il trombettista Dizzy Gillespie, i pianisti Bud Powell, Thelonius Monk, il batterista Max Roach".

GIOVANE 2°: Ah sì, fantastico... Maki Roland alla tromba e Gens Krupa alla batteria...¹²⁸

Lo sketch della cineteca termina con l'intervento del professore che annuncia il mancato arrivo della pellicola in programma:

PROF.: [...] purtroppo all'ultimo momento non è arrivata la pellicola [...] però perché questi contatti intellettuali che si sono subito stabiliti tra di noi possano continuare a dare i loro frutti spirituali e [...] sociali? Ecco sociali, che va sempre bene... Al posto del film "La Corazzata Potemkin" presenteremo un film western americano del 1925 dal titolo "Tom Pantera e i banditi della Valle nera"¹²⁹.

La puntata successiva¹³⁰ include una serie di brevi scenette che ricordano molto da vicino lo stile di *Carnet de notes* dei Gobbi (scritto prima di *Non si vive di solo pane*). Si tratta, infatti, di quadretti di vita familiare quotidiana che si concludono con un colpo di scena e una battuta esilarante. La "morale inedita" della storia attua una satira delle convenzioni borghesi.

Nella prima scenetta un breve prologo ricorda le "istantanee" d'ispirazione "carnet de notes". Dopo questo sketch sulle notizie radiofoniche, la storia si incentra sul confronto tra un padre e una figlia in tema di critica cinematografica. La figlia propone film a "quattro stellette", come *Umberto D*¹³¹, *Ladri di*

¹²⁸ *Ivi*, pp. 5-7.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 20-21.

¹³⁰ Nella pagina d'apertura della settima puntata si legge: "RAI = RADIOTELEVISIONE ITALIANA = CENTRO DI PRODUZIONE RF = MILANO. NON SI VIVE DI SOLO PANE. Comode evasioni con morale inedita raccontate da Franco Parenti e Dario Fo. Musicate da Fiorenzo Carpi. Regia di Giulio Scarnicci. 7° Puntata". Alcuni disegni schizzati a matita che raffigurano strumenti musicali a fiato e la scritta in stampello "CACCARI" rendono la pagina vissuta. Del resto gli schizzi e le annotazioni, presuppongo di Fo, accompagnano molte delle pagine del testo.

¹³¹ Come abbiamo già avuto modo di sottolineare parlando dell'attrattiva che il mondo della rivista ha esercitato sul giovane Fo, lo scontro generazionale tra i protagonisti di questa storiella apre un dibattito sull'importanza di diffondere una cultura dello spettacolo che permetta al pubblico di possedere gli strumenti per apprezzare forme artistiche impegnate e non solo di puro intrattenimento. Si tratta di uno degli obiettivi

biciclette, All'Ovest niente di nuovo, mentre il padre preferisce "qualche cosa di allegro":

PADRE: [...] non so... un bel film con tre stellette, per esempio...
Quelli lì vanno sempre bene... non accontentano nessuno e lasciano tutto sempre com'è...¹³²

Allora, la figlia suggerisce di andare a vedere "Il diario di un ragioniere di campagna", ma il padre, dopo aver letto il riassunto della trama, si rifiuta categoricamente di trascorrere le ore di svago guardando "un altro che lavora [come lui]". I suoi gusti prediligono film d'azione, ma solo per evadere dalla routine e affrontare, il mattino successivo, il lavoro d'ufficio, come ogni giorno.

PADRE: [...] Io se vado al cinema vado per vedere come fanno i ricchi a divertirsi e siccome mi accorgo che loro non si divertono per niente, allora mi diverto io, o, meglio ancora, i film dove si assaltano le banche, si fumano le sigarette alla Marijuana, si spara, si sposa, si spara la sposa, e anche lì senza mai lavorare... Io vado lì, mi siedo su una bella poltrona comoda, mi scelgo fra tutti i personaggi del film quello più cattivo, quello che si capisce subito che andrà a finire male, e mi immagino di essere io quello lì... Sparo, rubo, incendio... picchio le donne, le bacio, poi le picchio di nuovo... regalo una automobile a un amico, poi gliela rubo, la butto giù da un burrone, non pago le tasse, bevo una bottiglia di whiskey, gioco alle carte e vinco sempre, cambio una cannicia al giorno, e soprattutto non ho moglie...

MADRE: Ah, è una bella evasione spirituale la tua. Possono andare orgogliosi i tuoi figlioli di sapere che tu sogni di essere un personaggio di quel genere!

principali dell'attività di Fo. Dall'altro lato, si registrano in questi anni interventi politici messi in atto dal governo italiano per disgregare i cittadini dai problemi d'attualità sociale e politica, indirizzando l'attenzione del pubblico verso il mero divertimento. Come già detto, l'esempio di Giulio Andreotti, citato da Chiara Valentini in *La storia di Dario Fo* (cit., p. 34) si inserisce in tale contesto: "Giulio Andreotti [...] aveva invitato senza mezzi termini gli uomini di spettacolo ad usare gambe di belle ragazze piuttosto che pensionati poveri come l'*Umberto D* di De Sica".

¹³² *Non si vive di solo pane*, settima puntata, p. 4.

PADRE: ma io lo faccio per voi tutto questo! Perché alla mattina dopo, quando torno in ufficio ricordandomi che alla fine del film ero andato in galera e stavo per essere condannato alla sedia elettrica, penso che, in fondo, me la sto cavando con vent'anni d'ufficio soltanto, lavoro tranquillo e sono felice!¹³³

La terza scenetta della settima puntata ha ancora un'ambientazione familiare. Lo sketch riproduce in forma allungata un quadro già presente nello spettacolo *I Sani da legare* (1954, I atto, I scena: *Mattino*)¹³⁴. Siamo in casa di una coppia: il marito torna tardi dal lavoro e non trova niente di pronto da mangiare, la moglie è già a letto ma si sveglia per il baccano causato dall'uomo che tenta di prepararsi qualcosa di caldo. Per tutta la durata dello sketch il marito appare sottomesso al volere della moglie, che impartisce ordini con tono dittatoriale. Nel finale i ruoli si ribaltano: il marito, stanco di subire il comportamento della donna, spara due colpi di rivoltella. A questo punto gli ascoltatori dello sketch radiofonico immaginano che l'uomo si sia riscattato dall'oppressione della moglie, mentre, in realtà, la conclusione spiazza le aspettative e, con uno scatto comico, descrive la grottesca tragicità della situazione: il povero marito si-mula ogni sera l'uccisione della moglie.

(*Due colpi di rivoltella*)

UNA VOCE: Portinaia, portinaia ha sentito questi colpi? Cosa sarà accaduto?

PORTINAI: Niente, niente... È il ragioniere del secondo piano che tutte le sere prima di dormire spara a sua moglie...¹³⁵

Le restanti quattro puntate dello spettacolo radiofonico trattano due argomenti principali, la cultura e l'evasione intesa co-

me "fuga dal carcere", e vari altri temi secondari che forniscono soggetti per "istantanee" e brevi sketch alla maniera dei Gobbi (l'amore delle donne per i gioielli in *Gioielli e farfalle*; il piacere del vino nella canzone di Parenti, Fo, Carpi *Vecchia bottiglia di burro*; la beneficenza: *Beneficenza in tram*; il commentatore-medicante e *Piccola posta della contessa azzurra*, dove il personaggio della contessa ricalca le orme della "marchesa" di Franca Valeri nello sketch *Validità della beneficenza, ovvero Il ruolo della signora nella società*).

L'ottava puntata, dedicata alla "cultura", inizia con un prologo che spiega la relazione tra tema e titolo del programma:

Quante volte il pane viene incartato in un giornale! Il pane o il sapere sono uniti così come in un simbolo – in un ideale – Quanta intelligenza e quanta fatica per il pane e per la cultura!¹³⁶

La scena si apre con un giovane che sta scrivendo un annuncio nella rubrica dei cuori solitari, già presente in *I Sani da legare* (1954), e prosegue con la storiella di un giornalista che, per rendere accattivanti le notizie di cronaca, secondo le indicazioni del proprio redattore capo che lo istruisce sull'importanza del modo di porgere le informazioni, arriva perfino a scriverle sottoforma di filastrocca, con prevedibile effetto comico:

Ignaro lector che non chiedi al giornale...

ritratti di dive, ed un memoriale

o strani decessi,

ma sol ti interessi

con noia sincera

di trovar, nella cronaca nera,

un fatto gentile, un atto d'amore,

un pesce d'aprile...

[...] ¹³⁷

¹³³ *Ivi*, pp. 5-6.

¹³⁴ La scena, inoltre, ripropone il tema dell'atto unico di Eduardo De Filippo dal titolo *Pericolosamente* (1938). Cfr. Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Anna Barisotti, Torino, Einaudi, 1997.

¹³⁵ *Non si vive di solo pane*, settima puntata, p. 19.

¹³⁶ *Non si vive di solo pane*, ottava puntata, p. 2.

¹³⁷ *Ivi*, p. 7.

Lo sketch sul progresso della scienza, invece, è una satira dei difetti umani. Anche questo testo deriva dallo spettacolo *I Sani da legare* (scena dal titolo *Gli scienziati*). I protagonisti della storia, stanno per effettuare una scoperta sensazionale sulla radioattività, ma l'importanza dell'esperimento è subordinata ai giochi di potere tra colleghi, che finiscono per compromettere i risultati delle ricerche.

I: Lo sviluppo coordinato della risultante K 32 produce un sistema infinito di 7 radici Y tendente a zero, zero, più più più uno meno più più più del sigma, ora, elevandolo al Pi greco...

II: Come... lei usa il Pi greco...?

I: Sicuro che uso il Pi greco!

II: Ma il Pi greco l'ho sempre usato solo io! Se adesso ognuno si mette ad adoperarlo quando gli fa comodo...

I: Il Pi greco è di tutti e io intendo usarlo...

II: E lo usi... vedrete dove ci porterà la prepotenza di questi giovani scienziati.

I: Dicevo: elevando la risultante del sigma al pi greco, ho una coordinata di (*calcolo mentale*) 239,7 che è il peso atomico dell'elemento 93 transuranico...¹³⁸

Il dibattito prosegue con toni infantili. I due scienziati sembrano bambini litigiosi e permalosi:

II: Cosa ha detto?

I: 239,7.

II: 239,7... (*calcola*)... ma è isotopo!

I: Cosa...?

II: Ho detto che il suo elemento è isotopo...!

I: Guardi che isotopo ai miei elementi non l'ha mai detto nessuno...

II: E va bene, sarò stato io il primo a dirglielo... il suo elemento è isotopo...

I: E continui... confidi pure ad offendere... già che c'è perché non dice che mio padre è un ladro, che io sono una spia, che mio fratello è

¹³⁸ *Ivi*, pp. 15-16.

un delinquente... perché non arriva addirittura a dire che il mio elemento è omeopoliare!

II: Ho detto forse omeopoliare? ...¹³⁹

A questo punto interviene un terzo collega. Le cui parole, nel tentativo di smorzare i toni della discussione, sortiscono in realtà un effetto comico per mezzo dell'"interferenza delle serie":

III: ...Ma nessuno ha detto così... il professore non ha mai pensato di offenderla, avesse detto che il vostro elemento è isotopo dell'uranio... ma ha detto... isotopo... così... come si usa dire questo caffè è amaro... senza per questo mettere in dubbio la qualità del caffè... Del resto io ho avuto uno zio materno che viveva scoprendo solo elementi isotopi... ciò nonostante è riuscito a sposarsi e ad avere dei figli sanissimi...¹⁴⁰

Il linguaggio pseudo-colto, con termini presi a prestito dal vocabolario specialistico ma rivisitati in chiave comica, ricorda la scena III di *Il Dito nell'occhio* (1953), intitolata *I filosofi*, in cui gli autori mettono in scena un dialogo astruso tra due teologi medioevali, parodizzando certe disquisizioni intellettuali contemporanee:

DOTTOR SOTTILE: Ma questo è un solipsismo...!

DOTTOR GROSSO: Certo che è un solipsismo!...

SOTTILE: Eh, no...! Se lei mi solipsa, io sono costretto ad apotecmare...

GROSSO: E lei apotecmi!¹⁴¹

Anche il batibecco, che man mano prende il sopravvento sulla conversazione civile, è un'eredità comica che deriva dall'"antirivista" del '53, in particolare dalla scena IV, *Napoleone e Nelson*:

¹³⁹ *Ivi*, pp. 16-17.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 17.

¹⁴¹ *Il Dito nell'occhio* (copione di scena, archivio digitale), p. 21.

NAPOLÉONE: Oh, badi come parla sa...

NELSON: Badi cosa! Cosa, badi... lei non sa chi sono io...

NAPOLÉONE: Non me ne importa niente...

NELSON: e allora le dirò che sono l'Ammiraglio Orazio Nelson

NAPOLÉONE: E io sono il Generale Napoleone Bonaparte

[...]

NELSON: Si ricordi che avevo dodici anni ed io facevo già il mozzo con mio zio... e sono andato nelle Indie

NAPOLÉONE: Ed io a 12 anni facevo il patriota corso¹⁴².

E ancor prima, dalle storie di *Poer nano*, ad esempio l'episodio di *Romolo e Remo*:

[...] Al Romolo cominciava già a venirci il nervoso e così quando che ha visto passare una formazione di aquile, ci ha detto così al Remo gemello: 'Fratellino! Fratellino! Va' che belle aquile che volano lì così nel cielo...'. 'Dove, dove?' 'Là, lì così: le vedi?'. E mentre che suo fratello guardava su per aria: PAC! Una paletta sulla testa del Remo che è caduto giù per terra, morto per la commozione! È che la sua era una commozione un po' cerebrale: poer nano!¹⁴³

Sempre nell'ottava puntata, *Piccola posta della contessa azzurra* è lo sketch che ricorda da vicino *Validità della beneficenza*, ovvero *Il ruolo della signora nella società* dei Gobbi¹⁴⁴, per il personaggio della contessa azzurra interpretato da Franca Rame, che, come la "marchesa" di Franca Valeri, dispensa buoni consigli a chi è meno fortunato. Il risultato non è però quello di alleviare la sofferenza, bensì di mortificare l'altro.

Ecco le parole conclusive della contessa in risposta ad una ragazza infelice che non riesce a trovare marito:

CONTESSA: [...] che cosa conta che tu di modeste condizioni come sei, oltre che essere bruttina, non troverai nessuno propenso a sposar-

¹⁴² *Ivi*, pp. 23-24.

¹⁴³ *Poer nano*, *Romolo e Remo*, p. 2.

¹⁴⁴ Si veda il capitolo "*Carnet de notes*. Le tre redazioni dello spettacolo".

ti, né un giovane né un anziano né un vedovo né un buon samaritano. Che cosa conta tutto questo? Quello che importa è di averle dentro di te, queste cose, nella fantasia, nel sogno e non è forse il sogno la più bella delle realtà? La vita non mi è stata certo avara di emozioni e di soddisfazioni, ma se oggi sono una donna felice è perché tutte le gioie che ho provato rimangono in me nel ricordo. E anche tu non puoi rifugiarti nel ricordo? Chi ti impedisce di essere felice? Il fatto forse che non hai ricordi da ricordare? Ma basta che tu immagini di aver questo ricordo. Con un po' di fantasia ti puoi immaginare di aver trascorso una vita brillante, felice, piena di avventure. Di aver avuto un due, tre fidanzati o di esserti sposata quante volte credi. E nel ricordo di queste immagini, potrai trovare anche tu la tua felicità¹⁴⁵.

Il parallelismo tra gli sketch di Fo e Parenti e "gli appunti" di Caprioli, Bonucci e Valeri prosegue con le scenette d'apertura della nona puntata, che sono introdotte dal seguente prologo:

Non si vive di solo pane! Se per l'uomo questo rappresenta la riscossa di un sogno, un'evasione, una fantasia, per la donna rappresenta la sua più vera realtà d'ogni giorno¹⁴⁶.

Si tratta di istantanee, alcune costruite sul dialogo tra due personaggi, altre su un breve monologo, come questa, che ricorda lo sketch dei Gobbi intitolato *Come si fa a scaricare una donna rimuovendo dalla parte della ragione* (sottotitolo *Solo nell'abbandono l'amore è forte*)¹⁴⁷. In *Carnet de notes* il *viveur* riesce a "scaricare" la compagna facendogli credere che sia per lui un enorme sacrificio, mentre in questo sketch è la donna (Franca Rame) ad interpretare il ruolo della "scaricatrice":

No, caro, no, no. Questa mattina non ci possiamo vedere. Alla mattina devo dormire. Alle due? No, alle due non posso, devo riposare. Alle tre? Oh, mi piacerebbe tanto, ma ho il parrucchiere! Alle cin-

¹⁴⁵ *Non si vive di solo pane*, ottava puntata, pp. 3-4.

¹⁴⁶ *Ivi*, nona puntata, p. 2.

¹⁴⁷ Si veda il capitolo successivo.

que? I E i massaggi? Tu sai che non posso mancare. Anche alle sette? I Ho la sarta! Dopo cena? C'è la sfilata di pellicce, dalla Mitzi non posso mancare! Non t'arrabbiare, amore. Come se lo facessi per me! Lo sai che lo faccio per te!¹⁴⁸

Riprendendo il tema della cultura, nella decima puntata è interessante, dal punto di vista della costruzione del personaggio, lo sketch dell'ubriaco che parla al monumento, sfogando la propria rabbia nei confronti del mondo, con un procedimento parodico di smitizzazione che ridicolizza la figura simbolica mostrandone il profilo umano:

UBRIACO: Mezzanotte già rimbecca... tararritrara... che piazza è questa qui? ... Ah... ecco la targa... Piazza Battigia... Ah... Ah... Battigia... mi fa ridere... Battigia! Chi è 'sto Battigia! Ueh! Non c'è nessuno? ... Non c'è nessuno nel mondo! ... Sono solo! ... solo!... Solo me ne vo per la città... Passo tra la gente che non sa... che non sa chi è il Battigia... (ride) Ah ah ahah... Ehi, tu! Ehi tu, chi sei? Tu, su quel piedestallo? Rispondi, chi sei? ... Una statua? ... Un monumento? ... Monumento di chi? ... Rispondi!... Non rispondi? ... Dove è il tuo epitaffio??? Eccolo... Eccolo il tuo epitaffio...! Battigia... Battigia archeologo e scienziato... 1850-1910... Vigliacco... Vigliacco!... Dov'eri tu nell'undici, quando io ero in Libia... Vigliacco... vigliacco eri morto da un anno prima: 1850/1910... Sei un furbo... ecco che cosa sei: un furbo! Che cosa hai fatto tu per l'Italia... Nel 1848... non eri ancora nato... quindi San Martino e Solferino... niente... Sei un furbo!... Nel 1860 avevi dieci anni quindi... battaglia dei mille... niente... Oh, accidenti come sei furbo!... E neanche il tamburino hai fatto... perché ce ne avevano già uno tamburino... e sordo per giunta! ... Ah, ah... un tamburino sordo!... Ah, ah... buona questa... Sei un vigliacco! Ecco quello che sei!¹⁴⁹

¹⁴⁸ Si confronta questo brano con il testo di seguito trascritto, dallo sketch *Come si fa a scartare una donna rimanendo dalla parte della ragione* (sottotitolo *Solo nell'abbondano l'amore è forte*): "VITTORIO: Lo faccio per te... ma che, parlo turco? ... Lo faccio per te... perché stando lontana da un me un anno, due, tre, cinque anni, tu hai modo di stare sola. [...] Ritrovi te stessa [...]". Caprioli, Bonucci, Valeri, *Carnet de notes* n. 2, cit., p. 9.

¹⁴⁹ *Non si vive di solo pane*, decima puntata, p. 24.

L'undicesima e ultima puntata si apre con le parole di congedo dei due autori-attori:

PARENTE: *Non si vive di solo pane!* XI puntata. Abbiamo voluto dimostrare che nell'uomo l'evasione non è soltanto una cosa necessaria, ma addirittura indispensabile.

FO: Abbiamo cercato di raccogliere e rappresentare le più significative ed importanti evasioni dell'uomo.

PARENTI: Ma la più bella evasione ieri come oggi, domani come sempre rimarrà: l'evasione!¹⁵⁰

Con questo gioco di parole sul termine "evasione" gli autori annunciano il tema della puntata conclusiva: la fuga dal carcere.

Il prologo è interrotto da una serie di suoni fuori scena, ("sirene - telegrafi - rumori di macchine - veloci voci radio - abbaiare di cani"), sui quali si inseriscono voci diverse che simulano un inseguimento e una sparatoria tra guardie e carcerati in fuga dal penitenziario. La sceneggiatura è costruita su rapidi scambi di battute intervallate da rumori assordanti, finché una voce annuncia la "fine dell'evasione", come è nello stile del radiodramma, dove il narratore legge le didascalie del testo.

Sul copione dello spettacolo a questo punto gli autori scrivono "stacco" e l'azione si sposta dall'esterno del penitenziario all'interno del commissariato. Non è chiaro qui se si tratti della continuazione della scenetta precedente, oppure se inizi un nuovo sketch. Tra l'altro, il testo è una rivisitazione di un "istan-tanea" presente in *I Sani da legare*. È ben evidente, invece, il ruolo interpretato dai due attori, nonostante sul testo non compaiano i loro nomi, ma soltanto i "caratteri", il commissario e l'imputato. A fugare ogni dubbio possibile è il fatto che l'imputato si esprime in *granelot*:

COMMISSARIO: Avanti un altro!
GENDARME: Eccolo, maresciallo!

COMMISSARIO: Allora, cosa mi racconti?

¹⁵⁰ *Ivi*, undicesima puntata, p. 2.

IMPUTATO: Gramelot

COMMISSARIO: Ammazza lo!

IMPUTATO: Gramelot

COMMISSARIO: Ammazza lo...

IMPUTATO: Gramelot (*scoppio di risa*)

COMMISSARIO: Ammazza lo! (*scoppio di risa*). E allora tu che cosa hai fatto?

IMPUTATO: L'ho ammazzato, maresciallo!

COMMISSARIO: Portarelo dentro. Portarelo dentro!¹⁵¹

Lo sketch intitolato *L'intervista* propone un dialogo tra un giornalista e un uomo in carcere. Il colloquio prosegue per tutta la durata della scenetta con le domande del giornalista sulle condizioni di vita nelle prigioni, alle quali l'uomo risponde descrivendo un ambiente vivibile, dove è possibile usufruire della libera uscita, dove è permesso arredare la propria "caneretta" secondo il gusto personale. Tutto questo è possibile grazie all'impegno del direttore che "è un po' come il nostro papà", afferma l'intervistato. Il giornalista si mostra soddisfatto dell'intervento dell'uomo, fin quando scopre che non si tratta, com'egli aveva creduto, di un detenuto, bensì di una guardia carceraria:

UOMO: E perché dovrebbero dare l'amnistia a me? Io sono secondo... ai secondini non danno l'amnistia...¹⁵²

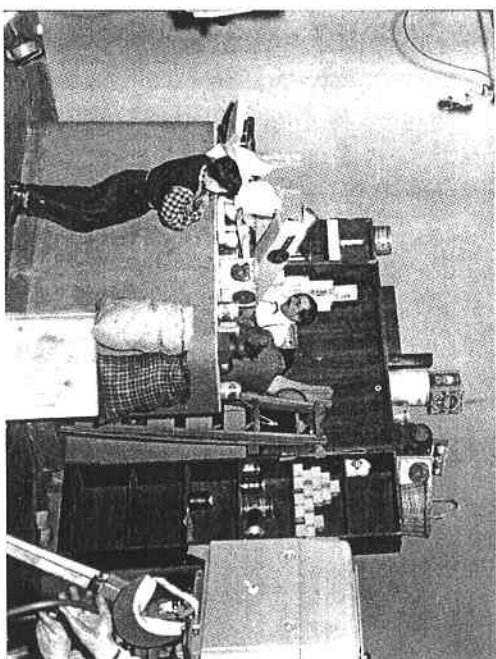
Il punto di vista in questo modo si ribalta improvvisamente e si palesa la satira sulle condizioni di vita all'interno dei penitenziari italiani.

La puntata termina con una serie di brevi quadretti di vita familiare, alcuni dei quali ritraggono ricconi per cui l'evasione è rappresentata da una pseudo-povertà, costruita sul luogo comune della vita selvaggia:

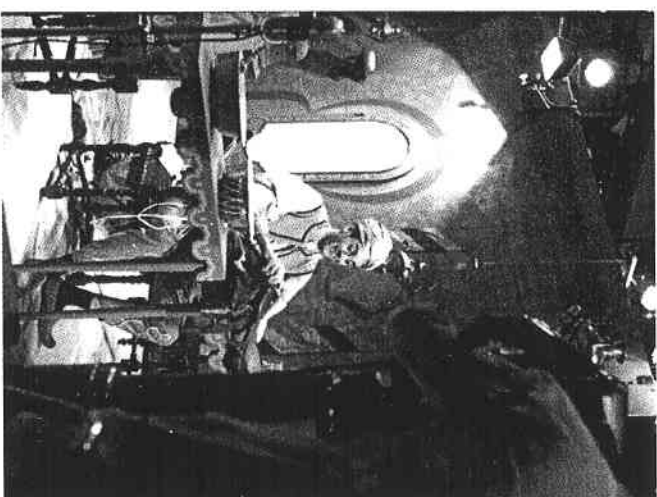
UOMO (PARENTI): Quando uno è veramente in pace con se stesso è

¹⁵¹ *Ivi*, p. 4.

¹⁵² *Ivi*, p. 16.



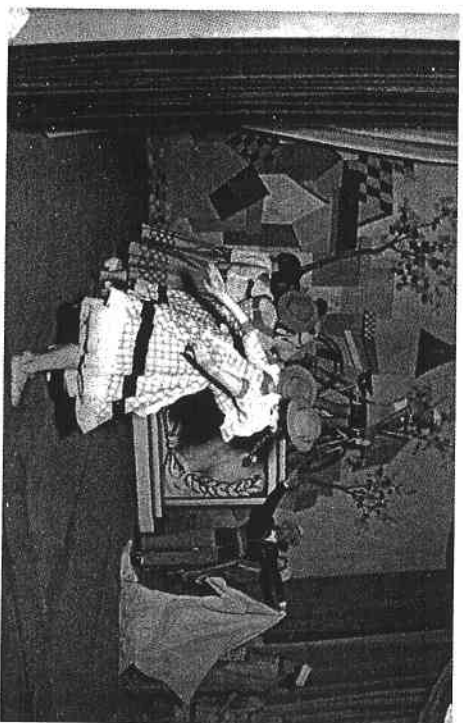
1. Dario Fo, *Cocoricò*, 1951



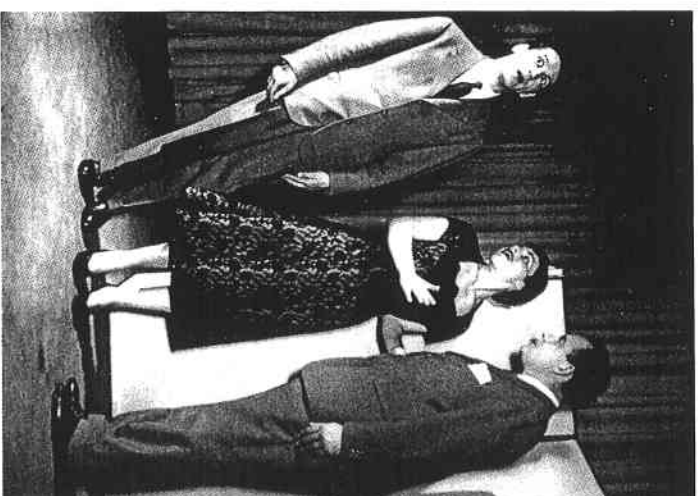
2. Dario Fo, *Cocoricò*, 1951



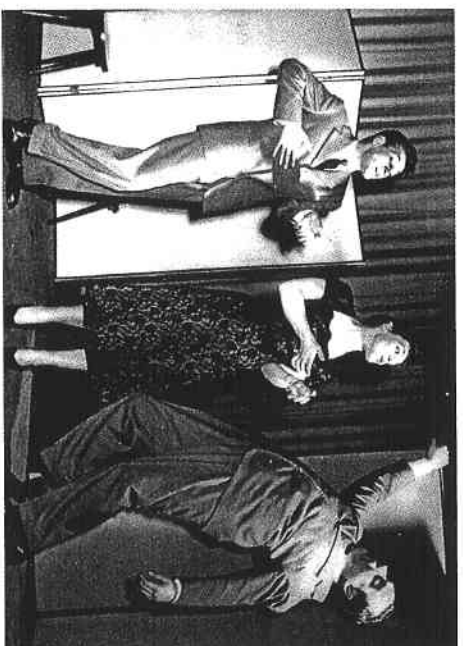
3. Giustino Durano, Vicky Anderson, Dario Fo, *Cocoricò*, 1951



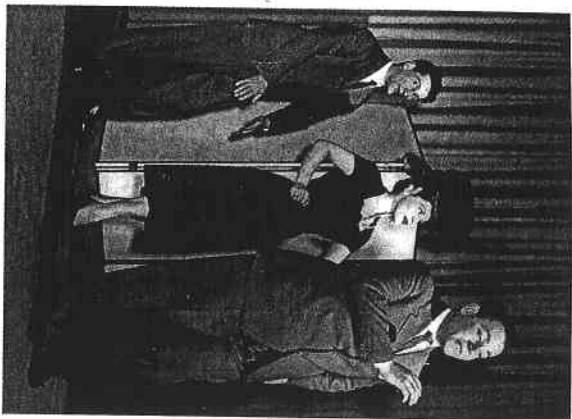
4. Una scena dello spettacolo *Cocoricò*, 1951



5. Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes*, 1951-53



6. Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes*, 1951-53



7. Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes*, 1951-53



8. Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, *Carnet de notes*, 1951-53



9. La Signorina Snob di Franca Valeri, *Carnet de notes*, 1951-53



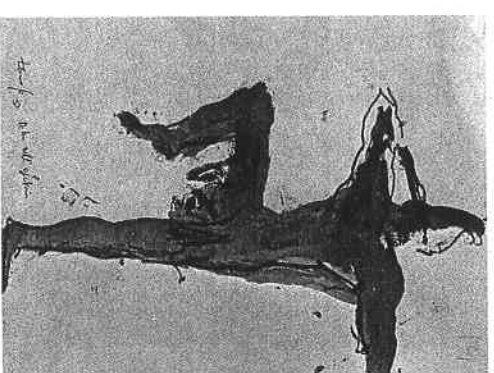
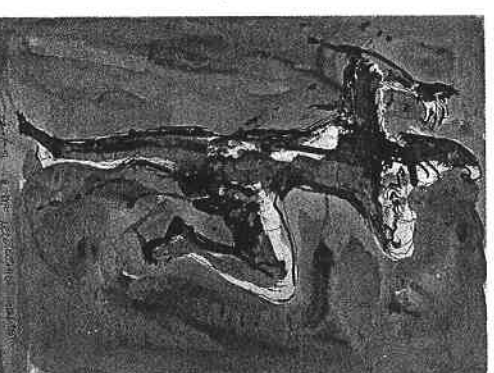
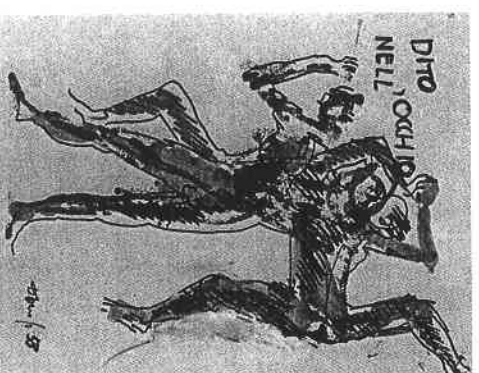
10. La Signorina Snob di Franca Valeri, *Carnet de notes*, 1951-53



11. *Il Dito nell'occhio*, locandina, 1953



12. *I Sani da legare*, locandina 1954



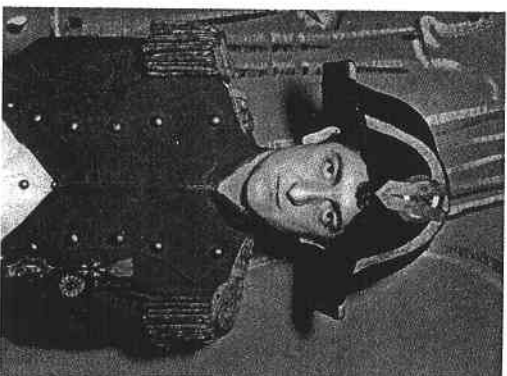
13. *Il Dito nell'occhio*, bozzetti per il manifesto, 1958



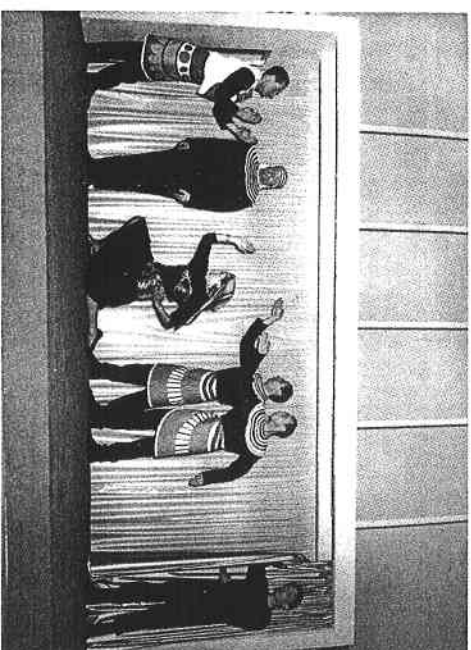
14. Dario Fo, Franco Parenti, *Napoleone & Nelson, Il Dito nell'occhio*, 1953



15. Fo-Nelson



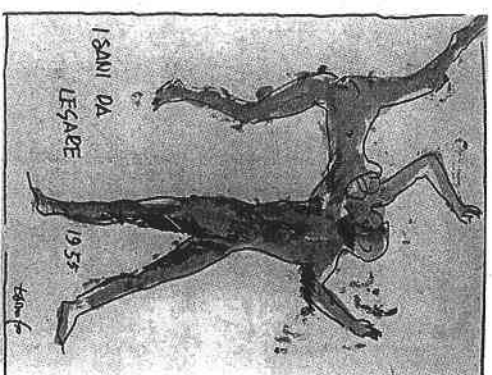
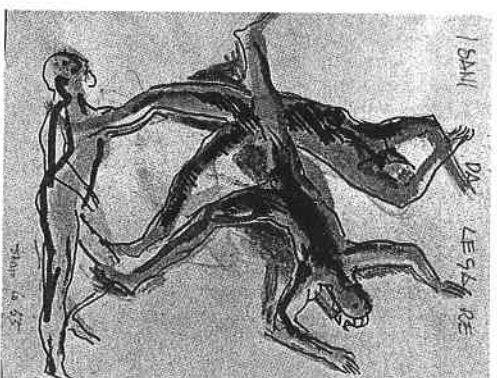
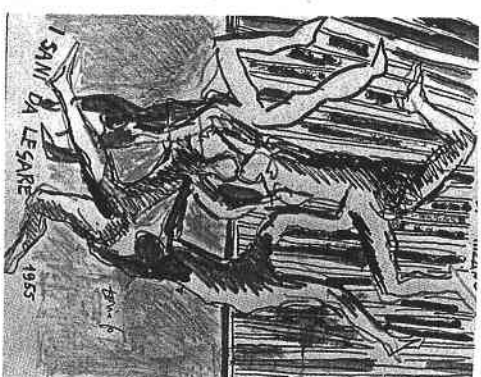
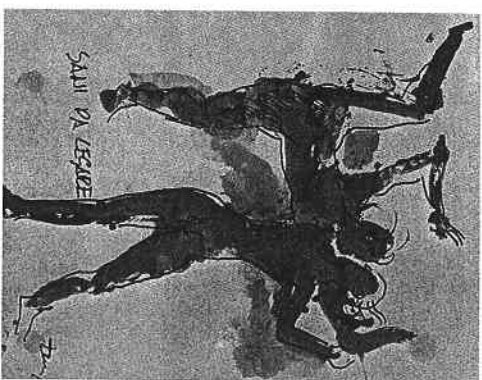
16. Parenti-Napoleone



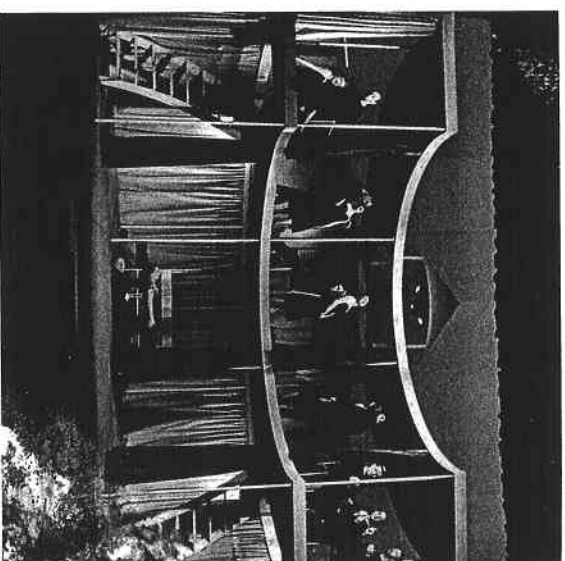
17. *Il Dito nell'occhio, Gli Egiziani*, 1953



18. *Il Dito nell'occhio*, la piramide egizia, 1953



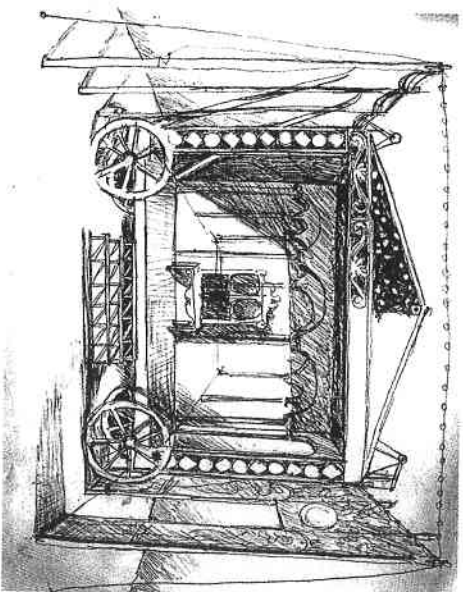
19. *I Sani da legare*, bozzetti per il manifesto, 1955



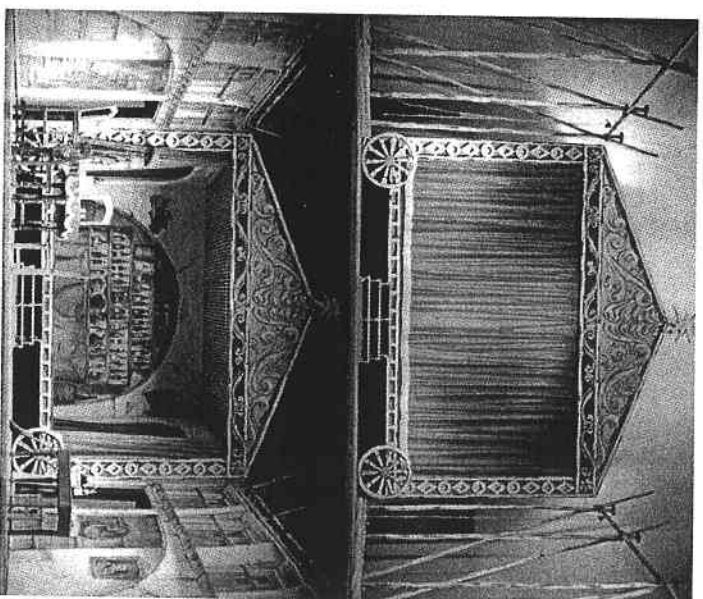
20. *I Sani da legare*, scenografia, Piccolo Teatro di Milano, 1954



21. Dario Fo, Franco Parenti, Antonio Cannas, Giancarlo Cobelli, Flavio Bonacci *I Sani da legare*, 1954



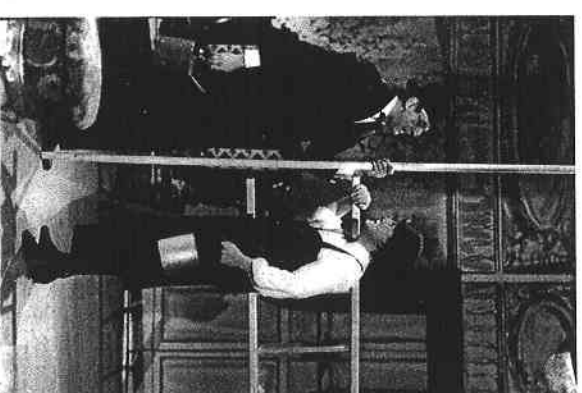
22. *Comica finale*, bozzetto a penna di Dario Fo, 1958



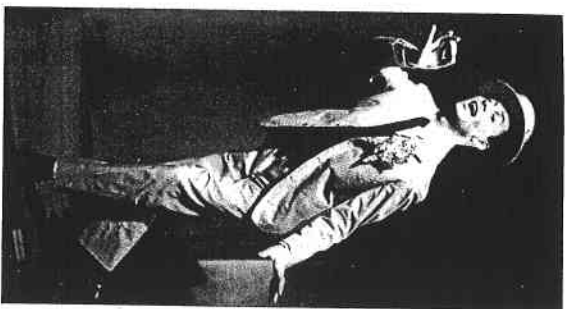
23. *Comica finale*, scenografia, 1958



24. Dario Fo, Antonio Cannas, *I tre bravi*, *Comica finale*, 1958



25. Dario Fo, Antonio Cannas, *Gli imbianchini non hanno ricordi*, *Ladri, manichini e donne nude*, 1958



26. Paolo Poli alla Borsa di Arlecchino, 1958-59



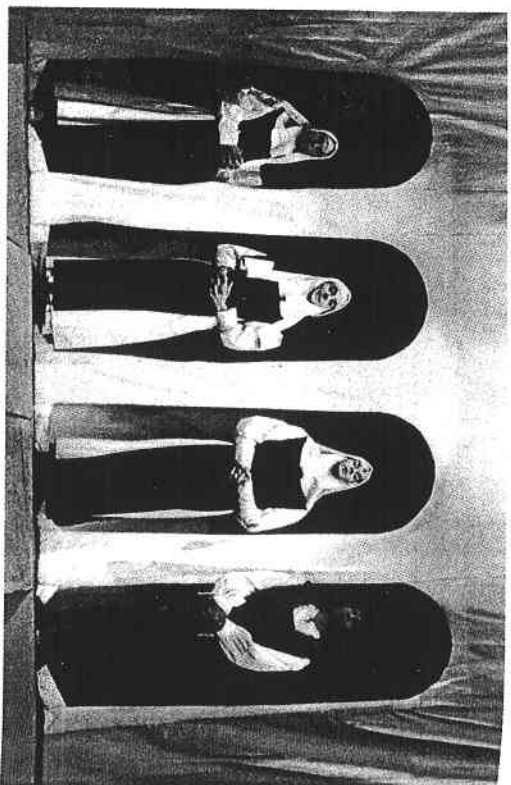
27. Paolo Poli, Claudia Lawrence, Armando Celso, *Il Novellino*, 1961



28. Paolo Poli, *Rita da Cascia*, 1967



29. Paolo Poli, *Rita da Cascia*, 1967



30. Paolo Poli, intermezzo claustrale, *Rita da Cascia*, 1967



31. Paolo Poli, scena finale: ascesa al cielo, *Rita da Cascia*, 1967

felice... E allora gli basta un niente. Guardi, sa cosa ho fatto io con quattro soldi?... Mi sono comprato un isolotto nel mediterraneo... a un giorno di piroscalo da Napoli. È un isolotto selvaggio aspro e forte. Non c'è niente, sassi, sassi, ancora sassi... Nudo insomma. Luce non ce n'è; ci ho fatto costruire una capanna a un piano solo, e lì posso andarmene fuori dal mondo. Lì ci si sente veramente rivivere, senza problemi, lontani dalle ingiustizie degli uomini, dalla civiltà che ti opprime e che ti soffoca. Insomma essenziali, come degli indigeni... Veri uomini al contatto diretto con la natura. Pesci ce ne sono quanti ne vuoi, un barile d'acqua... perché anche l'acqua non c'è, qualche cesta di frutta e poi, se proprio hai bisogno di qualche altra cosa... dieci minuti di motoscafo... ci hai lì di fronte Cannes... Biarritz, Cap d'Antibes... e lì, caro mio, d'estate c'è una vita... c'è una vita... Certe donne che non ti muovi più di lì... Io mi sono comperato un appartamento intero nel più bell'albergo della Costa e chi si muove più? Io ci passo anche l'inverno... L'essenziale è accontentarsi...¹⁵³

Anche questo brano, come altri già citati, ricorda molto da vicino il teatro dei Gobbi e, in particolare, il personaggio della Signorina Snob di Franca Valeri. Quella sua esibita propensione per l'arte povera, per gli oggetti usati, per gli ambienti squallidi rivela l'intenzione di contravenire alle regole imposte dalla classe sociale di appartenenza, non per una reale adesione agli ideali di povertà e rinuncia al superfluo, bensì per il semplice vezzo di mostrarsi agli altri con atteggiamento anticonformista e perciò "originale", come vuole "la moda". Il confronto con lo sketch di Parenti si fa ancora più stretto nel brano *Ultimissime*, tratto da *Il diario della Signorina Snob*, dove la ragazza dell'alta società milanese ha acquistato un'isola deserta:

ULTIMISIME

È fatta! Ho comprato un'isola vendendo alcuni fronzoli sparsi qua e là per la casa. Costava pochissimo e in più c'era l'avviso sul giornale (inglese), come per una domestica a mezzo servizio. Troppo divertente! Dev'essere uno zucchero. Sperdutissima, tanto che non è riportata

¹⁵³ *Ivi*, pp. 17-18.

sui mappamondi, di un selvaggiume orrendo, anche se ci piantò la latta. Il non ci cresce. Accesso: solo in canoa. Siamo tutti eccitissimi, stiamo reclutando tutta la paglia esistente sul mercato per fare gonfi nell'ini hawaiani. Ho deciso che la inaugurerò con un ramadam benefico a favore degli amici disgraziati che devono andare nelle stazioni balneari. La chiamo (all'unanimità) 'Il Pasticcio' perché dalle foto sembra proprio uno di quelli di maccheroni che fa la Gegia cuoca quando non ha male ai piedi. Trallalà, trallalà!¹⁵⁴

Altri sketch, invece, ritraggono mendicanti e senza tetto alle prese con sogni e desideri di "evasione" che ricalcano la vita agiata dei vip e degli attori di film americani:

PRIMA: Certo che non tutto si può avere col denaro...

SECONDA: Ah, sì sì... non tutto: ma stai tranquillo che quando una ha denaro, anche quello che non può avere glielo regalano...

PRIMA: Ma io parlavo della felicità... [...] ti ricordi, ad esempio, di quella principessa famosa? Quella che ha avuto tutte quelle fotografie sui giornali... Ti ricordi? Ricca, potente, giovane, bella...

SECONDA: Sì, ma non veste mica bene... [...] Piuttosto mi metterei come quell'attrice americana, quella che ha fatto... 'Caccia al ladro'... [...] Attenta attenta che arriva gente!

INSIEME: Fate la carità... fate la carità...¹⁵⁵

La satira radiofonica di Fo e Parenti è fortemente influenzata dalla comicità dei Gobbi. In questa fase di "sperimentazione" Fo non è ancora il "comico in rivolta" (per usare l'espressione di Mellolesi) di *Morte accidentale di un anarchico* (1970) e di *Pun pun! Chi è? La polizia!* (1972), ma, come nelle fasce e nelle prime commedie, sono già presenti, nel *modus rectiandi*, "i condizionamenti di un'intesa col pubblico" e, nella stesura dei

¹⁵⁴ Franca Valeri, *Il diario della Signorina Snob*, illustrato da Colette Rosselli, Torino, Lindau, 2003, p. 39. [La prima edizione è stata pubblicata nel 1951 da Mondadori].

¹⁵⁵ *Non si vive di solo pane*, undicesima puntata, pp. 18-19.

testi, "l'urto polemico contro le idee di dominio generale"¹⁵⁶. L'atteggiamento critico nei confronti di "meccanismi di comunicazione logorati dall'uso borghese" porta al recupero di una tradizione comica che sia in grado di "disoculare insieme e contemporaneamente le illusioni ideologiche nelle società e le vuotezze della finzione a teatro". In *Non si vive di solo pane* l'intento è, infatti, quello di "disoculare le illusioni", anche se non proprio ideologiche, quantomeno individuali, i sogni di felicità e di gloria personali, a cui aspira l'uomo separato dal corpo sociale.

2. Vieni avanti, intellettuale!

La "rivista da camera" dei Gobbi:
Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci, Franca Valeri

2.1 Brevi frammenti di teatro

Non rimane molto da vedere dello spettacolo manifesto del Teatro dei Gobbi, *Carri de notes*, composto dal trio Caprioli, Bonucci, Valeri durante gli anni in cui i tre attori si trovano a recitare al Piccolo di Milano, sotto la guida di Strehler e Grassi. Caprioli, attore-autore emergente, appena diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma; Bonucci, anch'egli allievo dell'Accademia e reduce da importanti esperienze teatrali con la compagnia De Sica-Besozzi-Gioi; la Valeri (al secolo Franca Norsa), unica dei tre ad avere un nome d'arte in omaggio al poeta francese Paul Valéry, già bravissima interprete di caricature femminili nei salotti della Milano-bene e attrice valente sotto l'egida di un giovane ma determinato Giorgio Strehler.

Negli anni Cinquanta non si è ancora diffusa una cultura di

¹⁵⁶ Le frasi tra virgolette citano Claudio Mellolesi, *Su un comico in rivolta. Diario Fo il bufalo il bambino*, cit., pp. 11-12.

documentazione audio-video degli spettacoli teatrali ed anche i mezzi di riproduzione, qualora siano utilizzati, non rendono merito all'opera. Purtroppo questa carenza di documentazione si ripercuote anche nel *media* televisivo. È molto difficile, e in alcuni casi addirittura impossibile, riuscire a reperire testimonianze RAI del periodo in questione, sia per una mancata cultura di archiviazione, sia per l'estrema fragilità del supporto tecnico allora utilizzato, la pellicola. Proprio ad una di queste fragili pellicole è affidata la conservazione di alcuni frammenti dello spettacolo *Carnet de notes*. Si tratta di brevissimi sketch nei quali però la carica innovativa si manifesta nell'intera strutturazione teatrale, sia scenografica che mimica e recitativa. La scenografia essenziale e minimalista composta da tre siparietti bianchi sui quali si stagliano le figure nero vestite dei tre attori (in abiti contemporanei rinunciando alla calzamaglia tipica del mimo e del cabaret francese), conferisce allo spettacolo un'aura d'intellettualismo con un accento anticonformista di sapore nordico. La gestualità, soprattutto di Caprioli, riflette quel ricercato (e parodiato) naturalismo che deriva da una educazione all'arte attoriale tipicamente italiana, mentre l'intenzione sintetica accompagna la creazione dei *tableaux* in cui gli attori sono fotografati in atteggiamenti plastici ricchi di contenuti satirici. Nello sketch sui film d'oltreoceano, in cui Caprioli riceve un pugno da Bonucci, salta agli occhi la preparazione tecnica all'Accademia romana per la naturalezza con la quale incassa il finto colpo, come un attore americano di film *western* educato all'Actor's Studio. Questo realismo recitativo serve allo scopo di mettere ancor più in risalto l'aspetto convenzionale del loro teatro, dove il sorriso smagliante della Valeri, che sopraggiunge in scena, costruisce immediatamente la maschera grottesca della *soubrette* di rivista che saluta marciando verso il pubblico (assieme agli altri due attori) a metà tra la *majorette* e il soldato vittorioso di ritorno dalla guerra.

È Vittoria Ottolenghi a recuperare questa immagine inserendola in un lungo documentario sulla figura di Silvio d'Amico intitolato *Cronache Teatrali*. Il critico applaude ai primi esperi-

menti di teatro-cabaret dei celebri Gobbi con entusiasmo:

È stato un fuoco di fila, ciascuno dei tre attori si è esibito nei modi e nei linguaggi più assortiti, mutando gergo, dialetto, andatura e anima. Mai lo sgarro di un millimetro, tutto tenuto su un fondo di nitida precisione in quella precisa sede: lo studio Duse di via Vittoria, dove avevano fatto le loro prime prove di allievi¹⁵⁷.

2.2 Gli antefatti della formazione del trio

I risultati delle prove di cui parla d'Amico, eseguite nel tempero libero dagli impegni scolastici all'Accademia, vengono sperimentati di fronte al pubblico romano dell'Arlecchino, in via S. Stefano del Cacco¹⁵⁸, in una situazione che anticipa un teatro di stampo più dichiaratamente cabaretistico, in un periodo storico (1945-46) in cui l'Italia provinciale non conosce ancora che cosa sia l'attore di cabaret. Inizialmente sono soltanto Caprioli e Bonucci a cimentarsi negli sketch, con l'aiuto dell'attore Pli-nio de Martiis e del regista Luciano Mondolfo, sensibile al teatro francese dell'epoca. Lo scrittore Carlo Emilio Gadda è uno dei primi e dei pochi che riesce a cogliere la novità delle messe in scena dei due attori. Vittorio Caprioli commenta così l'esperienza all'Arlecchino:

A proposito delle scenette, Silvio d'Amico aveva capito che queste nostre improvvisazioni non erano affatto tali. Cioè erano delle idee, delle osservazioni che noi prima portavamo sulla carta e poi realizzavamo con delle prove estenuanti. Cioè non abbiamo mai, mai, mai, improvvisato un alito. Tutto questo sapore d'improvvisazione veniva da uno studio profondo. Questo studio lo abbiamo imparato in Accademia¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Archivio Teche RAI, Roma: titolo generale: *L'approdo*; supporto: pellicola; identificativo teca C004832/00; titolo del programma: *Cronache teatrali*, a cura di Vittoria Ottolenghi, con filmati del 1959. Il documentario contiene sketch della Compagnia Teatro Gobbi, commentati da Silvio d'Amico. Trascrizione mia.

¹⁵⁸ L'altro noto Cabaret romano, I Nottambuli, è situato in via Veneto.

¹⁵⁹ Stefano De Martiis, Martina Lombardi, Marilisa Somaré (a cura di), *Follie del*

Le "prove estenuanti" ostentate dall'attore rappresentano l'elemento di distinzione del teatro di Bonucci e Caprioli (non ancora "Gobbi") rispetto ad altre esperienze teatrali comunque di successo, come quelle degli allora giovani artisti Tino Buzzelli, Paolo Panelli, Luciano Salce, Antonio Pierfederici, Adolfo Celi, Mino Maccari, Marcello Moretti, Ennio Flaiano e Gabriele Baldini, tutti all'Arlecchino. Come testimonianza lo stesso Caprioli:

All'Arlecchino, creato da Plinio de Martiis, da Alberto Bonucci e da me, hanno recitato Mino Maccari, Ennio Flaiano. Noi non avevamo paura degli altri attori, avevamo paura delle scenette che faceva Flaiano, oppure di come era bravo Baldini. Loro non facevano le prove però, e questo permise la nostra vittoria. Perciò siamo arrivati noi, perché eravamo attori. Gabriele Baldini faceva l'imitazione di Douglas Fairbanks. Era straordinario: una lezione agli attori! E noi non sapevamo come vendicarci, come demolire questo saggista, questo scrittore che ci dava fastidio. Siccome era un po' grasso ed era figlio del vecchio Baldini anche lui grassissimo, allora buttammo lì una cosa che ci servì: le polpe dei padri ricadono sui figli. Era il '46. Qualcuno scrisse poi: non esageriamo, questo testo di Baldini non è poi all'altezza delle cose. Siamo riusciti a demolirlo. Insomma c'erano queste piccole guerre.¹⁶⁰

Al di là delle invidie e degli scherzi ai danni dei colleghi privi di una specifica formazione teatrale, Caprioli è consapevole dell'importanza dell'educazione artistica che sia lui sia l'amico Bonucci hanno ricevuto dai docenti dell'Accademia. Non a caso guardando i brevi frammenti rimasti dei loro sketch colpisce innanzitutto la precisione, il rigore formale, l'assenza di sbavature, la nitidezza dell'immagine caricaturale costruita partendo da pochi tratti.

Questo metodo di lavoro caratterizza anche l'attrice carica-

turista Franca Valeri, frequentatrice a sua volta dell'Arlecchino, dove però rimane in disparte, secondo le testimonianze di Flaiano:

Costei faceva, senza osare di salire sul palcoscenico, ma solo per qualche amico che l'incoraggiava, le prime imitazioni delle ragazze milanesi che dovevano poi renderla celebre al pubblico della radio.¹⁶¹

L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica la esclude dalle lezioni, bocciandola alle selezioni d'ingresso svoltesi nell'estate del '45, ma la Valeri, venticinquenne, appartenente alla buona borghesia lombarda, con una solida cultura alle spalle acquisita con gli studi classici, già frequentatrice dei salotti mondani e intellettuali milanesi dove gode di una certa notorietà per le gustose ma corrosive imitazioni, non si lascia intimidire dal rifiuto dei docenti della Scuola romana. Si trattiene nella capitale per frequentare la Libera Accademia di Teatro diretta dal regista russo Pietro Sharoff. Quindi viene scritturata da Alessandro Fersen per *Lea Lebowitz*, dove conosce Luciano Mondolfo, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli.¹⁶² Tornata nella città natale nel '48, su un palcoscenico ricavato da una chiesa sconsacrata, la Basilica, recita in *Caterina di Dio*, opera d'esordio di Giovanni Testori.

Un paio di anni prima, nel '46, Caprioli e Bonucci sono interpreti in *Le Nozze di Figaro* per la regia di Luchino Visconti. L'arrivo dei due a Milano è del '49, nello stesso anno in cui la Valeri entra a far parte della compagnia Tofano-Solari. È proprio nella stagione 1949-50 che i tre attori si trovano scritturati al Piccolo Teatro di Milano: Alberto Bonucci, Luciano Mondolfo, Flaminio Bollini e Luciano Salce recitano sotto la guida di Giorgio Strehler in *L'Alba dell'ultima sera* di Riccardo Bacchelli; per il primo allestimento strehleriano di *Questa sera si re-*

¹⁶⁰ *variété*, cit., p. 295; Emanuela Martini (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Srob*, Torino, Lindau, 2000, p. 38.

¹⁶¹ Stefano De Martiis, Martina Lombardi, Marilea Somaré (a cura di), *Folle del varietà*, cit., p. 295.

¹⁶² Alberto Bevilacqua (a cura di), *I grandi comici*, Milano, Rizzoli, 1965, p. 172.

¹⁶² Cfr. Paolo Bosisio, *L'aristocrazia del comico: Franca Valeri tra drammaturgia e palcoscenico*, in Eva Martinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., p. 108.

cia a soggetto di Pirandello le locandine dell'epoca citano tra gli interpreti il nome di Franca Norsa.

Negli ultimi mesi del 1949 il Piccolo Teatro programmò di varcare le Alpi per portare a Parigi *Il corvo* di Gozzi. È l'occasione che da tempo gli ambiziosi ex-allievi dell'Accademia attendevano con impazienza, secondo le parole Caprioli:

Allora cosa si diceva? 'Dio... Parigi!' Parigi rappresentava un punto d'arrivo. Per fare che cosa non lo so, però si diceva così. E quando si presentò l'occasione di andarci, quando il Piccolo Teatro vi portò Gozzi, noi ci andammo e una volta arrivati nessuno tornò indietro.¹⁶³

A cui fanno eco quelle di Luciano Salce:

Forse ci fu un errore nella distribuzione dei ruoli da parte di Strehler. Una nostra partecipazione in massa a un qualsiasi spettacolo equivaleva a quell'epoca a trasformare il più severo dei drammi in una sconcia farsa. Lì, a Milano, tra una battuta e l'altra nacque l'idea del cabaret a Parigi. Il Piccolo stava per andarci con *Il corvo* di Gozzi e noi [Bonucci, Caprioli e Salce] eravamo le maschere, noi eravamo la 'commedia dell'arte'. In realtà della commedia dell'arte non sapeva niente, nessuno ne sapeva nulla tranne Marcello Moretti che aveva studiato gli 'Arlecchini' ed era veneto autentico. Noialtri invece facevamo dei gran salti, improvvisavamo dei passetti come di tarantella e passavamo per esperti di commedia all'italiana. Dopo l'immancabile trionfo parigino alla Grande Salle des Champs-Élysées venne su nei camerini anche Jean Louis Barrault a chiederci con l'umiltà sospetta dei geni di insegnargli i passi. E noi d'agli a inventare per contentarlo, ci teneva tanto! ... Allora apparve Nico, principe abissino e grande seduttore, marito di Anouk Aimée, e proprietario del cabaret La Rose Rouge. Ci sentì una sera a casa di Marcello Pagliero, molto popolare in quei tempi a Parigi. Noi facemmo le nostre scenette, quelle nate tra i banchi dell'Accademia, rifiorite all'Arlecchino tra Maccari, Flaiano e Baldini. Nico ci prese per il suo cabaret!¹⁶⁴

¹⁶³ Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Sonaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., pp. 295-297.

¹⁶⁴ Rita Cirio, Pietro Favari (a cura di), *Sentimental*, in «Almanacco Bompiani 1975», Milano, 1975, p. 209.

La notizia dell'ingresso alla Rose Rouge è confermata da Caprioli:

Arrivammo una sera alla Rose Rouge attraverso un amico, Marcello Pagliero, che era un giornalista italiano trapiantato a Parigi.¹⁶⁵

La testimonianza di Salce prosegue col racconto delle vicende parigine:

Il Piccolo ripartì e noi ('les transfuges du Piccolo') passammo direttamente alla Rose Rouge. Insieme a noi passavano i Frères Jacques e una ragazza sconosciuta e povera con un gran naso e un maglione nero. Veniva dalla Corsica, cantava già molto bene e si chiamava Juliette Gréco. Le nostre scenette erano rapide, essenzialmente mimiche, le poche battute necessarie dette in italiano. Tra le quinte Jacques Fabbrì, al microfono, commentava e spiegava. Piacemmo, i parigini ci adottarono e di rimbalzo ci scoprirono in Italia... Così passò l'inverno del 1949. Per tutti quei mesi non vedemmo mai il sole e raramente la luce del giorno. Bonucci piaceva, aveva molte parigine, Caprioli aveva una napoletana, cioè una caffettiera regalo della zia. Non vidi mai il Louvre. Rimandai di ora in ora la visita finché venne il giorno della partenza e me ne andai a lavorare in Brasile, divorato dalla vergogna per non aver neanche visto la Vittoria di Samotracia.¹⁶⁶

Vittorio Caprioli commenta l'esperienza artistica a Parigi indagando maggiormente sui gusti del pubblico francese:

I francesi sono straordinari, però vedono tutto deformato dalla lente culturale, non hanno le antenne come noi. Sono sempre dei colti. Loro vedevano in questi giovani gli eredi della Commedia dell'Arte, perché non dovevano vederci così?¹⁶⁷

¹⁶⁵ Cfr. Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Sonaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 297.

¹⁶⁶ Rita Cirio, Pietro Favari (a cura di), *Sentimental*, cit., p. 209.

¹⁶⁷ Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Sonaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 297.

A conferma delle affermazioni (e preoccupazioni) di Caprioli sul modo di vedere l'attore italiano da parte del pubblico straniero, qualche anno più tardi, il critico Ghigo De Chiara pubblicherà su «Sipario» un lungo articolo sui "commedianti della 'terza generazione'" in risposta ad una giornalista americana che chiedeva di indicarle le tendenze, i gusti e gli umori dei giovani attori italiani di prosa.

La risposta, secondo la nostra interlocutrice non dovrebbe essere difficile, per chi esercita la professione di spettatore: tanto meno difficile, poi, trattandosi di un Paese che gode fama di possedere una antica e ininterrotta tradizione del recitare. Chi guarda dall'esterno (o piuttosto, dall'estero) ai casi del nostro teatro è portato a rifarsi al *cliché* dell'attore italiano, nel quale l'esuberanza del temperamento mediterraneo si mescola all'eredità espressiva della Commedia dell'Arte [...]. Ora non vogliamo affermare che tutto questo sia privo di fondamento: ma, come accade per ogni verità, bisogna tener conto del loggion del tempo.¹⁶⁸

Più avanti nell'articolo, De Chiara spiega come, negli ultimi decenni, l'operazione di svecciamento del teatro da parte dei critici, dei teorici, degli insegnanti di recitazione e di alcuni attori è impostata su "un antighittismo, un'antimprovvisazione, un'antiesibizionismo" tali da far prevalere, sulla fenomenologia, una metodologia critica adeguata ai tempi: "l'insegnamento, insomma, del quale Silvio d'Amico si faceva animatore e divulgatore attraverso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica"¹⁶⁹.

Non tutti gli attori della 'terza generazione' provengono dall'Accademia, ma in tutti ha fruttificato quella lezione. Noi diciamo D'Amico [...] ma accanto al suo, altri nomi potremmo citare per identificare, negli ultimi cinquant'anni, e nella pittoresca confusione del nostro teatro, una predicazione ad alto livello. Diciamo Eduardo Bouret, An-

tonio Gramsci, Renato Simoni, Anton Giulio Bragaglia¹⁷⁰.

Secondo l'opinione del critico teatrale l'atteggiamento comune ai giovani attori del tempo denota l'impegno ad una "spvincializzazione delle nostre scene". La preoccupazione del critico, condivisa da molti altri giornalisti e uomini di teatro dell'epoca, è che non sia chiaro il destino dell'attore colto "in una società teatrale come la nostra, che vive su strutture precarie, lontana da ogni pianificazione delle attività, e sostanzialmente al di fuori dell'influenza della cultura militante. Perché tranne il solito e isolato caso del Piccolo di Milano, non esiste organismo, in Italia, che possa convenientemente usare l'attore regolarmente impegnato in una ricerca critica, e giovarsene"¹⁷¹.

È indubbio che le intenzioni degli attori di cui abbiamo finora tratteggiato il percorso artistico degli esordi, Caprioli, Bonucci, Salce, la Valeri e gli altri, vadano nella direzione delineata da De Chiara di una maggiore consapevolezza critica e di una solida formazione tecnica, che sia in grado di fornire le armi di difesa contro l'istrionismo del prim'attore che si vende al maggior offerente. Quell'"l'attore che non ha orrore di se stesso", delinato da Petrolini-Gastone, secondo le parole del giornalista:

Di lui nessuno sa esattamente come la pensa. La verità è che non pensa, ma i giovani attori dei quali ci andiamo occupando vogliono pensarla, vogliono rifiutare gli accomodamenti di Gastone, vogliono regolarsi secondo le scelte suggerite dall'intelligenza, non secondo i cerimoniali del compromesso. [...] Sotto le tuniche, le corazze e i panciai 'belle epoques', che formano il loro consueto guardaroba, il cuore dei nostri giovani commedianti batte l'ora dell'orologio. Il capolavoro arcicollaudato li ripara da rischiose avventure, ma il fatto di cronaca li affascina [...]. Così all'attualità - ma dietro un pudico velo di ironia letteraria - arrivano solo i più spericolati, in chiave di satira di costume. E qui, nel citatissimo ceppo dei 'gobbi' si innesta una schiera di attori che sempre di più tende ad ingrossarsi: lo sparuto

¹⁶⁸ Ghigo De Chiara, *Commedianti di "terza generazione"*, in «Sipario», n. 122, anno XI, giugno 1956, p. 2.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

manipolo 'Valeri-Caprioli-Mazzarella-Bonucci-Salce' è diventato un reggimento che occupa saldamente i palcoscenici di rivista, gli studi T.V., i teatri di posa".

A questi nomi egli accosta anche quelli di Fo, Durano, Parenti, in compagnia di molti altri (Pisu, Manfredi, Scaccia, Valori, Mastri, Panelli, Bonagura, Bonfigli, ecc.), aggiungendo come sia "venuta fuori una galleria di contemporanei che inorgoglirebbe don Nicola Maldacea. E scusate se è poco".

Proseguendo con le vicende storiche riguardanti le prime esperienze teatrali dei futuri componenti dei Gobbi, sappiamo dalle testimonianze di Caprioli che, dopo la partenza di Salce per la *tournée* sudamericana, questi, con Bonucci, fa ritorno a Roma, attratto dalla proposta, rivolta ad entrambi gli attori da Ettore Giannini, di partecipare alla stesura del testo di *Carosello napoletano*. A seguito del debutto al Verdi di Firenze, i due sentono però il bisogno di tornare a Parigi: "ormai avevamo assaggiato il polpettone, non potevamo più..." recita ironicamente Caprioli¹⁷². Al posto di Luciano Salce, i "guitti italiani" partono alla volta della capitale francese con Franca Valeri. Sta per nascere il Teatro dei Gobbi.

Franca Valeri, in un'intervista a cura di Emanuela Martini, ricorda così l'inizio del sodalizio artistico:

Eravamo tre amici, di data abbastanza recente. I due ragazzi, Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci, pensavano di fare da soli, magari insieme a Luciano Salce, che invece poi li abbandonò per andarsene in Brasile a raggiungere Adolfo Celi. Io ero stata in un primo tempo tenuta un po' alla larga, ero una ragazza borghese, della quale non ci si poteva fidare tanto. Loro erano usciti dall'Accademia, mentre io non avevo superato l'esame di ammissione, avevano recitato al Piccolo Teatro, col quale erano andati per la prima volta a Parigi, per fare una serata estemporanea al famoso locale La Rose Rouge, e lì erano stati invitati a tornare. Ma volevano tornare da soli, senza di me. Io insistevo e Vito-

¹⁷² Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 297.

rio, per liberarsi di me, mi presentò al direttore generale della Radio, dicendo che ero molto brava, curiosa, avevo talento, ma ero, appunto, una ragazza borghese, una ragazza ricca, e non avrei mai accettato di fare delle cosette per radio. Insomma, lo ha talmente incuriosito che quello ha finito per offrirmi una scrittura; e io, nel '49, ho fatto la Signorina Snob. Che ha avuto subito successo. Tutto sommato è stata la mia fortuna, perché così ho potuto fare le mie cose. Alla fine della loro tournée parigina, io ero diventata più celebre di loro. Così ci siamo messi insieme. Ma, per cominciare, siamo tornati a Parigi¹⁷³.

2.3 Il teatro dei Gobbi

Il Teatro dei Gobbi con gli italianissimi Caprioli, Bonucci e Valeri nasce, dunque, a Parigi. C'è da chiedersi perché la scelta cada su un nome così insolito, che ricorda, volente o nolente, proprio l'Arteccchino dei misconosciuti Comici dell'Arte, ma anche il gobbo Macus delle antiche atellane, e, non ultimo, il personaggio di Pulcinella, con una o due gobbe. A quanto pare è il leader del gruppo, Vittorio Caprioli, a battezzare la neonata compagnia con questo termine attinto dal gergo teatrale, dove "gobbo" sta per accattone, straccione, pezzente.

Tra storia e leggenda si narra che i tre attori si siano trovati in lite contro un amministratore parigino che si rifiutava di corrispondere loro la paga per le giornate di prove tra uno spettacolo e l'altro; all'abbandono del teatro da parte del trio non più disponibile a proseguire la collaborazione, pare che l'amministratore in questione, durante un rocambolesco inseguimento lungo gli Champs-Élysées, appellasse gli attori in fuga con l'attributo di "gobbi". Questa pare dunque l'origine del nome¹⁷⁴.

¹⁷³ Emanuela Martini (a cura di), *In segno di Franca. Intervista con una signora molto snob*, in Emanuela Martini (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Snob*, Torino, Lindau, 2000, p. 65.

¹⁷⁴ Questa rocambolesca vicenda, citata da più critici, è contestata da Franca Valeri in un'intervista da me curata presso il Teatro Manzoni di Pistoia datata 20 novembre 2004 e ancora inedita. (Progetto di ricerca *Il patrimonio teatrale italiano: alcune storie, metodiche e strumenti multimediali di valorizzazione* cofinanziato dal Minur - PRIN 2004).

Niente a che fare con l'atellana o con la Commedia dell'Arte, apparentemente. Una filiazione, che, nonostante le intenzioni, i Gobbi del teatro italiano del dopoguerra si porteranno dietro per lungo tempo.

Sandro Avanzo nel saggio intitolato *Questa o quella per lei sono pari* rammenta le parole scritte da Claude Sainval al debutto parigino dei Gobbi al Théâtre du Quartier Latin:

Non si può restare insensibili alla loro forma teatrale, è la genesi della nostra arte, è lo stile grazie a cui il comico si innalza alla dignità di artista. Per me è una gioia profonda accoglierti in questo teatro dove lo stile è sempre stato onorato¹⁷⁵.

Lo stile, il "segno" del Teatro dei Gobbi è sicuramente molto personale. Non si era mai visto niente di simile nel teatro di prosa o di varietà. La Valeri tiene a precisare come la loro compagnia abbia "più dato al teatro francese" che ricevuto da esso. Anche la critica si trova in difficoltà nel definire questo modo di fare teatro e l'unico contenitore nel quale riesce a collocare gli sketch dei Gobbi, pur con le dovute forzature, è il teatro di rivista: "rivista da camera"¹⁷⁶ come sono definiti quegli spettacoli comici, di genere assai diffuso in Francia, Inghilterra e Stati Uniti negli anni Venti, che presentano quadri comico-satirici legati da un filo conduttore, alternando scene recitate a coreografie, che non hanno bisogno di grandi ambientazioni, bensì declinano formulazioni piuttosto spoglie ed essenziali.

A confermare questa classificazione, che va sicuramente stretta al trio dei Gobbi (come lo sarà per i "Dritti" Fo, Parenti, Durano), leggiamo il titolo di un articolo pubblicato sull'Almanacco Bompiani del 1975 interamente dedicato al *Teatro di*

¹⁷⁵ Sandro Avanzo, *Questa o quella per lei sono pari*, in Emanuela Martini (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Snob*, cit., pp. 37-62.

¹⁷⁶ Tale genere di spettacolo sarà ripreso dai "Dritti" Fo, Parenti, Durano per *Il Dito nell'occhio* e *I Santi da legare*, ma anche, per citare solo alcuni degli esempi più famosi, da Walter Chiari, Marchesi e Metz con *Controcorrente* e di nuovo da Alberto Bonucci questa volta con Paolo Panelli per *Senza Rete*.

rivista italiano, che recita: *Vieni avanti, intellettuale! Testimonianze sul cabaret*, parodiando la ben nota battuta-tormentone di Guido De Rege, detto Bebé, indirizzata al fratello, compagno di scena, Giorgio, detto Ciccio, che impersonava i panni del perfetto "cretino". Il sottotitolo fa riferimento anche ad un nuovo genere di spettacolo, quello del cabaret, ancora sconosciuto in Italia. Il brano riporta alcuni interventi di Franca Valeri, Luciano Salce, Franco Parenti, Sandro Bajini, Franco Nebbia. Nel proprio, la Valeri spiega come

negli anni cinquanta, essendo noi assai giovani, sembrò impellente svecchiare il teatro comico se possibile con delle idee e non con dei pretesti. Venticinque anni fa l'immissione della sintesi nel teatro umoristico fu un atto abbastanza rivoluzionario e mi stupisco che a distanza di così poco tempo la prolissità e la noia ritirino su la testa con tanta baldanza. La nostra formula, il cartello che avevamo appeso anche in cucina, era: un linguaggio vero per un contenuto ai limiti dell'assurdo e brevità fino alla mutilazione¹⁷⁷.

Sintesi, brevità, mutilazione e diremmo anche essenzialità, sottrazione sono le parole chiave che contraddistinguono il Teatro dei Gobbi. Una ricerca costante verso l'eliminazione del gesto superfluo, dell'accessorio di troppo, della parola in più che rischia di trasfigurare e quindi tradire il senso ed il significato di una satira arguta, a volte poco comprensibile ad uno spettatore disinformato dei fatti di politica e costume. L'attrice afferma:

Abbiamo inseguito con sguardi carichi di sofferenza chili di carta nei cestini, ma spietatamente non l'abbiamo raccolta. Nella stessa misura abbiamo inseguito la verosimiglianza nell'aspetto fisico e nella mimica scenica, scartando oggetti, scene e costumi e cercando di portare il pubblico allo sforzo dell'immaginazione, partendo da abiti sicuramente borghesi, direi misuratamente eleganti e non da quella mezza strada che è l'abito clownesco. Questa operazione richiede indubbia-

¹⁷⁷ Rita Cirio, Pietro Favari (a cura di), *Sentimental*, cit., p. 208.

mente una grande precisione e devo ammettere che l'improvvisazione, motivo di ammirazione nella valutazione di un attore comico, non ha mai fatto parte del nostro bagaglio¹⁷⁸.

Per quanto concerne il testo, evidenzia il lungo lavoro di stesura degli sketch, che comporta frequenti tagli e una generale operazione di riduzione per ricercare l'essenzialità della parola. Ogni termine viene scelto dopo una serie innumerevole di variazioni in una *climax* ascensionale verso la purezza del senso. La parola viene affilata come una lama, capace di vivisezionare la società, perché questa è alline la vittima designata, che si trova nel mirino dei tre attori-autori.

Dai nostri testi era anche bandita l'attualità come citazione, coi suoi richiami fatalmente qualunquistici¹⁷⁹.

L'autore che la Valeri cita come maestro di meccanismi comici è Courteline. Il meccanismo, la molla comica, è il termine con cui la Valeri indica lo scatenarsi dell'evento, che, per lei, deve seguire un preciso *iter* fatto di pause e di battute, in un ritmo definito con rigorosa meticolosità: la comicità doveva essere un orologio, "una bombetta a orologeria".

Il luogo dove ai Gobbi è data la possibilità di provare i primi esperimenti teatrali di fronte ad un pubblico pagante è il Théâtre du Quartier Latin, situato nel quartiere studentesco di Parigi. Qui, a precedere gli sketch dei Gobbi, si esibiscono artisti francesi tra i quali il mimo Marcel Marceau. La scenografia, sempre la stessa per tutti gli artisti, consiste in una piccola tela di sfondo e niente di più. Il teatro è descritto dalla Valeri come uno spazio dalla forma anomala, con un palcoscenico stretto a ridosso degli spettatori e una lunghezza spropositata ai lati. Forse proprio le difficoltà spaziali e la scenografia ridotta all'essenziale influenzano la messa in scena degli sketch da parte dei

tre attori, che ricevono, fin dalle prime repliche, critiche molto lusinghiere su importanti quotidiani («Le Figaro» e «Le Monde»). La comicità che i Gobbi presentano al pubblico francese, composto principalmente da "modesti *viveurs* del dopoguerra" (secondo le parole di Ennio Flaiano¹⁸⁰), è di un tipo nuovo per l'epoca: Franca Valeri la definisce "comicità surreale"; per lei "la comicità e la satira sono due cose che spesso vanno insieme, almeno quando la satira non diventa pretenziosa"¹⁸¹.

La formazione culturale della "signorina milanese", che comprende anche incontri rivelatori con la letteratura francese, ha un'ascendenza notevole su tutto il gruppo, in particolare sulla "scrittura comica". Rispetto all'esperienza della Rose Rousse, questa volta le scenette presentate dal trio al Théâtre du Quartier Latin appaiono più articolate e con uno stile più incisivo. La recitazione è in francese e in italiano. Il loro modo di porsi di fronte allo spettatore è rapido, sintetico; non si indulge alla facile risata, alla canzoncina, allo stacchetto musicale, l'elaborazione scenica è all'insegna del rigore, del ritmo incalzante, del fiume di parole denso di significato satirico.

È a Parigi che nasce *La guerre n'aura pas lieu*, recitata da Bonucci e Caprioli: una satira surreale sulla situazione europea alla fine del secondo conflitto mondiale, con frasi che ricorrono a tormentone accompagnate aritmicamente da un incessante scambio di gomitate e colpietti in un crescendo di violenza.

Scrivre Caprioli:

La scenetta *La guerre n'aura pas lieu* nacque a Parigi, perché era il periodo che ancora si minacciava. Noi dicevamo il contrario: 'Sappiamo perfettamente che la guerra non ci sarà'. 'La guerra non ci sarà'. 'Ma perché dovrebbe esserci la guerra?' 'Ma figurati, la guerra!' E intanto davamo dei colpi distratamente sul braccio, Tam. Tam. Così ci guardavamo, poi Tam, Tam, Tam, Tam, Tam e uscivamo per andare alla guerra. A Parigi la gente non aveva visto, non aveva vissuto quello

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Stefano De Marcis, Martina Lombardi, Marilea Somaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 298.

che noi avevamo vissuto in Italia. Quindi parlava con un po' troppa facilità della guerra, dell'ordine. Eh no! Un momento! Ordine inteso come? Quindi venivano spontanee le scenette. Si sentiva qualche cosa e ci divertivamo a rispondere con una scenetta¹⁸².

Siamo nel 1951 e Caprioli, Bonucci e Valeri decidono di tornare in Italia, portandosi dietro l'esperienza artistica parigina assieme all'intero bagaglio culturale ed espressivo acquisito nel corso degli anni di studio e di palcoscenico. Facendo un passo avanti nel tempo e saltando le tre redazioni di *Carnet de notes*, di cui si parlerà in seguito, è interessante a questo punto leggere l'articolo che nel 1954 Morando Morandini pubblica su «Sipario» con il titolo *Aria nuova nel teatro di rivista?* L'articolo ha come argomento principe il commento a *Il Dito nell'occhio*, la rivista satirica che fa conoscere ed apprezzare al pubblico dell'epoca gli attori-autori Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano. Nell'intervento, però, Morandini non può prescindere dal nominare un altro trio di comici italiani: i Gobbi, appunto.

A furia di parlare di crisi (d'intelligenza, non d'incassi [...]), qualcosa si è mosso e l'hanno scritto ormai tutti quanti che, nella rivista, il fatto nuovo di questa stagione è costituito da alcuni tentativi di rinnovamento di un 'genere' che, nonostante l'immutato favore del pubblico, denuncia da tempo l'inarridimento delle proprie fonti d'ispirazione, la stanchezza di una formula ormai consueta dall'uso e specialmente l'esasperazione degli elementi spettacolari (scenografie, coreografie, costumi ecc.) a tutto scapito del contenuto. Come si sa l'esempio era venuto dal trio Bonucci, Caprioli e Valeri: i Gobbi. Una virata di bordo violenta, la loro: dallo sfarzo hollywoodiano delle grandi riviste al teatro da camera, dalle chilometriche sfilate di ballerine a un terzetto di attori che sostengono, da soli, il peso di uno spettacolo intero, dalla grandiosità magniloquente di certe mes-sinscene a tre paraveni con qualche riflettore [...]. I Gobbi non hanno bisogno di un palcoscenico, potrebbero con pari efficacia esibirsi

in un salotto alla presenza di pochi amici o in una 'cave' in riva alla Senna¹⁸³.

Quando si addentra maggiormente all'interno della vera e propria critica teatrale, Morandini non manca di affermare il disappunto nei confronti di un troppo dichiarato "rinnovamento" del teatro comico italiano da parte dei gruppi in questione:

Né i Gobbi, né i 'dritti' – così qualcuno ha definito con allegra facezia gli autori-autori del *Dito nell'occhio* – hanno scoperto né inventato nulla di assolutamente nuovo; e non saremo noi ad accingerci alla compilazione, più o meno orecchiata, degli antecedenti letterari e scenici di questa particolare forma teatrale: si potrebbe cominciare dagli esperimenti di Bragaglia e dal teatro sintetico di Marinetti per finire alla cretineria surrealista di Campanile o magari all'umorismo 'noir' di Breton. Ci sarebbe posto persino per Zavattini, lo 'Zà' d'anteguerra e per le funisterie da 'cabaret' di Jacques Prévert¹⁸⁴.

Quella "cretineria surrealista", quell'"umorismo finemente nero" sono inusuali per la tradizione comica italiana, tanto da essere difficilmente classificabili sia dal pubblico che dalla critica locale. Certo è che l'operazione messa in atto dal movimento futurista negli anni che vanno dal 1915 al 1918, con le sperimentazioni di parolibertismo e le sintesi teatrali, come anche l'esperienza del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, influenzano tutto il teatro successivo al periodo bellico, sia il teatro di prosa impegnato post futurista (Pirandello) sia il teatro comico (Petrolini), ma anche esperienze molto più tarde come quella, per l'appunto, dei Gobbi, dove gli aspetti legati all'annullamento della linearità temporale, alla simultaneità, alla *presentificazione*, alla trasfigurazione animistica dell'oggetto (che, in scena, assume caratteristica di "personaggio" tanto quanto l'attore), alla *marionettizzazione* della figura umana di

¹⁸² *Ivi*, p. 297.

¹⁸³ Morando Morandini, *Aria nuova nel teatro di rivista?*, in «Sipario», n. 98, giugno 1974, pp. 9-10.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

stampo craighiano, all'antinaturalismo di sapore brechtiano si trovano espressi con dichiarata consapevolezza.

In un'intervista televisiva rivolta a Franca Valeri da Mario Novi per la trasmissione RAI dal titolo *Tema*¹⁸⁵ trasmessa il 5 maggio del 1972, che intendeva ricostruire un percorso sulla comicità teatrale e cinematografica degli ultimi vent'anni, l'attrice milanese cerca di riscattare la comicità dei Gobbi dall'etichetta elitaria che le è stata imposta:

Anche il nostro teatro dei Gobbi, che ho creato con Caprioli e con Bonucci, era un teatro così detto d'élite e a noi veniva molto il nervoso quando la gente diceva o i critici scrivevano che era una comicità da salotto; infatti poi ogni volta che ci siamo presentati in un grande teatro abbiamo visto che le risate erano le stesse. E allora, vedete, io penso che la comicità per esistere, per essere tale ha bisogno di una partenza realistica, anche la più misteriosa, purché sia accompagnata da una luce di follia.

Il legame tra comicità e follia affonda le sue radici nella notte dei tempi; ma al di là del concetto filosofico di follia e della sua stretta relazione con il comico che risale ai greci e persino ai popoli primitivi, è interessante soffermare lo sguardo sulla follia (o *fisicofollia*) futurista, come elemento di estroversione che caratterizza il teatro sintetico. Seguendo il percorso delineato dai futuristi, l'assurdità spinge l'intelligenza fino all'orlo della pazzia, per scardinare la gabbia dell'alienazione umana e produrre quel contatto elettrico tra i neuroni celebrali che porta all'intuizione folgorante; il futurismo propone il riso, sottoforma di risata debordante, attraverso pantomime satiriche distruttive, parole, suoni e gesti che subiscono violente accelerazioni o bruschi rallentamenti in un flusso incessante di *spot*, di *flash*, che fungono da illuminazioni, in una scomposizione irriverente di tutti i luo-

ghi comuni e di tutte le categorie prestabilite¹⁸⁶. Il punto di vista è grottesco e paradossale. E lo è il teatro dei Gobbi, che sicuramente si ispira a questa comicità, come rileva polemicamente Morandini nel suo articolo. Ma il gruppo è ben cosciente di tale eredità che non si esprime soltanto nel testo ma anche nelle forme scenografiche che ricordano non troppo da lontano l'arte delle Avanguardie, cara al teatro tra le due guerre. L'assurdo beckettiano condiscende il tutto con una sorta di sapore mitteleuropeo. Fa da contraltare la scelta dei costumi, decisamente borghesi, mai clownistici e ben lontani dalle sperimentazioni grafiche futuriste, insieme alla costruzione dei personaggi e delle macchiette che rispecchiano un universo borghese, attuale, mai astratto, anche se estremamente stilizzato.

2.4 *Carnet de notes*. Le redazioni dello spettacolo

Personaggi d'eccezione per uno spettacolo fuori dal comune: è il 1952, Anton Giulio Bragaglia, Vittorio De Sica, Silvio D'Amico tengono a battesimo il Teatro dei Gobbi con *Carnet de notes*, rivista da comica, o addirittura antirivista, con Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci [*sketch del dentifricio*]. Una rivoluzione, si dice, nel mondo del varietà: l'intelligenza, la satira, la parodia prendono il posto delle ballerine, dei costumi e della sontuosa cornice scenica¹⁸⁷.

Recita così la voce di Elio Talarico in apertura della trasmissione RAI dedicata al *Teatro di Rivista* all'interno del programma intitolato *Ieri. Cronache dei nostri tempi*, a cura di Jacopo Rizza.

Un'estrema sintesi dello sketch del dentifricio, presentato da Talarico, si può vedere nell'immagine¹⁸⁸ che raffigura i tre co-

¹⁸⁶ Cfr. Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990.

¹⁸⁷ Archivio Teche RAI, Roma; titolo del programma: *Ieri. Cronache dei nostri tempi*, a cura di Jacopo Rizza; supporto: videocassetta Beta, identificativo teca C004038; titolo della puntata: *Il teatro di rivista*, a cura di Elio Talarico, identificativo cassetta n. 9325194-4, anno trasmissione: 1957. Trascrizione mia.

¹⁸⁸ Le uniche fotografie conservate dello spettacolo sono quelle facenti parte del

mici, in piedi, davanti al classico siparietto, con la Valeri al centro che alza addosso a Bonucci, il quale, in posa plastica, rappresenta lo svenimento. Già da questo primo *tableau* è possibile evidenziare l'attenta costruzione mimica dei personaggi e la ricerca di una cristallizzazione gestuale che fa dialogare testo e gesto, attuando un'accurata e scrupolosa corrispondenza tra la battuta recitata e l'azione scenica.

Il Teatro dei Gobbi, che presenta *Carnet de notes* nella stagione 1951-52, è accolto come un'autentica rivelazione. Il pubblico e soprattutto i critici sono stanchi di un teatro di rivista che negli ultimi anni si è manifestato sempre uguale a sé stesso, con una "satira qualunquista"¹⁸⁹ che non coinvolge e non denuncia, interrotta soltanto dalle coreografie di ballerine in abiti succinti, in uno schema rigido e ormai insipido. Ce lo rivelano le parole di Talarico a commento dello sketch sui film americani:

«Che cosa è la rivista se non la rassegna, chiaramente caricaturale, di fatti e figure del giorno, insomma uno spettacolo di attualità politica, insomma mondana, teatrale, letteraria, sportiva. In questo senso l'antirivista è solo un ritorno alle origini, un coraggioso tentativo di ritrovare l'antico mordente. Per di più la rivista ha subito una curiosa involuzione: escluso ogni contenuto politico, eliminata la satira di costume, che snatura, essa diventa uno spettacolo di gran varietà con ogni attrazione possibile: balletti, acrobati, coreografie, in un modo che almeno gli occhi vengano appagati. Tutto serve allo scopo: il vecchio charleston, l'insipido *yo yo*. Qual è lo schema della rivista?»¹⁹⁰

Fondo Fotografico Gastone Bosio, presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, che pubblichiamo in questo volume.

¹⁸⁹ La Valeri precisa più volte nelle interviste come quella dei Gobbi sia una "satira di costume" e non "politica". Qui, però, l'introduzione del concetto di "satira qualunquista" in contrapposizione al teatro dei Gobbi potrebbe far pensare il contrario. In realtà, la frase non vuol far intendere che il tiro sia portatore di una satira di denuncia politica, bensì vuole restituire la carica innovativa della compagnia di attori-autori. Infatti, la critica del tempo indica col termine "qualunquista" riferito alla satira un teatro comico da barzelletta, tipico delle riviste musicali, che "non coinvolge" nel senso che non produce alcuna riflessione critica nello spettatore.

¹⁹⁰ *Ieri. Cronache dei nostri tempi*, cit., trascrizione mia.

Per colmare questa curiosità il programma interpellava l'attore brillante Walter Chiari, che risponde così alla domanda:

Lo schema della rivista è molto semplice: gli ingredienti erano quattro o cinque scenette di quindici o venti minuti l'una [*sketch con Renato Rascel che balla e canta; sketch con Walter Chiari ciclista*]; i dialetti giocavano una parte preponderante in questi casi qua, anche perché l'Italia, non essendo come l'Inghilterra dove tutto il lavoro, dove tutto il teatro e tutta la civiltà viene accentrata ed espressa da Londra, così come in Francia viene accentrata ed espressa da Parigi, bhè in provincia non c'è altro [...] invece in Italia c'è Torino, Milano, Genova, Napoli, Firenze, Bologna, dove ci può essere una prima importantissima in ciascuna di queste città [...]; [*sketch con Dapporto che parla in milanese*]; queste riviste erano quattro o cinque scenette con molti balli, quadri come sempre, quattro o cinque quadri ciascuno diverso dall'altro che non avevano niente a che fare con la storia dello spettacolo, anche perché a quel tempo lo spettacolo non aveva storia [*scenetta con Giacomino casanova del Quartetto Cetra*], poi c'erano due o tre canzoni della soubrette [*scenetta con Wanda Osiris*], qualche 'centone', cioè quel tipo di stornelli nei quali si prende un po' in giro qualche istituzione, qualche personaggio noto attraverso delle strofette e basta.¹⁹¹

Talarico prosegue il commento:

[...] Alla rivista tutti hanno dato il loro contributo: scrittori come Renato Simoni, sua la *Turlupineide*, e comici come Edoardo Gervasio, diventato proverbiale per le sue battute e le invenzioni che ancora si tramandano tra la gente di teatro [...]. Raffaele Viviani [...]. Ettore Petrolini [...]. Alfredo Gambi [...]. Edoardo Spadaro [...]. Torò. La satira non era permessa, lo era soltanto per mettere alla berlina i nostri nemici, ma nonostante la bravura dei nostri comici, il pubblico alle battute di Fabrizi ride amaro [*sketch di Aldo Fabrizi*]. La rivista del dopoguerra si affaccia alla ribalta, ma non ci sono novità [*Soffici so' di Garinei e Giovannini*]¹⁹².

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

I Gobbi sono considerati i giovani attori in grado di svecchiare questa situazione scheletrica, capaci di trovare nuove vie per la rivista oltre a quella della commedia musicale.

Il titolo del testo d'esordio, in lingua francese, induce ad immaginare che gli attori-autori si rivolgano ad un pubblico di estrazione medio-alta e nello stesso tempo rivela il carattere frammentario dello spettacolo. Il primo quadro chiarifica questa intenzionalità artistica.

VITTORIO: Buona sera signori.

ALBERTO: Buona sera signori.

FRANCA: Buona sera signori. Abbiamo scelto nella nostra collezione di scenette quel tanto che ci consente di formare uno spettacolo.

VITTORIO: Questo spettacolo lo abbiamo diviso in due tempi per darvi la possibilità di dirmene male durante l'intervallo.

ALBERTO: Qualsiasi riferimento a fatti accaduti e a persone realmente esistenti non è affatto casuale ma intenzionale, diretto e deliberatamente voluto.

FRANCA: Abbiamo dato a questo nostro spettacolo il titolo di *Carnet de notes*: raccolta cioè di appunti su fatti, opinioni, slogans, idee correnti, destinata a preservare i nostri spettatori dalle minacce del secolo.

ALBERTO: Di questo secolo che ama rappresentarsi, autodefinirsi, essere colto in tutti gli atteggiamenti, come nelle istantanee dei giornali in rotocalco¹⁹³.

Le scenette che completano *Carnet de notes* sono quelle che i componenti del terzetto hanno messo in piedi singolarmente o in gruppo nel corso degli anni di studio in Italia e di esperienze nei teatri parigini. Ma ci sono anche scenette nuove appositamente realizzate per il debutto. Le redazioni del testo sono tre¹⁹⁴: *Carnet de notes* (1951-52); *Carnet de notes n. 2* (1953-54)

¹⁹³ *Carnet de notes*. Spettacolo in due tempi di Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, copione dattiloscritta con visi di censura (1952-53), Roma, Biblioteca SIAE del Burcardo, coll. C 76, p. 2.

¹⁹⁴ Presso la Biblioteca SIAE del Burcardo di Roma è possibile rinvenire le tre redazioni dattiloscritte del testo con visi di censura, annotazioni e tagli di scena man-

e infine *Carnet de notes n. 3* (1954-55).

Il primo *Carnet de notes*¹⁹⁵, strutturato in due tempi, include sketch titolati, o introdotti da una breve presentazione, ed altri senza titolo. Primo tempo: *Introduzione: Istantanee; Pubblicità; Una giornata in Italia, owerosia Pettegolezzi geografici; Gli snobs napoletani de "Chez nous"; La Signorina Snob; Rassegna stampa: le lettere a zia Cleofe* (contiene: *Cestina, la manicule*; uno sketch sulla gelosia tipica dell'uomo siciliano); uno sketch sulla pubblicità turistica; *La famiglia, tragedia moderna in un atto; La guerra*. Secondo tempo: vari sketch su *La letteratura americana*; vari sketch su *Il teatro ufficiale: Il mondo della rivista*. Oltre agli sketch citati, ne compare uno in lingua francese, dal titolo *Les intellectuels*¹⁹⁶, che faceva parte del primo *Carnet* presentato a Parigi e che è stato tolto dallo spettacolo al momento del debutto in Italia.

Il *Carnet de notes n. 2*¹⁹⁷ rinnova completamente il repertorio con numeri che dedicano maggior attenzione ai luoghi comuni della borghesia provinciale. Primo tempo: *Alta moda, ovvero Eccesso di competenza; Istantanea sui progressi della medicina; In sperula soluzione della crisi domestica: abboccamento con la tutto fare; Esibizione mondana di un traduttore fedele; Istantanee (L'eroe: interpretazione del fatto storico; L'ispettore, tirocinio della dittatura)*; vari sketch e istantanee su *L'amore (Poesia del segreto d'amore: il vero gentiluomo gode e tace; L'educazione familiare,*

scritti. I copioni fanno parte del Fondo Bonucci e del Fondo Mondolfo, consultabili presso la Biblioteca stessa.

¹⁹⁵ *Carnet de notes*, Spettacolo in due tempi di Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, copione dattiloscritta con visi di censura del 1952-53 e timbro del Teatro dei Gobbi: *Carnet de notes n. 1*, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 76.02; *Carnet de notes n. 2*, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 76.03.

¹⁹⁶ Alberto Bonucci, *Les intellectuels*, copione dattiloscritta in lingua francese con firma di Luciano Mondolfo, proprietario del copione originale, Fondo Bonucci, presso Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 143.02.

¹⁹⁷ Presso l'Archivio della Biblioteca SIAE del Burcardo di Roma esistono varie versioni dei testi facenti parte di *Carnet de notes n. 2*. La versione dattiloscritta completa è archiviata alla coll. C 76.03. Esiste, poi, un copione incompleto con annotazioni e tagli di scena manoscritti archiviato come documento del Fondo Bonucci, sempre presso la Biblioteca SIAE del Burcardo alla coll. C 143.06.

ovvero *Un peso e due misure* sottotitolo *L'amore è incantesimo di parole; Come si fa a scaricare una donna rimanendo dalla parte della ragione* sottotitolo *Solo nell'abbandono l'amore è forte; Confidenze amorose di due figli del secolo; La moglie dispone, il marito propone; L'amore è poetica attesa; Per sua natura l'uomo è cacciatore*); *Vitalità del linguaggio*, ovvero *La funzione del luogo comune*¹⁹⁸; *Vitalità della beneficenza*, ovvero *Il ruolo della signora nella società; Efficacia della memoria del cuore*, ovvero *La sublimazione del ricordo; Solidarietà cittadina*, ovvero *L'esistenza pianificata*¹⁹⁹; *Un incidente riferito con evidenza; Innocenza collettiva*, ovvero *Un gioco pericoloso*. Secondo tempo: sketch satirici sui premi letterari, i festival, le manifestazioni culturali.

Il *Carnet de notes* n. 3 ripropone, con una diversa disposizione, numeri tratti dal repertorio delle due precedenti edizioni, con l'aggiunta di alcuni nuovi sketch di Alberto Bonucci, come *Il viaggio*²⁰⁰, *Rose fille ouverte*²⁰¹ e *Une brondelle ne fait pas le printemps*²⁰².

La differenza tra gli sketch e le istantanee riguarda la lunghezza e lo stile. Mentre lo sketch è una scenetta con un'articolazione abbastanza ampia, un'ambientazione e un dialogo, nell'istananea uno o più personaggi sintetizzano una situazione, a

¹⁹⁸ Questo testo si trova sia all'interno del copione completo di *Carnet de notes* n. 2, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 76.03, sia come testo a sé stante, Archivio Fondo Bonucci, presso la stessa Biblioteca SIAE del Burcardo, coll. C 143.04.

¹⁹⁹ Il testo intitolato *Solidarietà cittadina*, ovvero *L'esistenza pianificata* si trova all'interno del copione completo di *Carnet de notes* n. 2, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 76.03; lo stesso testo, con alcune differenze, soprattutto per quanto riguarda il finale, è archiviato con il titolo *Il francobollo*, di Alberto Bonucci con l'indicazione: copione dattiloscritta di sketch inserito in *Carnet de notes* n. 2 (Bonucci, Caprioli, Valeri), in Fondo Bonucci, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 143.09.

²⁰⁰ Alberto Bonucci, *Il viaggio*, copione dattiloscritta di sketch inserito in *Carnet de notes* n. 3 (Bonucci, Caprioli, Valeri), Fondo Bonucci, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 143.01.

²⁰¹ Alberto Bonucci, *Rose fille ouverte*, copione dattiloscritta di sketch inserito in *Carnet de notes* n. 3 (Bonucci, Caprioli, Valeri), testo in francese e in italiano, Fondo Bonucci, Biblioteca SIAE del Burcardo, Roma, coll. C 143.05.

²⁰² Alberto Bonucci, *Une brondelle ne fait pas le printemps*, copione dattiloscritta di sketch inserito in *Carnet de notes* n. 3 (Bonucci, Caprioli, Valeri), testo in francese, Fondo Bonucci, Roma, Biblioteca SIAE del Burcardo, coll. C 143.04.

volte priva di dialogo, più frequentemente con un breve scambio di battute, sempre e comunque con una comicità sarcastica immediata, come se si trattasse di una vignetta animata.

Esempi di "istantanee":

PUBBLICITÀ (da *Carnet de notes*)

FRANCA: Mio caro.

ALBERTO: Amore mio!

FRANCA: Nasconditi presto. Mio marito!

VITTORIO: Buon giorno cara, da dove viene quel cappello, da dove viene quel cappello, insomma da dove viene quel cappello?

ALBERTO: (*Comparendo da dietro il paravento*) Da Borsellino, antica casa torinese per la confezione del cappello elegante²⁰³.

ISTANTANEA SUI PROGRESSI DELLA MEDICINA (da *Carnet de notes* n. 2)

ALBERTO: (*Microfono*) XI congresso internazionale per le terapie del tubo digerente: un luminare illustra la sua tesi.

VITTORIO: Illustri congressisti, cari colleghi, vi presento l'emminente clinico Hans Von Portius, il quale, essendo stato affetto da disfunzioni gastriche, ne è perfettamente guarito, sperimentando su se stesso la sua originale terapia. Ora vi illustrerà il suo metodo di cura. La parola all'emminente clinico.

ALBERTO: (*Esecuzione*: l'attore fa l'atto di iniziare un discorso, ma colto da un eccesso di singhiozzo si abbatte morto e Vittorio dice meravigliato).

Vittorio: Professore... 204

PER SUA NATURA L'UOMO È CACCIATORE (da *Carnet de notes* n. 2)

ALBERTO: (*Microfono*) Ma per sua natura, l'uomo è cacciatore.

VITTORIO: (*Esecuzione*: l'attore attraversa la scena con un fucile a tracolla e un cane al guinzaglio)²⁰⁵.

²⁰³ Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes*, cit., p. 3.

²⁰⁴ Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes* n. 2, cit., p. 3.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 14.

2.5 Il primo *Carnet*: tra signorine *snoobs* e tragedie moderne

Gli sketch del primo *Carnet de notes* che riscuotono maggior successo sono quelli che raccontano le vicende dei personaggi femminili di Franca Valeri, tra i quali *La Signorina Snob* e *Cerina, la manicure*; il quadretto borghese di *La famiglia, tragedia moderna in un atto* e l'istantanea su *La guerra*, ideata in Francia.

La Signorina Snob rappresenta una delle tante donne scaturite dalla comicità raffinata e cinica della Valeri. Lo sguardo indagatore dell'attrice, capace di sondare l'universo femminile con occhio critico e con quella carica satirica che ne ha fatto una delle migliori autrici ed interpreti comiche italiane dal dopoguerra ad oggi, dà vita ad una serie di ritratti che mettono a nudo la donna italiana dell'epoca. Dalla milanese emancipata e disinibita alla casalinga romana, dalla signora dell'alta società alla lavoratrice in cerca di marito. L'abilità della Valeri nell'uso dei dialetti la porta ad attraversare mezzo stivale, dalla Lombardia alla Campania, per la costruzione delle sue caricature di italiane.

Dal milanese al romano, dal piemontese al toscano, dal veneto al romagnolo il dialetto si trasforma in uno dei capisaldi del suo umorismo, e la Valeri dimostra di possedere uno straordinario talento nell'appropriarsi del vocabolario e della musicalità di dialetti molto lontani tra loro, in anni in cui il dialetto manteneva ancora intatto il suo valore di lingua ufficiale e quindi di veicolo privilegiato di comunicazione, nell'Italia del 'Campanile sera'²⁰⁶.

I ritratti nascono dalla condizione della donna nella società, in un quadro che rispecchia i mutamenti sociali, economici e politici del Paese. I temi prediletti riguardano i problemi amorosi, ma anche l'emancipazione femminile, il rapporto con il mondo del lavoro e le nuove dinamiche familiari in un'Italia che sta cambiando (è il caso dell'industrializzata Milano), ma che rimane sostanzialmente uguale (basti pensare alla Signora Cecioni,

prototipo di donna romana sempre al telefono con "mamma").

La Signorina Snob nasce ufficialmente nel 1949-50 davanti ai microfoni della radio, quando non si è ancora formato il trio dei Gobbi e la Valeri, costretta a restare in Italia mentre Bonucci e Caprioli partono per la Francia, è scritta per un programma radiofonico della RAI. Il personaggio entra a far parte del repertorio di *Carnet de notes* nel 1951 e, qualche anno più tardi, Mondadori pubblicherà *Il diario della signorina Snob*, illustrato da Colette Rosselli. È il ritratto della ragazza milanese dell'alta borghesia sotto il quale si celano gli atteggiamenti e le pose di molti personaggi conosciuti dall'attrice durante le frequentazioni dei salotti della Milano bene.

La Signorina Snob "è l'ipetbole dell'Ego, il punto di riferimento assoluto della soggettività"²⁰⁷, vive in un mondo esclusivo, a cui possono accedere solo i ricchi, con le loro abitudini anticonformiste che finiscono, però, con conformarsi alla propria "casta". La caricatura della snob, che veste esclusivamente abiti firmati, che viaggia incessantemente da Londra a Parigi, da Cortina a Portofino ("Portof"), che si circonda di amici inetti e viziosi ("l'Anna catona", "il Lele", "il Geppi", "il Pierone, pora stella" e "l'Idelfonsa, pora diavola"), che ama l'arte solo quando fa moda ("Cosa si regala per Natale? [...] per quel che riguarda la genitrice madre, parmi di sapere che la poverina nutre una notevole ammirazione per certe colonne del Foro Traiano, che effettivamente starebbero molto, ma molto bene nel nostro Hall..."; "alla Gegia cuoca, pora donna, si può non farle un presentello? Sono incerta tra due polli di Picasso prima maniera..."²⁰⁸), che si rivolge ai genitori chiamandoli "la genitrice madre" e "il commendatore", che per puro snobismo si atteggia filocomunista ("è un periodo che mi sento talmente sinistrorsa che il levriere mi dà un fastidio da matti"²⁰⁹; "mi piove in tasca un mezzo milione che oltretutto è poco simpatico con tanta gen-

²⁰⁶ Fabrizio Liberti, ... *Quella maritata Cecioni*, in Emanuela Martini (a cura di),

Franca Valeri una Signora molto Snob, cit., p. 32.

²⁰⁷ Sandro Avanzo, *Questa o quella per lei sono parti*, in *lui*, p. 45.

²⁰⁸ Franca Valeri, *Il diario della Signorina Snob*, cit., p. 53.

²⁰⁹ *lui*, p. 17.

te che non ne ha²¹⁰). Si esprime con un fraseggio tutto particolare, fatto di vezzegeggiativi ("parechiuccio", "pensierino carinetto", "gioielluzzi"), accrescivi (uso frequente del superlativo assoluto) e neologismi ("vestimentario", "selvaggiune", "cafonamenti", "imponorditi", "massacrevole") spesso derivati dall'italianizzazione di una parola inglese ("yachhiata"; "il nuovo flirtino dell'Idelfonsa", "deve essere qui *quichì*"; "come genere è piuttosto sobrio, in compenso c'è la merenda, non il *fiveclock* solito noiosetto, ma certe belle merendazze da bambini svizzeri...²¹¹) e dall'uso ironico di termini aulici ("ho scoperto uno scoglio di una carinezza disgustosa che sembra una fruttiera di quelle sciocchine fronzolente che ci sono più o meno in case *avvollesche*"²¹²). La sintassi è piena di anacoluti e spesso si traduce in un parlato franto, telegrafico, con termini presi a prestito dal latino (il più frequente: "est" al posto di "è").

Emanuela Martini propone un confronto tra l'estetica della Valeri e quella del dandismo:

La ricercatezza del fraseggio e di certe pause e gesti di Franca Valeri sembra ambire allo stesso sottile smantellamento [del dandy di fine Ottocento]. Ecco allora la signora che si presenta in scena (teatrale o televisiva) in abito nero e si abbandona ai suoi monologhi²¹³.

Alla cui analisi Paolo Bosisio aggiunge:

Non è forse impossibile ricostruire una sorta di genealogia culturale della signorina Snob, partendo dal settecentesco cicisbeo [...] fino ad arrivare alla Cagarella del Biffi-Scala, la ragazzina con la puzza sotto il naso cantata dal maestro Giovanni D'Anzi in una celebre canzonetta in dialetto milanese²¹⁴.

²¹⁰ *Ivi*, p. 45.

²¹¹ *Ivi*, p. 22.

²¹² *Ivi*, p. 36.

²¹³ Emanuela Martini, *A proposito di tutte queste signore*, in Emanuela Martini (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Snob*, cit., pp. 12-13.

²¹⁴ Paolo Bosisio, *L'aristocrazia del comico. Franca Valeri tra drammaturgia e palcoscenico*, cit., p. 110.

Prima del teatro e della televisione, però, la Valeri fa crescere i suoi personaggi attraverso i microfoni della radio. All'interno della trasmissione radiofonica *Zig Zag* di Falconi, Rovi e Spiller, il pubblico impara a conoscere e ad amare questa signorina.

Anche Il personaggio di *Cesira*, la manicure nasce, infatti, via etere, nel 1951 durante il varietà radiofonico *Il rosso e il nero* condotto da Corrado. Entra a far parte di *Carnet de notes* sempre nello stesso anno. Cesira ricorda molto da vicino la Signorina Snob, per le origini milanesi, per il linguaggio borghese, le ambizioni, i modi volutamente ricercati. Ma, mentre la Signorina Snob è nullafacente e vive in un mondo chiuso, costruito a sua immagine e somiglianza, frequentato da persone della medesima estrazione sociale, la signorina Cesira è una lavoratrice, "manicure da uomo", che tenta di elevarsi vestendosi bene e comportandosi adeguatamente, costretta a confrontarsi con il mondo esterno, in particolare con l'universo maschile, del quale non comprende regole ed atteggiamenti, tanto da finire costantemente in situazioni imbarazzanti, cadendo in equivoci e dando prova di tutta la sua ingenuità e solitudine.

La recitazione della Valeri, sola in scena, segue l'andamento ritmato del testo. Dalla lettura dei copioni si capisce come i tempi comici siano stati previsti in fase di scrittura. Anch'ella, come Fo nei monologhi radiofonici, utilizza una sintassi personale, spesso priva di punteggiatura, per facilitare la recitazione di brani che non prevedono pause.

La carica comica è affidata, oltre che alla recitazione, alla mimica: l'attrice costruisce una maschera comica che col tempo diventa una vera e propria macchietta. Basta un movimento della testa, una leggera smorfia della bocca (per esempio alzare l'angolo sinistro), uno spostamento degli occhi (lo sguardo rivolto da un lato e contemporaneamente in alto), il gesto della mano con il quale si aggiusta la frangetta, basta uno di questi elementi per costruire un personaggio e per delineare un mondo di riferimenti culturali e sociali che il pubblico riconosce immediatamente. Si appropriava di una recitazione e di una gestua-

lità composte, mai esasperate, neanche quando interpreta la ciociara figlia della Sora Augusta. È in grado di imprigionare i personaggi dentro una costruzione rigorosa, non un gesto di troppo, uno sguardo improvvisato, una sbavatura. Anche il movimento della bocca, durante la recitazione, è spesso irrigidito. Pronuncia le battute cercando di evitare il più possibile mutazioni del proprio volto-maschera, ottenendo così il massimo antinaturalismo.

Contribuisce ad accrescere questa significativa immobilità l'uso degli oggetti inesistenti che si materializzano in scena grazie ad una mimica sapiente. Primo fra essi il telefono, "lo strumento peculiare per esternare al pubblico la [...] *vis comica*"²¹⁵. Attraverso la cornetta telefonica, la Valeri autrice racconta storie di vita al femminile, fatte di amori immaginati, di delusioni, di rapporti familiari frustranti, come in *La famiglia, tragedia moderna in un atto*. La scenetta rievoca la "sintesi futurista". Come recita Alberto Bonucci nel prologo, "un tale telefonava alla moglie per annunciare che non torna a casa perché cena fuori con un amico". La reazione della moglie, interpretata dalla Valeri con spirito tragicomico, descrive una situazione di amara rassegnazione che, proprio nel momento in cui fa ridere, risulta tremendamente tragica.

FRANCA: Tò, non viene a casa... son contenta, son proprio contenta perché ha ben diritto di distrarsi un po' anche lui poveretto. E poi mi lascia forse sola? No, ho i mie bambini, ho la mia suocera, ho la donna di servizio... io son contenta, son proprio contenta perché ho fatto un buon matrimonio... Anche mia suocera è una brava donna, mi tratta come una figlia, non si fa riguardo di niente, mi piglia la mia roba, le calze per esempio, solo che lei ha il piede più lungo e me le rompe... e mio marito poveretto, che fastidio mi dà? Non viene mai a casa... ci sono degli uomini che sono sempre in giro per affari, una cosa, l'altra, non è bello... ecco, non è bello perché si stancano... Il mio non potrebbe farlo, perché lui è un uomo delicato. Ma siccome

²¹⁵ Fabrizio Liberti, ... *Quella maritata Cettori*, *Ivi*, p. 30.

lo so che passa la notte con una brava ragazza allora di che cosa devo stare in pensiero? E questo lo so perché lui a me mi racconta tutto, è un bravo marito... se non si avesse confidenza con la propria moglie, con chi si dovrebbe averla? ...Io sono felice... son proprio felice perché... ho fatto un buon matrimonio. (*Esce*)²¹⁶

La scenetta che conclude il primo tempo di *Carnet de notes* rappresenta una satira surreale sul tema della guerra. Lo sketch debuttò a Parigi con il titolo *La guerre n'aura pas lieu* ed è successivamente tradotto nell'italiano *La guerra*. Altre volte, però, la scenetta è citata con il titolo *La guerra che non ci sarà*. Questo secondo titolo allude più espressamente all'ironia contenuta nel testo, che racconta, in poche battute accompagnate dalla stilizzazione di una marcia militare, l'inizio non preannunciato della guerra. Il personaggio, muto, di Franca allude al popolo ignorante delle questioni politiche nazionali e delle manovre di armamento. Gli altri due personaggi (Bonucci e Caprioli) tentano di convincere la Valeri ad abbandonare i propri timori su un futuro conflitto, mentre in realtà si preparano ad arruolarsi.

ALBERTO: (*Rientra Alberto ridendo a crepapelle*) Ma no, non ti preoccupare, cosa ti sei messa in mente, ma no, la guerra non ci sarà.

VITTORIO: (*Entra e fa cenni di intesa con Alberto*). Beh, che dice?

ALBERTO: Ma niente, ha paura della guerra. Dice che quello e quell'altro (poi rivolgendosi di nuovo a Franca) Ma no, stai tranquilla, la guerra non ci sarà.

VITTORIO: Ma sì, che guerra? La guerra non ci sarà.
(*Si fanno cenno di intesa e incominciano a ritornare in coro: la guerra non ci sarà, pum, pum, pum, fino a che il ritmo di questa cantilena si trasforma lentamente in un ritmo di marcia militare ed escono di scena con passo marziale battendo ritmicamente le mani lungo il corpo*)²¹⁷.

²¹⁶ Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes*, cit., p. 14.

²¹⁷ *Ivi*, pp. 17-18.

2.6 *Carnet de notes n.2: annotazioni (non troppo) benevole*

Il secondo *Carnet* inizia con un nuovo prologo, che annuncia "annotazioni tutte benevole su uomini, cose e fatti della vita come è [...] Fortuna, virtù e buona fede sono il consolante argomento di questo Secondo *Carnet*".

Di nuovo è la Valeri a colpire nel segno con un'altra caricatura femminile, la sarta della contessa nello sketch *Alla moda, ovvero Eccesso di competenza*. Interessanti per la vena politicamente satirica le istantanee *L'eroe: interpretazione del fatto storico* e *L'ispettore, tiocinio della dittatura*, insieme allo sketch *Innocenza collettiva, ovvero un gioco pericoloso*. Ma il pubblico apprezza molto anche la satira di costume dei quadretti borghesi in *L'educazione familiare, ovvero Un peso e due misure*, cui segue *L'amore è poetica attesa*, interpretato dalla Valeri assieme all'inseparabile telefonino e *Come si fa a scaricare una donna rimanendo dalla parte della ragione* (sottotitolo *Solo nell'abbandono l'amore è forte*). Particolarmente gustosa per la sinteticità del dialogo che si snoda con un "botta e risposta" rapido ed efficace in un crescendo di ovvietà tipiche del parlato quotidiano è lo sketch interpretato da Bonucci e Caprioli *Validità del linguaggio, ovvero la funzione del luogo comune*, cui segue la satira più amara, di denuncia sociale, con *Validità della beneficenza, ovvero Il ruolo della signora nella società*, in cui l'attrice veste i panni di una marchesa che finge di occuparsi di disoccupati, orfanelli, ragazze madri.

In *Alla moda, ovvero Eccesso di competenza* l'attrice costruisce un ritratto impietoso della sarta di lusso che cerca talmente di soddisfare le esigenze della propria clientela snob da diventare una ridicola caricatura di se stessa. Qui, la Valeri reinterpretava, con accento marcatamente satirico, il linguaggio delle commesse di *boutique*, ma anche delle giornaliste di moda, che s'ingegnano di trovare o di descrivere abiti dalle soluzioni originali al limite dell'assurdo, come questo "modellino" che da mantello si trasforma in pantalone e poi in tasca-canguro, e che, tolti i "polsini" e il "collettino", diventa persino un costume da bagno.

ALBERTO: (*microfono*) rapida ispezione sulla competenza tecnica; alcuni casi di coscienza professionale: alta moda, ovvero eccesso di competenza.

FRANCA: Contessa buon giorno, mi perdoni se l'ho fatta aspettare, ma ho molto pensato a lei. Ho trovato un modellino che credo proprio sia il suo genere. Semplice, sportivo, elegante. [...] Ecco, guardi connessa, sopra abbiamo il mantello double-face naturalmente così lo porta di più... la trovo molto bene contessa. Se lei mi toglie la manica e mi ci infila la gamba le fa pantalone, carino eh? ... Noi abbiamo qui dietro il grande cappuccio, impermeabile naturalmente, che applicato sul davanti coi suoi poussoirs le fa tasca canguro. Bellino eh! Sì, ci può mettere il bambino è rinforzissimo... L'abito è semplicissimo, un niente, però abbiamo la bottoniera fide. Non so, un bridge, una canasta, lei gioca molto, ha la sua dotazione di fiches, simpatico eh? Togliendo poi il collettino e i polsini le fanno eventualmente... costume da bagno, carino eh? Senza contare contessa che se lei toglie tutto, è in sottoveste, qualunque occasione, le fa rendez-vous... pratico eh!²¹⁸

Gli sketch sugli episodi militari, sulla guerra o sul fascismo sono costruiti per mezzo di una satira sottile, non dichiaratamente politica, che si avvale della forza mimica e gestuale e di un linguaggio infantile che sfocia nella denuncia apparentemente non intenzionale. È il caso, per esempio, di *Innocenza collettiva, ovvero un gioco pericoloso*, dove, sotto l'apparente ingenuità del gioco "un bastimento carico di...", si nasconde il terribile ricordo, ancora vicino, della dittatura.

ALBERTO: È arrivato un bastimento carico di p.
FRANCA: Pere. È arrivato un bastimento carico di f.
VITTORIO: Di fichi. È arrivato un bastimento carico di c.
ALBERTO: Di ciliegie. È arrivato un bastimento carico di s.
FRANCA: Di sedie. È arrivato un bastimento carico di t.
VITTORIO: Di tavoli. È arrivato un bastimento carico di p.
ALBERTO: Di poltrone. È arrivato un bastimento carico di c.
FRANCA: Di cappelli. È arrivato un bastimento carico di o.
VITTORIO: Di ombrelli. È arrivato un bastimento carico di i.

²¹⁸ Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes n.2*, cit., p. 3.

ALBERTO: Di impermeabili. È arrivato un bastimento carico di a.

FRANCA: Di adunare. È arrivato un bastimento carico di s.

VITTORIO: Di sfilate. È arrivato un bastimento carico di d.

ALBERTO: Di discorsi. È arrivato un bastimento carico di b.

FRANCA: Di balconi. È arrivato un bastimento carico di c.

VITTORIO: Di camerati. È arrivato un bastimento carico di d.

ALBERTO: Di distintivi. Carico di t.

FRANCA: Di tessere. Carico di g.

VITTORIO: Di gagliardetti. Carico di a.

ALBERTO: Aquile. Di p.

FRANCA: Di propaganda. Di m.

VITTORIO: Di mobilitazioni. Di m.

ALBERTO: Di moschetti. L.

FRANCA: Littori. Di g.

VITTORIO: Gerarchia. Di m.

ALBERTO: Mistica.

FRANCA: Demografia.

VITTORIO: Autarchia.

ALBERTO: Direttive.

VITTORIO: Dittatura.

ALBERTO: No...

VITTORIO: Ha avuto paura?

ALBERTO: Cambiamo gioco!²¹⁹

Nella serie di scenette dedicate all'amore e ai rapporti di coppia l'occhio critico dei tre autori mette a nudo le debolezze e le incongruenze di cui sono vittima gli uomini e le donne nelle loro relazioni sentimentali. In *L'educazione familiare, ovvero Un peso e due misure* la satira è rivolta al comportamento di una madre che, mentre educa il figlio a non dire "pappette" al posto di "scarpette" ("Parla bene andiamo! A quattro anni, sei un uomo!"²²⁰), in un rovesciamento comico, si rivolge al marito con un linguaggio improprio ("passata bua pancini?"), fatto di vezzeggiativi ("piccioncina tua") e di termini onomatopeici, privi di significato, presi a prestito dal mondo dell'infanzia

²¹⁹ *Ivi*, pp. 22-23.

²²⁰ *Ivi*, p. 8.

("pusi, pusettini").

L'amore è poetica attesa rappresenta un'altra prova d'attrice per la Valeri, che si cimenta questa volta con "un'infatuata della posa da far rabbrivire"²²¹, una ragazza in cerca di marito che costruisce, mimandole, tutte le situazioni di un immaginario incontro galante. I gesti e gli atteggiamenti assunti nello sketch denotano l'impetosa indagine dell'autrice sul mondo che la circonda. Un'analisi della realtà che la porta a ricostruire dettagliatamente ogni singolo cambio d'umore in una sintesi formale che ha indotto "qualcuno vicino a noi", come affermò all'epoca Morandini, a pronunciare "il nome di Charlot; e non soltanto per certe soluzioni minime..."²²².

FRANCA: (Entra al primo paravento, si pettina; va al paravento di sinistra, fa le boccacce allo specchio, puntino nero, denti rossi, mano sotto il mento... a poco a poco finge di fumare...)

Come? Tigre? (fumo) Trova che assomiglio a una tigre? Non le basterebbe un gatto? Uff! (Si tira giù il busto, schiaccia la pancia, tira su le calze, a poco a poco balla e si siede al paravento centrale) Cosa vorrei per cena? Non voglio dir niente, non voglio sentir niente, non voglio veder niente... sa cosa sarebbe la mia cena preferita? Musica per primo, musica per secondo e dolci, dolci... No, che non mi farebbero male. (Ride) Che cattivo...²²³

La scenetta si interrompe bruscamente allo squillo del telefono. La ragazza viene scaricata in modo sbrigativo e sprezzante dall'uomo che immaginiamo all'altro capo della cornetta. Ecco allora che la spavalderia e l'entusiasmo della donna si trasformano in un disperato e vano tentativo di "proporsi" ad ogni costo:

²²¹ Emanuela Martini, *A proposito di tutte queste signore*, in Emanuela Martini (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Snob*, cit., p. 13.

²²² Morandini Morandini, *Carnet de notes. Tre paraventi e un distillato per il teatro da camera dei Gobbi*, art. del 16 aprile 1953 in *Sessapaggio. Gli anni d'oro del teatro di rivista*, cit., p. 49.

²²³ Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes n.2*, cit., pp. 12-13.

[...] Pronto? Sì, sono io. Sono pronta, scendo subito. Come?... Beh non importa per la cena... vengo giù per le nove così prendiamo il caffè insieme... ma perché non andiamo al cinema, l'ultimo spettacolo è alle dieci e un quarto, anche se lei fa tardi si fa a tempo in ogni modo, le pare? Come vuole, però io posso uscire anche tardi, anche a mezzanotte, mia madre non dice niente. Ah, parte? Orca! Allora potrei accompagnarla alla stazione... Vengo subito, faccio in tempo? Mi dica il treno... il binario magari... Allora ci vediamo domani sera? Ma quando torna? Ah... (*Posa il ricevitore*). Brutti maiali, non me ne va mai bene una...²²⁴

Nel ritratto della ragazza abbandonata, che bruscamente cambia registro passando dal tono formale al turpiloquio, "c'è tutto un mondo di donne sole, legate a gesti e ruoli tramandati, incapaci anche solo di immaginarsi fuori da quei ruoli, a seconda dell'età sperdute o esasperate. E dall'altro capo del filo balena l'universo maschile, adagiato sulla propria protervia e la propria distrazione. L'universo di quelli che non telefonano, o telefonano per scaricare, di quelli che hanno l'amante e telefonano per dire che restano a dormire con lei..."²²⁵

E di quelli che, per lasciare la propria fidanzata, fingono di dover partire per ritrovare se stessi in *Come si fa a scaricare una donna rimanendo dalla parte della ragione*, dove Vittorio Caprioli interpreta il ruolo del maschio traditore (Gino), immaginane speculari dell'"uomo della conchetta" nella scenetta precedente.

VITTORIO: Lo faccio per te... ma che, parlo turco? ... Lo faccio per te... perché stando lontana da un me un anno, due, tre, cinque anni, tu hai modo di stare sola. [...] Ritrovi te stessa [...]

FRANCA: Ma Gino, se lo fai per me, mi piace così. Sto bene con te.

VITTORIO: [...] troppo comodo averti sempre vicina, avere una persona che ti vuole bene, alle quale voglio bene, non sono mai solo,

devo partire... devo stare uno, due, tre, cinque anni, solo. Ritrovare me stesso e parlare con me stesso. Lo faccio per te.

FRANCA: Allora sposami prima di partire... Gino.

VITTORIO: [...] troppo comodo sarebbe... io sto lontano e ho la mogliecina che mi aspetta, carina, felice, onesta che mi scrive ogni giorno, tu non mi devi mai scrivere, io voglio soffrire solo, e magari cambiare donna ogni giorno, una bionda, una bruna, una rossa, guarda che è brutto, sai! Dai, dai, fammi coraggio, fai coraggio a Gino! Guarda in che stato sono! Ciao ciao patatina, mica per tutta la vita, uno, due, tre, cinque anni! (*Bacio soffiato*)²²⁶.

Bonucci, Caprioli e Valeri scrivono le storie dei *Carnets* con una cinica ironia, un amaro sarcasmo, un realismo comico che sfiora la crudeltà. In *Validità della beneficenza* attuano una satira crudele sulla povertà e l'ignoranza dei bisognosi, da un lato, e sulla sfacciataggine e il menefreghismo dei ricchi, dall'altro. Il risultato è una scenetta marcatamente satirica che mette in luce l'enorme distanza sociale e culturale che separa la marchesa, dedita alla beneficenza, dai poveri "casi umani" che si trovano a ricevere il suo "solerte apporto" o la sua "assistenza oculata".

Il linguaggio è scarno e denota il distacco con cui la marchesa tratta i bisognosi di carità. L'aiuto si risolve esclusivamente nel disfarsi di cose inutili, come la crema rinfrescante all'anziana di 94 anni o la mezza caramella ("che rabbia, è di menta? Facciamo metà per uno?"²²⁷) all'orfanello di sei. Ma anche nel dispensare consigli inappropriati, come l'invito a "fasciarsi bene" rivolto ad una povera madre, sfruttata da casa, che ha appena partorito due gemelle: "guardi che mia nuora non ha aumentato neanche un centimetro! di vita... e camminare poco... legga, magari un po'! Le manderò qualche bel libro... Le piace Anatole France? Prenda nota, avvocato, e mi raccomandando, non tradotto perché ci perde"²²⁸. Per concludere con un'uscita di scena da far rabbrivire, nel momento in cui l'avvocato (interpre-

²²⁴ *Ivi*, pp. 13-14.

²²⁵ Emanuela Martini, *A proposito di tutte queste signore*, in Emanuela Martini (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Snob*, cit., pp. 13-14.

²²⁶ Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes n.2*, cit., p. 9.

²²⁷ *Ivi*, p. 17.

²²⁸ *Ivi*, pp. 17-18.

tato da Bonucci) ricorda alla marchesa (Franca) che le due gemelline andrebbero ricoverate al brefotrofo:

FRANCA: Brefotrofo!? Ma che bestia! Pensi, signora, che sono stata lì a rompermi la testa due ore col mio cruccio. Undici lettere. Comincia con la B c'è dentro una F... non ci stanno i figli del re. Brefotrofo. Corro a casa, se no mi dimentico... Arrivederci a tutti... Brefotrofo...²²⁹

La carica innovativa del gruppo sta proprio in questa lucida analisi della realtà, descritta e denunciata con satira pungente.

Dunque: appunti [...] sono ragazzi che vanno in giro (non per il mondo: per le strade, per i bar, per salotti che frequentiamo noi) muniti di un lapis e con gli occhi aperti e annotano. Sul palcoscenico descrivono quel che hanno visto o ascoltato. E fanno ridere [...] Attraverso il distillato della loro intelligenza critica ed interpretativa (e qualche volta polemica) filtrano elementi diversi ed eterogenei che tutti conosciamo perché appunto sono nell'aria cioè nella vita: osservazioni da settimanale umoristico (da Campanile a Mosca), satira sul costume (da Brancati a certe rubriche del 'Mondo'), trovate mimiche e dialettiche che fanno parte del nostro teatro (da Petrolini a Ugo Tognazzi), gusto intellettuale del pettegolezzo²³⁰.

Se da un lato Morandini individua in *Carnet de notes* n.2 "un gusto più sorvegliato, una maturità più smaltiziata"²³¹ rispetto al primo spettacolo, non manca di sottolineare il proprio disappunto per le parole di coniato che al termine dello spettacolo i tre attori rivolgono al pubblico.

VITTORIO: Signore e signori, il nostro *Carnet* finisce qui e vorremmo prendere congedo da voi...

²²⁹ Ivi, p. 18.

²³⁰ Morando Morandini, *Carnet de notes. Tre parenti e un distillato per il teatro da camera dei Gobbi*, cit., p. 48.

²³¹ Ivi, p. 49.

ALBERTO: ... Avremmo però un'ultima annotazione, che è anche una nostra profonda convinzione.

Franca: ... E cioè: che il mondo va bene anche così come va²³².

Le battute appaiono sgradite al critico teatrale che commenta l'annotazione con una sorta di appello rivolto agli autori:

Giustificazione non richiesta... avranno avuto i loro motivi anche se non possiamo essere d'accordo. Se fosse vera, il *Carnet de notes* perderebbe almeno la metà del suo sapore e tutto il suo significato²³³.

Non è il caso di accogliere la preoccupazione di Morandini. Proprio in quelle ambigue battute di chiusura, a mio parere, è contenuta la satira più audace dei Gobbi. Il loro intento è quello di spiazzare costantemente lo spettatore, con una critica feroce ma talmente realistica da non poter condurre ad una mutazione dello stato di cose. I Gobbi non cercano il cambiamento della società, essi la sottopongono ad un esame al microscopio e vi trovano tutti i difetti, le manchevolezze, le contraddizioni, le incongruenze e le incoerenze di cui ciascuno di noi è vittima ed artefice. Se proponessero una via d'uscita a questa situazione ecco che allora l'astisia della realtà che ci circonda non emergerebbe con la stessa violenza. Il pubblico si specchia negli attori che animano le scene e vi si riconosce, "ghigna verde e applaudiva". La carica satirica di *Carnet* sta esattamente in questa rappresentazione della vita assurda, nella "profonda convinzione" dei Gobbi che "il mondo va bene anche così come va", perché tale è il pensiero del pubblico. Se così non fosse *Carnet de notes* perderebbe, in parte, il suo significato.

²³² Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, *Carnet de notes* n.2, cit., p. 46.

²³³ Morando Morandini, *Carnet de notes. Tre parenti e un distillato per il teatro da camera dei Gobbi*, cit., p. 48.

2.7 A colloquio con Franca Valeri-Milano, 4 novembre '03²³⁴

Partiamo da Carnet de notes e dalla formazione del trio dei Gobbi. Le testimonianze sulle modalità di lavoro del trio dicono che cestinavate decine e decine di pagine per snellire e sintetizzare i testi e trovare la parola giusta prima di arrivare alla versione finale. Niente era lasciato all'improvvisazione. Come nasce questo modo di lavorare?

Eravamo molto giovani e pensavamo molto ai testi. Non è che cestinavamo il materiale, piuttosto cercavamo di lavorarci molto sopra. L'ultima limata era sempre data sul pubblico, però ci tengo a precisare che sono tutti testi che sono stati scritti, non improvvisati.

Infatti, nelle interviste sottolineavate sempre che nulla era lasciato al caso.

Provavamo molto. C'è da dire poi che noi eravamo in tre, ma c'era un quarto, che era Luciano Mondolfo: un revisore severissimo, un regista molto bravo.

Mondolfo era un sostenitore del vostro lavoro. Ma l'affidamento del gruppo come si era creato?

Io ho conosciuto prima Bonucci e Mondolfo quando ho debuttato con uno spettacolo di Alessandro Fersen che si chiamava *Lea Lebowitz*. Era uno spettacolo ebraico. Con loro, poi, ho conosciuto Caprioli. Caprioli, Bonucci e Salce facevano già queste scenette, questo sketch. Io, che avevo questa facilità ad improvvisare, anche a creare personaggi come la Signorina Snob, dopo un po' di tergiversazioni da parte loro, mi sono unita al gruppo e siamo rimasti io, Caprioli e Bonucci, perché Salce era partito per il Brasile e siamo andati a Parigi.

Il personaggio della Signorina Snob è tuttora attualissimo. L'uso di un linguaggio telegrafico, zeppo di termini inglesi, di neologismi e di "i-ssimi" costruisce un ritratto molto moderno. Come faceva Franca Valeri nei primi anni Cinquanta a far nascere un

carattere così duraturo negli anni?

Non lo so. Certo il mio spirito d'osservazione, il fatto di vivere e di conoscere personaggi di quel mondo mi ha aiutata a creare quel carattere. Naturalmente un personaggio teatrale è frutto di tante osservazioni. Non è l'imitazione di uno. Si tratta di un insieme di linguaggi, di parlare. La Signorina Snob, in particolare, è un personaggio curioso, demente ma con dei colpi di genio.

Come nasce la maschera, la mimica della Signorina Snob e degli altri personaggi di Franca Valeri?

Io ce l'ho per istinto. Una volta che sono in possesso del linguaggio del personaggio viene anche il suo modo di parlare, tanto è vero che quando l'ho fatto in francese, lo stesso atteggiamento fisico o modo di parlare rendeva anche in lingua straniera.

Ci sono tre gesti che lei ha sempre ripetuto nel momento in cui si immedesimava in un personaggio: spostare da un lato la frangetta, guardare in alto di sbieco e alzare l'angolo delle labbra dalla parte opposta. Si trattava di gesti spontanei o costruiti?

Tutte e due. C'è una parte proprio istintiva, poi con l'effetto che il gesto ha sul pubblico, a seguito delle risate, questo veniva fissato ed amplificato.

Come è nata l'idea del monologo al telefono?

È nata perché il monologhista non ha un interlocutore, per cui anche nei monologhi classici, precedenti al mio lavoro, gli attori fingevano di parlare con il pubblico. Il telefono è un interlocutore. Dà l'impressione di parlare con qualcuno che ti risponde. Poi c'è l'abilità della telefonata, che dà il senso della presenza dell'altro. Occorre saper calibrare il ritmo delle battute e delle pause, per dare la sensazione del dialogo.

All'epoca di Carnet de notes n.2 il giornalista Morando Morandini, sensibile al vostro lavoro, manifestò, in un articolo su «Sipario», una sorta di preoccupazione riguardo alle battute conclusive dello spettacolo, che recitavano più o meno in questo modo: "il mondo va bene anche così come va". Questo finale metteva in allarme il critico in quanto, a suo parere, rovesciava il signi-

²³⁴ L'intervista mi è stata concessa grazie all'interessamento e alla cortese intercessione del Prof. Paolo Bosisto.

ficato satirico dell'intero spettacolo, addolcendone i toni e mitigandone la vis comica. Io ritengo invece che proprio quel finale si collochi all'interno del "realismo storico" che i Gobbi hanno propugnato fin dall'inizio. Voi mettevate in scena i vizi e i difetti dell'uomo comune e facevate da specchio alla società. Il finale non poteva che ribadire quel senso di rassegnazione e in qualche modo ottimismo generico che contraddistingue la classe borghese. Che ne pensa? Era questa la vostra intenzione?

Quel finale era ironico! Dopo aver detto ogni sorta di critiche, dicevamo che in fondo il mondo andava bene anche così. Noi non toccavamo solo la borghesia. Criticavamo l'intera società. Comunque era palesemente una frase ironica. Morandini non ne ha afferrato il senso.

Quali erano le differenze tra il pubblico francese e quello italiano? Avevamo delle reazioni simili o diverse? Penso, per esempio, allo sketch sulla guerra, nato a Parigi.

Sì, lo sketch intitolato *La guerra non ci sarà* era molto carino. Nacque a Parigi. Diciamo che le reazioni del pubblico italiano e di quello francese erano simili. Il pubblico francese è molto attento, molto teatrale. È un pubblico abituato ad andare a teatro, in un certo senso. Noi a Milano non ci possiamo lamentare. Diciamo che il nostro umorismo è da Roma in giù che comincia a zoppicare.

Siete stati vittima della censura in teatro?

Inizialmente la censura c'era. Ma noi avevamo dei testi che non venivano capiti molto dai censori. Badavano più che altro alle scollature, alle gambe delle girls...

Lo sketch costruito sulla falsariga del gioco per bambini "un bastimento carico di...", in cui si susseguono una serie di immagini inizialmente innocenti poi via via sempre più politiche, fino ad arrivare a citare termini appartenenti al mondo fascista (balconi, aquile, tessere, camerati...) non subì censure?

No, non hanno afferrato! Anche perché io mi ricordo che allora c'era uno preposto al Ministero dello Spettacolo, che noi abbiamo conosciuto, che non ne aveva bisogno. Noi avevamo messo su da soli questo spettacolo. Allora era possibile divider-

si gli incassi, non si era così gravati dalle tasse.

Quali sono stati i suoi "maestri" i suoi "padri putativi"? Attori, scrittori che lei ha apprezzato particolarmente e ai quali in qualche modo si è ispirata per costruire i suoi personaggi e la sua presenza sulla scena?

Devo molto al teatro francese: Courteline, Feydeau. Erano gli scrittori che con grande eleganza colpivano il mondo che li circondava. Erano gli autori che mi piacevano e dai quali prendevo ispirazione.

La sua intenzione era quella di fare una satira pungente o un teatro prettamente comico?

Bhè, comico attraverso la satira. Abbiamo sempre rifuggito da qualsiasi imitazione.

Qualcuno riguardo a lei ha fatto il nome di Charlot. Che ne pensa?

Sono stati molto generosi. Mi hanno accostato anche a Petrolini. Non posso che essere lusingata. Sono dei comici, che attraverso le loro maschere, hanno colpito i loro bersagli.

Quale personaggio da lei interpretato ha amato di più?

Li amo tutti. Per tutti quelli che ho salvato, che mi hanno dato il successo, quando li rifaccio ho una predilezione. La Signora Cecioni è una gran simpatica perché è un personaggio eterno. La Signorina Snob mi è permesso di sdoppiarla in tanti modi, invece la Signora Cecioni è immota sulla sua poltrona.

Come è stato il suo rapporto con la televisione?

È stato ottimo per molti anni, perché ho fatto tutti gli spettacoli del sabato sera con Falgui. C'era possibilità di portare un pezzo proprio, di creare i propri personaggi. Erano tutti spettacoli di grande qualità. La signora Cecioni è nata in televisione. Oggi non c'è più possibilità. I comici attuali usano solo il tormentone, l'imitazione, quei trucchi che si mettono addosso... io invece arrivavo lì con il mio vestitino nero, senza fronzoli, senza trucco. Oggi non ci sto a fare televisione in questo modo. No.

3. La "rivista da camera... *blindata*" dei Dritti: Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano

3.1 *Cocoricò*

La rivista *Cocoricò* (1951)²³⁵ precede di due anni *Il Dito nel l'occhio*. Fo e Durano compiono i primi esperimenti di satira politica scrivendo testi che alternano recitazione e canzoni, secondo lo stile del varietà tradizionale, affrontando però temi scottanti, come la questione razziale. Lo spettacolo è presentato all'Odeon di Milano. Assieme ai due autori è interprete della rivista anche Vicky Anderson.

Si notano già gli espedienti comici e la vena polemica che pervaderà la successiva produzione teatrale. L'interesse di Fo per l'uso comico del dialetto e della lingua straniera è qui presente nello sketch del turista svizzero in visita a Milano. L'abità dell'attore lombardo nel riprodurre suoni privi di significato ma con una forte carica significante è portato all'eccesso nella battuta in cui il personaggio milanese interpretato da Fo, indicando le guglie del Duomo per rispondere al turista (Durano) che chiede spiegazioni sull'architettura gotica, pronuncia parole dialettali ("la le guglie là... tel là") che giocano sul *calenbour*, creando un equivoco linguistico tra l'indicazione del milanese al turista svizzero "là, le guglie, là... te [guarda] là" e il nome di "Guglielmo Tell". Lo straniero, infatti, pensando di aver capito, risponde: "Questa statua Guglielmo Tell grande eroe svizzero".

La scenetta anticipa in parte il dialogo paradossale metà in dialetto e metà in pseudo-francese tra Totò e il vigile milanese in *Totò, Peppino e la malafemmina* (1956) e per un'altra buona parte il Totò venditore della fontana di Trevi al turista italo-americano in *Totò truffa* (1962).

Totò è in ogni caso presente nella formazione di Fo, che ha raccontato spesso di aver assistito a spettacoli teatrali del grande attore napoletano, di cui ammirava molto le qualità interpretative e le capacità mimiche e gestuali²³⁶.

Sono stati conservati pochi frammenti di testo della rivista *Cocoricò*. Tra questi, il brano, recitato e cantato, sui "negri" dell'Africa è dichiaratamente satirico nei confronti dell'atteggiamento classista e razzista:

Alleluia...
 Siamo qui per raccontar
 Ciò che ai negri è capitato
 Dal lontano di
 Che giungemmo al Mississippi.
 Prima schiavi ed or non più
 Il destino s'è mutato
 Prima nudi ed ora in frack
 E viaggiamo viaggiamo in cadillac.
 Ero sciuscià in Even Street
 Facevo il lift al Place Hotel
 Vendevo il globe in Times Square
 Ed ora siamo metre d'hotel.
 Che conquista da quel di
 Tutto il mondo è impressionato
 Temono che un di
 Sia presidente Gioe Luis.
 Oh come era bella la nostra terra natia... Africa ... dalle palme alte
 alte alte... (G)²³⁷ sotto le quali noi ci ripariamo dai cocenti raggi del
 sole dopo la lunga traversata del deserto sui cammelli ... Africa ...
 Ma un giorno giunse una nave (fischio) (impressionismo negro) (fischio)
 (D)²³⁸ Oh triste nave che ci portò sulle rive del Mississippi.

²³⁶ Si veda in proposito Dario Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, Torino, Aleph, 1991.

²³⁷ Giustino.

²³⁸ Dario.

²³⁵ Dario Fo, Giustino Durano, *Cocoricò*, 1951. Archivio Franca Rame: ID Documento 000003.

Oh grande fiume...

(Old man River)

Come erano gentili I lavori sul grande fiume. Raccoglievamo fiori di cotone pesche mele pere e ciliegie ... lavori tanto rentili... (mica raccolta del cotone e sacchi)

Alleluia...

1850 guerra di secessione. I bianchi del nord e quelli del sud discutono tra loro (sparatoria) e fu la volta che ci lasciarono in pace.

Alleluia...

E finita la guerra si ricordarono di noi. Cominciò per noi il temporale.

(Storni Weter)

1915 1918 I bianchi continuano a discutere tra loro... Suona l'ora della nostra riscossa... Lo sport...

Jonson Jonson

Ecco il grande Jonson

Il più forte è Jonson

Primo dei campion.

Para, tira

Molla tira para

Con un destro spara

Il più bel K.O.

Owens Owens

Ecco arriva Owens

Che falcate Owens

Che velocità

Forza Owens

Corri corri Owens

Sempre primo Owens

Chi lo fermerà.

Luis Luis

Il gigante Luis

Tigre nera Luis

Vero Re del ring

Sugar Robinson

Zuchetino Robin

Sugar Robinson

Zuchetino Robin

Il Damiano Robinson

Sempre in cadillac

Ecco fatto

Chiusa è la ripresa

Harlem in ascesa

Sempre canterà...

Alleluia Alleluia

G.D. D.F.²³⁹

La modalità di costruzione dello spettacolo, secondo un *ex-cursus* storico che mostra i cambiamenti sociali e politici attraverso una progressione di eventi legati all'attualità, alla moda, allo sport sarà tipico delle due riviste scritte a seguito dell'ingresso di Franco Parenti in compagnia: *Il Dito nell'occhio* e *I Sani da legare*.

3.2 *Il Dito nell'occhio*

Nella già citata trasmissione televisiva RAI dedicata al *Teatro di Rivista*²⁴⁰ è contenuto un lungo intervento di Durano, che spiega il lavoro del teatro dei Dritti, introdotto da una voce di commento:

Il teatro di Gobbi ha fatto scuola: rinunciando quasi del tutto alla cornice scenica, un gruppo di giovani attori, Parenti, Fo, Durano, ripropongono con *Il Dito nell'occhio* uno spettacolo d'intelligenza, come ci spiega Giustino Durano: Prima del *Dito nell'occhio* c'era stato uno spettacolo dei così detti 'paravent', cioè quello dei Gobbi, però la differenza era sostanziale. Insomma, tra i Gobbi e *Il Dito nell'occhio* c'era un abisso, anche perché lo spettacolo dei Gobbi era salottiero, cioè dedicato ad una certa cerchia di pubblico intellettuale, mentre noi avevamo l'intenzione di rivolgerci direttamente ed esclusivamente alla massa, cosa che fortunatamente fummo capaci di fare. Infatti, lo spettacolo dei Gobbi la stampa lo definì, anzi lo conio uno spettacolo 'da camera', mentre il nostro un giornalista lo definì 'da ca-

²³⁹ Dario Fo, Giustino Durano, *Cocoricò*, cit.

²⁴⁰ Archivio Teche RAI, Roma; titolo del programma: *Ieri. Cronache dei nostri tempi*, a cura di Jacopo Rizza, cit., trascrizione mia.

mera blindata'. Infatti, era l'epoca in cui Paone sparava delle grosse bordate di fiori, noi invece, siccome era una camera blindata, sparavamo dal principio alla fine dello spettacolo. Salvatore Quasimodo così scriveva di noi nel 1953: 'la forma del *Dito nell'occhio* non è soltanto una brillante ed eccezionale trovata, ma è una prima risposta ad una precisa esigenza del nostro tempo, il banco di prova di un nuovo tipo di spettacolo'. Infatti, fu davvero un banco di prova. [...] ²⁴¹

Questo "nuovo tipo di spettacolo" è composto da venti brevi scene divise in due atti²⁴² ("tempi" secondo la definizione preferita dai Dritti).

La prima parte comprende dieci sketch sulla storia dell'umanità: *I biblici; Gli egizi; I greci; I romani; I barbari; Le crociate; I filosofi; Romanticismo; Napoleone e Nelson; Risorgimento*. La seconda parte è composta da altre dieci scenette di argomento vario e di ambientazione contemporanea: *Armamenti; Missione aerea; Stastiche; Delitto senza fuga; La balia*²⁴³; *Il processo; Fur-*

²⁴¹ A conferma della condivisione del gruppo per la definizione di teatro "da camera blindata", gli appunti degli autori recitano: "Molta gente, la più frenetica nel formulare giudizi, vuol ravvisare nel nostro spettacolo una forte somiglianza con il teatro da camera, vale a dire con quella forma di teatro che può essere realizzata in un salotto senza difficoltà per gli attori e senza danno per i mobili. A smentire questo fatto gradiremmo che una di queste persone inviasse a casa propria i tredici attori del 'Dito nell'occhio'. Per una rappresentazione. Ammesso che gli inquilini ci permettano di andare oltre i primi quadri, crediamo che l'ospitale padrone di casa dovrà rifarsi tutto il mobilio. Quindi se di teatro da camera si vuol parlare, si specifichi almeno 'camera blindata' (appunti dattiloscritti per *Il Dito nell'occhio*, 17 maggio 1953, Archivio Franca Rame. ID documento 000022).

²⁴² Le visioni del testo sono molte e non tutte sono composte dalle medesime scene. Si tratta di un "testo mobile", soggetto a modifiche, aggiunte o sottrazioni. Lo spettacolo messo in scena varia durante le repliche. Si ha testimonianza di tali mutazioni dalle recensioni agli spettacoli. Una delle versioni forse più complete del copione di scena è conservata presso l'Archivio C.T.F.R. (ID Documento 000079). I brani riportati in citazione si riferiscono però alla versione del testo (presentata da Vito Pandolfi) pubblicata su «Teatro d'oggi»: Parenti, Fo, Durano, *Il Dito nell'occhio, copione di scena*, in «Teatro d'oggi», n. 3, anno II, marzo 1954, pp. 9-17 (Archivio Franca Rame. ID documento 000083). I titoli delle scene sono, invece, quelli del programma di sala dello spettacolo presentato al Nuovo Teatro Quattro Fontane nell'anno del debutto, 1953 (Archivio Franca Rame. ID Documento 000023).

²⁴³ La scena qui indicata con il titolo *La balia* (scena IV, atto II), in altre versioni è

*to allo zoo; Nasce una canzone; La settimana Incom; Finale*²⁴⁴.

Lo spettacolo viene presentato il 15 giugno del 1953 al Piccolo di Milano, per concessione di Strehler. I giovani attori della compagnia, alcuni dei quali debuttanti, si cimentano in recitazione, canto e danza secondo le coreografie mimiche ideate da Jacques Lecoq. Anche gli autori, nonché attori, Fo Parenti Durano, inseriscono i propri nomi (per spirito comunitario) nell'elenco degli interpreti in rigoroso ordine alfabetico. Tra essi anche Franca Rame e Giancarlo Cobelli²⁴⁵.

Alla presentazione dello spettacolo, il pubblico e la critica si

intitolata *Una tragedia friulana*. Cfr. Parenti, Fo, Durano, *Il Dito nell'occhio, copione di scena*, cit., p. 15.

²⁴⁴ Programma di sala di *Il Dito nell'occhio* al debutto romano (Nuovo Teatro Quattro Fontane, 1953): *Primo tempo*: I BIBLICI – Tutti. GLI EGIZI – Parenti, Colnaghi, Milli, Trampus, Fo, Durano. I GRECI – Tutti. I ROMANI – Tutti. I BARBARI – Franca Rame, Wanda Benedetti, Marisa Cairati, Aurora Trampus. LE CROCIATE – Durano, Fo, Parenti, Colnaghi, Milli, Bagno, Moign, Cannas, Benedetti. I FILOSOFI – Colnaghi, Bagno. ROMANTICISMO – Durano, Moign, Luchaire, Cannas. NAPOLEONE & NELSON – Parenti, Fo. RISORGIMENTO – Tutti. *Secondo tempo*: ARMAMENTI – Tutti. MISSIONE AEREA – Parenti, Durano, Fo. STASTICHE – Tutti. DELITTO SENZA FUGA – Durano, Benedetti, Milli, Colnaghi, Bagno, Cannas, Trampus. LA BALIA – Cairati, Milli. IL PROCESSO – Tutti. FURTO ALLO ZOO – Cannas, Parenti, Colnaghi. NASCE UNA CANZONE – Fo, Durano. LA SETTIMANA INCOM – Tutti. FINALE – Tutti.

²⁴⁵ Locandina dello spettacolo presentato il 15 giugno 1953 al Piccolo Teatro della città di Milano. *Il Dito nell'occhio*, spettacolo in due tempi di Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano. Composizione mimiche di Jacques Lecoq, musiche di Vittorio Palminteri e Giustino Durano. Gli attori (per ordine alfabetico): Carlo Bagno, Antonio Cannas, Giancarlo Cobelli, Ignazio Colnaghi, Giustino Durano, Graziella Galvani, Dario Fo, Camillo Milli, Maria Palumbo, Franco Parenti, Nicoletta Ramorino, Relda Ridoni, Aurora Trampus. Quartetto ritmico di Vittorio Palminteri con Sandro Bagarini, Francesco Rapisarda, Giordano Fontana. Regia degli autori. Scena e costumi di Dario Fo. Programma di sala del Nuovo Teatro Quattro Fontane, 1953: *Il Dito nell'occhio*, rivista in due tempi ideata e realizzata da Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano. Composizione mimiche di Jacques Lecoq, musiche di Vittorio Palminteri e Giustino Durano, quartetto ritmico di Vittorio Palminteri con Sandro Bagarini, Francesco Rapisarda, regia degli autori, scena e costumi di Dario Fo. Elenco artistico (in ordine alfabetico): Carlo Bagno, Wanda Benedetti, Marisa Cairati, Antonio Cannas, Ignazio Colnaghi, Giustino Durano, Dario Fo, Florence Luchaire, Camillo Milli, André Jean Moign, Franco Parenti, Franca Rame, Aurora Trampus. Nel cast dello spettacolo messo in scena per il debutto romano al Nuovo Teatro Quattro Fontane non compaiono Franca Rame e Giancarlo Cobelli, presenti però alla rappresentazione d'esordio al Piccolo di Milano.

schierano su due fronti: una parte lo definisce "un lietissimo successo"²⁴⁶, "una ventata d'aria nuova"²⁴⁷, "una strada nuova"²⁴⁸, e ancora "una manifestazione del pensiero e dell'arte con la forza prorompente dell'ironia"²⁴⁹, "un testo intelligente per un pubblico intelligente"²⁵⁰, "un piacere fisico e intellettuale"²⁵¹. L'altra, invece, lo considera un'opera già vista, con temi "abusati"²⁵², "attori sgraziati"²⁵³, autori "che si cacciano in diverse imprese sballate"²⁵⁴, e ancora un testo che non riuscirà a "debellare Madama Rivista, cicciona e imbrillantinata matresse dello spettacolo"²⁵⁵. Opinioni contrastanti, dunque, per uno spettacolo che fa parlare di sé.

I tre giovanissimi scrittori²⁵⁶ rispondono ai giornalisti con una conferenza all'Unione Culturale:

Vogliamo demolire con le nostre scenette polemiche tutto ciò che c'è di oleografico nella vita del nostro tempo: lo sciovismo stupido, l'eroismo tipo 'Faccetta Nera', la burocrazia, la nostalgia insensata del passato regime. Insomma la nostra conclusione è un invito agli spettatori: - Cerchiamo di essere più intelligenti e di comprendere dove sta la verità e dove stanno invece i sentimenti fasulli, creati apposta per mascherare ben altre cose²⁵⁷.

A confermare la "novità" dello spettacolo e la sua impronta satirica due articoli di Morandini su «Sipario», uno precedente

²⁴⁶ Anonimo, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 1953.

²⁴⁷ Morando Morandini, *Panorama della rivista*, in «Sipario», n. 95, marzo 1954.

²⁴⁸ Anonimo, in «Libera stampa», 23 novembre 1953.

²⁴⁹ Anonimo, in «Avanti!», Milano, 1953.

²⁵⁰ C.M. Rietman, in «Il Secolo XIX», Genova, 1953.

²⁵¹ T. Ricciarelli, in «Il lavoro nuovo», Genova, 1953.

²⁵² Alg., in «Giornale di Brescia», 28 ottobre 1953.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Anonimo, in «Corriere del popolo», 3 ottobre 1953.

²⁵⁶ Carlo Trabucco, *Il Dito nell'occhio*, Rivista in due tempi di Fo, Parenti, Durano (con variazioni politiche e polemiche), in «Il Popolo», 13 gennaio 1954.

²⁵⁷ Piero Novelli, *Un originale rivista in giro per l'Italia. Il "Dito nell'occhio" ha affascinato Totò*, quotidiani senza titolo, Torino, dicembre 1954.

al debutto di *Il Dito nell'occhio* e l'altro appena successivo. Nel febbraio del 1953 il critico scrive:

C'è stata una grande assente quest'anno: la politica. È un'assenza significativa. Sarà la vicinanza delle elezioni, sarà la censura (basta parlarne con gli autori e i capocomici), sarà la scarsa vena; non sappiamo. Ma i riferimenti all'attualità sono scarsi [...]. E l'evanescenza di questo punto il discorso porterebbe altro impegno. Probabilmente è una delle cause della povertà dei copioni. Il teatro di rivista trova parte della sua linfa e - almeno per noi - la sua più autentica ragione d'essere nella satira del costume; se esistono, larvamente o no, freni, ostacoli, pressioni, tabù, se il contatto con l'attualità, con la società in cui viviamo, si fa difficile, il teatro di rivista scade, perde di nerbo, di vitalità. Allora ci si rifugia nello sfarzo²⁵⁸.

L'anno seguente, nel marzo del 1954, dopo le "dittate nell'occhio" dei tre attori-autori e le conferme del teatro dei Gobbi, Morandini stila il resoconto della stagione teatrale di rivista "che sta per concludersi in questo scorcio di primavera" reputando vincente il trio dei Dritti.

[...] La vera novità della stagione è rappresentata da "Il dito nell'occhio". S'è parlato a questo proposito di Commedia dell'Arte - un riferimento comodo per eludere gli impegni critici - di "Théâtre des Fumanbules"; si sono fatti confronti con i francesi 'Frères Jacques', si è rilevata una derivazione dal Teatro dei Gobbi. Saranno esagerazioni critiche - bilanciate, d'altronde, dalle accuse di diletterismo goliardico, di comicità radiofonica - ma gli accostamenti hanno una loro ragione d'essere. [...] la ventata d'aria nuova portata da Parenti, Fo e Durano, quella che spiega il successo decretato da pubblici disparati come quello milanese del Piccolo Teatro (dove la rivista ha tenuto il cartellone per 113 sere, una specie di primato stagionale) e quello genovese costituito da operai, ha tratto vigore da una vena polemica e satirica insolita per i nostri palcoscenici di rivista, da troppo tempo

²⁵⁸ Morando Morandini, *Il teatro di rivista*, in «Sipario», n. 82, febbraio 1953, p. 11.

abituati alle scenette parodistiche sulla pubblicità stradale o sulle stravaganze capresi²⁵⁹.

In un lungo articolo dal titolo *Uno spettacolo difficile da "scrivere"* dedicato all'antirivista "Pa-Du-Fo", Vito Pandolfi precisa l'importanza della parola, convinto della necessità anche per il teatro cosiddetto "leggero" di una "scrittura scenica" che coniughi, come in questo caso, "mimica, [...] coreografia, [...] scenografia, [...] luci e [...] musica per creare un linguaggio misto ma unico che arrivi in platea e la conquisti alle idee che hanno mosso il tutto":

[...] trattasi, se è possibile fare questa distinzione, di 'teatro visivo parlato' piuttosto che di teatro 'scritto'. Il testo è un canovaccio elaborato sì in funzione dello spettacolo ma nel quale si inserisce, per arricchire e migliorare la tematica, quanto ci viene dato dalle arti teatrali²⁶⁰.

In una tale dimensione "visiva" del teatro, grande importanza riveste la scenografia "puramente essenziale": non più elemento decorativo come nella rivista tradizionale, e neppure ambientazione di situazione come nelle commedie francesi, bensì "formula scenografica".

Un panorama circolare di colore chiaro (ciclorama) fa da fondale, un praticabile dalla forma volumetrica di un parallelepipedo attraversa per largo il palcoscenico, servito da tre scale: due visibili ai lati del praticabile, una terza dietro il praticabile nascosta dallo stesso. La parete del parallelepipedo visibile agli spettatori è un siparietto che nasconde l'ambiente rettangolare proprio del praticabile; aprendosi il siparietto di volta in volta l'ambiente diventa *luogo deputato*. Più semplicemente si può dire che il praticabile è un palcoscenico più piccolo inserito nel palcoscenico del teatro. Sul praticabile cinque lunghe petiche bianche che si perdono nel cielo sono gli unici elementi decorativi della scena.

²⁵⁹ Morando Morandini, *Panorama della rivista*, in «Sipario», n. 95, marzo 1954, p. 12.

²⁶⁰ Vito Pandolfi, *Il dito nell'occhio. Crollano tutti i miti davanti alla satira più audace. Uno spettacolo difficile da scrivere*, in «Teatro d'oggi», 1953.

Questa struttura scenica: due piani, tre scale, la pedana su cui poggia il praticabile è quanto di meglio si può immaginare per sviluppare infinite evoluzioni coreografiche; il siparietto poi rende possibile il cambio di scena 'a vista' e quindi il ritmo narrativo del testo. Al ritmo dello spettacolo concorrono le luci il cui rapido saettare dei riflettori sposta l'azione da un punto all'altro del palcoscenico. Il luogo scenico o luogo deputato è così evocato da atmosfere locali ottenute dalle luci colorate dei proiettori, i quali si valgono, per dar corpo al colore, del volume del praticabile e della superficie del fondale²⁶¹.

La soluzione adottata per i costumi segue la stessa logica d'essenzialità: un "costume neutro di base simile ad una tuta sportiva" sul quale di volta in volta si inseriscono caratterizzazioni "simboliche o caricaturali"²⁶². Una "maschera" che si ispira ai mimimi francesi, primo tra essi Etienne Decroux, maestro di Jean Louis Barrault, di cui è allievo il coreografo dello spettacolo Jacques Lecoq²⁶³, collaboratore di Strehler al Piccolo di Milano:

[...] l'apporto del mimo Jacques Lecoq [...] si è rivelato prezioso per imprimere all'intero spettacolo uno stile pantomimico [...]²⁶⁴.

L'idea di costruire gli sketch attorno al tema generale della

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*, Maria Grazia Gregori, *Rubrica "Teatro"*, Il "113" di Fo-Parenti-Durano, in «l'Unità», 1 agosto 1985: "Anche i costumi si distinguono per la loro semplicità: una tuta nera che permette agli interpreti di cambiare personaggio con la velocità vortice di un Fregoli è la base di tutti gli abiti di scena".

²⁶³ Jacques Lecoq (Parigi 1921-1999) studia educazione fisica e durante la seconda guerra mondiale lavora come fisioterapista. Dopo la guerra diviene coreografo e attore nella compagnia di Jean Dasté, genero di Jacques Copeau. Dasté lo introduce al lavoro con le maschere e all'uso del corpo in teatro. Nel 1947 si trasferisce in Italia dove collabora, fino al 1953, con il Piccolo Teatro di Milano di Strehler e Grassi. Agli inizi della sua permanenza in Italia risale l'incontro con la Commedia dell'Arte e le maschere di Amleto Sartori. Nel 1956 fa ritorno a Parigi dando vita alla Scuola internazionale di Faubourg Saint-Denis dove insegna mimo, movimento e teatro ad alcuni dei più grandi registi della scena contemporanea, tra i quali Ariane Mnouchkine. Per un approfondimento si veda Jacques Lecoq, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, a cura di Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, Milano, Ubaldini, 2000.

²⁶⁴ Morando Morandini, *Panorama della rivista*, cit., p. 12.

“storia del mondo” non è di per sé innovativa. Nuovo è, invece, l’approccio con le vicende dell’umanità.

La prima parte dello spettacolo comprende, come già detto, sketch sui fatti biblici e storici che vanno dalla creazione dell’uomo al Risorgimento italiano. Nella scenetta d’ingresso, *I Biblici*, un Matusalemme dotato di virtù profetiche prospetta due versioni sulla rivalità fra Davide e Golia. Come già detto, le recensioni testimoniano la mobilità del testo spettacolare. In una di queste è scritto che l’inizio della rappresentazione comprende una “tirata” comica sulla guerra di Troia, dove “le battute e gli atteggiamenti degli attori fanno magistrale corpo con la scoccante ironia di Ulisse con il cavallo, Menelao che frigna perché vuole Elena e poi Agamennone con il coro di soldati”²⁶⁵.

Nella seconda scena, che ha per argomento *Gli Egizi* (o *I Egizi*, come si trova in altre versioni del testo), i tre attori si cimentano fin dall’inizio in una “composizione mimica” costruendo una piramide umana:

STORICO: (*entra a sin.*) Questa, signori, è la piramide.
I TRE SCHIAVI: Ma che piramide d’Egitto!...

STORICO: Questa è appunto la Piramide d’Egitto²⁶⁶.

La comicità scaturisce dall’azione che rovescia il significato della battuta: la piramide crolla mentre lo storico elogia la stabilità della costruzione. Gli attori indossano calzamaglie nere, ma decorate con accessori simbolici (un copricapo e una mantellina) che caratterizzano il personaggio rievocando l’antico costume egizio. Si dispongono, inoltre, sul fondo della scena in atteggiamento ieratico, rigorosamente di profilo, a creare l’impressione di un bassorilievo.

Lo storico prosegue la descrizione del lungo lavoro di edificazione delle piramidi. Gli attori intanto, come nelle istantanee dei Gobbi, “illustrano” la battuta più significativa per strappa-

re la risata del pubblico.

STORICO: La Piramide è la più prepotente affermazione del lavoro dell’uomo sulla natura e sul tempo. 3.627 scalpellini, 725 reggitori di pendolini, 400 tecnici, 1.200 ingegneri, due... muratori (*due muratori ricorrono attraverso la scena*) hanno realizzato questa immane opera. Ah, dimenticavo... 22.250 assistenti ai lavori...²⁶⁷

Con la resa familiare di un contenuto sacro, il mistero della mumificazione, gli autori attuano una parodia che gioca sull’intraccio delle battute pronunciate “dalla vedova della mumia”, dai due amici e dal sacerdote, in una esilarante successione di equivoci e doppi sensi. La battuta iniziale rivisita comicamente il ritornello di una canzone dell’epoca intitolata “Maramao perché sei morto?” (1939), interpretata da Maria Jottini e dal Tio Lescano.

VEDOVA: (declamando con voce straziata) Matamao, Matamao perché sei morto? [...] Perdonami di tutto, [...] per tutte le volte [...]

AMICO II: Per me era uno che mangiava troppo!...

AMICO II: Con tutte le cure che ha avuto quella povera donna...! Pensare che in questi ultimi tempi...

VEDOVA: Ti avevo augurato sì di crepare, ma non così... subito [...] senza contare poi che come uomo...

SACERDOTE: Non valeva proprio niente quando era nuovo, figuriamoci adesso che è di seconda mano, questo cotone. Che fatica si fa ad avvolgerlo con queste bende marce... che si spezzano continuamente... ma tutti i soldi che dicevano di avere dove li hanno nascosti...! ? Chi li avrà nascosti...

VEDOVA: Io ti ho nascosto tutto, le piccole miserie, tutte per me le tenevo [...]

VEDOVA: In mezzo a una strada mi ha messo, ma io ti perdono tut-

²⁶⁵ Anonimo, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 1953.

²⁶⁶ Parenti, Fo, Durano, *Il dito nell’occhio, copione di scena*, cit., p. 9.

²⁶⁷ *Ibidem*.

to, persino di quando mi hai tradito con la Keöfe, la mia migliore amica...!

AMICO I: Che uomo che era!...

AMICO II: Che testa!

SACERDOTE: (*Come se leggesse un papiro*) Che testamento!... 268

Lo sketch successivo, intitolato *I Romani*, vede in scena un gruppo di gladiatori in vesti di giocatori di baseball. Gli attori si muovono ricalcando lo stile dei "supercolossi" cinematografici americani, mentre la satira si scaglia contro gli abusi miti della Roma imperiale. Un questore e un centurione discutono sulle attività del Comitato Centrale per le attività antiromane, dovendo giudicare un gruppo di cristiani per il reato di sepolitura dei morti. I due romani, però, non riescono a trovare motivi validi per la loro condanna:

QUESTORE: Mah!... povera gente... Io in verità non ho la coscienza di condannarli. Dopo tutto, siamo romani. Questi cristiani cosa fanno di male?

CENTURIONE: Delle buche sotto terra...

QUESTORE: ...che un giorno serviranno per il turismo... Fa' passare²⁶⁹.

A questo punto, entra in scena la cristiana Licia, la quale viene sottoposta ad un interrogatorio che allude ad un'inquisizione poliziesca contro le attività dei comunisti italiani, sia nell'argomentazione che nell'uso dei termini ("sezione", "iscritta", "riunirsi", "complottare", "sicurezza"). Le risposte della donna intendono creare un legame tra la parola di Cristo e gli ideali comunisti ("libertà", "amore", "pace universale"). Nel Comitato per le attività antiromane è agevole riscontrare un riferimento esplicito alla Commissione per le attività antiamericane voluta dal Congresso degli Stati Uniti nell'immediato dopoguerra per indagare sulla cosiddetta infiltrazione e influenza dei comu-

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 10.

nisti nelle istituzioni statali²⁷⁰.

QUESTORE: Dove l'avete presa?

CENTURIONE: Nelle catacombe di S. Callisto, quarta sezione.

QUESTORE: Cristiana?

LICIA: Sì.

QUESTORE: (*Al Centurione*) Verifica!

CENTURIONE: (*Dà uno schiaffo sulla guancia destra della donna, la quale volge il capo e porge l'altra guancia*) Sì, cristiana.

QUESTORE: Da quanti anni sei iscritta... ai cristiani?

LICIA: Da cinque anni...

QUESTORE: Altri cristiani in famiglia?

LICIA: No, sono sola...

QUESTORE: Sola?... (*con atteggiamento galante*). Ma non lo sai benedetta figliola che è proibito riunirsi per complottare contro la sicurezza dello Stato?

LICIA: Ma noi non complottiamo contro la sicurezza dello Stato. Noi cerchiamo l'amore e la libertà degli uomini. Cosa facciamo di male?

QUESTORE: Che ne so io cosa fate di male! Io so soltanto che è proibito. Leggi il regolamento. È proibito!²⁷¹

La posizione avversa del questore, e dello Stato che egli rappresenta, si mostra in tutta la sua fragilità argomentativa. Come accadrà nelle commedie "politiche" di Fo, il personaggio che rappresenta un'istituzione (sia poliziotto, giudice, imperatore o altro), è costruito sulla contraddizione tra la non completa adesione al ruolo di garante di un regolamento ritenuto infondato e la paura di abbandonare il quieto vivere. In questa opportunistica scelta di "far finta di niente", gli autori ravvedono la causa di tante ingiustizie del vivere civile.

²⁷⁰ Il fenomeno del "maccartismo", così chiamato dal nome del senatore Joseph McCarthy, capo della Commissione per le attività antiamericane, riguarda un periodo della vita pubblica americana che va dal 1947 fino alla metà degli anni Cinquanta, e che finisce per alimentare nel paese un clima di sospetto e di paura per le autorità. L'indagine della Commissione colpisce non solo i comunisti o coloro che sono ritenuti tali, ma anche buona parte dell'ala progressista del paese, composta in maggioranza da intellettuali che credono negli ideali di libertà e democrazia a cui si ispira la stessa Costituzione americana.

²⁷¹ *Ibidem*.

LICIA: È proibito chiedere alle vostre leggi quella libertà che esse promettono!

QUESTORE: Sicuro che è proibito... (*mordendosi le mani*). No, no, no, un momento... Libertà! Voi siete liberi di pensarla come volete, ma non dovete cercare di convincere gli altri a pensarla come voi, altrimenti dove andrebbe a finire l'ordine? Il caos, infine, sarebbe il caos! So benissimo che da voi qualche cosa di buono c'è [...] per esempio anch'io nel mio piccolo sono contrario a certe manie dell'Impero... alle guerre in genere... [...] ma non lo vado a raccontare in piazza come voi. Me lo tengo per me, faccio finta di niente, al massimo ne faccio argomento di qualche barzelletta con gli amici²⁷².

Con quest'ultima frase gli autori denunciano in particolare la satira qualunquista imperante nei varietà e nelle riviste italiane, una comicità fatta di barzellette asservite all'autorità, che, parafrasando il Fo di vent'anni dopo, si prendono gioco del potere all'interno del potere stesso²⁷³.

Infatti, a tal proposito, entra in scena l'ambulante che, fingendo di spingere un carretto, grida:

AMBULANTE: Panem et circenses...! panem et circenses...! ¹²⁷⁴

L'azione prosegue inscenando una pantomima della battaglia tra Orazi e Curiazi, come se si trattasse di una partita a baseball. Con la citazione di Muzio Scevola, unico soldato capace di sopprimere i nemici romani utilizzando una sola mano, inizia il processo di smitizzazione degli eroi storici protagonisti di avventure leggendarie, terreno fertile per parodie e rovesciamenti. Il culmine di questo graduale crollo dei miti è raggiunto nell'episodio di Napoleone e Nelson. La critica dell'epoca parla di "scomposizione del monumento", una sorta di frantumazione della ieraticità statuarica, che imprigiona in una dimensione so-

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Cfr. Fo in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit.

²⁷⁴ Parenti, Fo, Durano, *Il Dito nell'occhio*, copione di scena, cit., p. 10.

vrumana il personaggio storico. L'operazione di Fo, Parenti e Durano conduce alla demistificazione attraverso l'analisi al microscopio dei difetti dell'eroe, riportandolo ad una visione più umana.

È lo stesso procedimento usato, all'inverso, nel *Poer nano*. Il riferimento non è casuale, in quanto proprio sul finale della scena, Fo rivisita una battuta del *Giulio Cesare*, episodio contenuto nelle storie del *Poer nano*:

SPEAKER: Aaaah! Ed ora ho il piacere di presentarvi il più grande lanciatore di coltelli di tutti i tempi: Tu Quoque... detto Bruto, e il suo partner preferito: Giulio Cesare...! ¹²⁷⁵

Le Crociate sono una rievocazione ironica delle imprese militari condotte dai popoli cristiani d'Europa contro i musulmani in terra santa. La satira è diretta contro le guerre "di religione" che mascherano interessi politici ed economici più realistici, come, in questo caso, la volontà di forzare il blocco degli empori e dei porti orientali, vero obiettivo nascosto dietro la riconquista del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Oltre a questo primo piano di lettura, si realizza anche un piccolo "capolavoro di composizione mimica di tono surreale", con la vestizione del crociato in partenza per la guerra santa. In piena fascinazione da poema cavalleresco, gli attori mettono in scena la conquista da parte del crociato della bella Melisenda. Le imprese amorose del protagonista sono anticipate e descritte da Parenti-Giuffé Rudel e da Fo-Pier L'Erenita. Purtroppo, però, l'immaginazione dei poeti si manifesta superiore alla realtà e il crociato, deluso dall'incontro con la fanciulla, oltre che strenato dalle ferite ricevute in battaglia, muore.

Il passaggio dal mondo cavalleresco alle disquisizioni filosofiche dei teologi medioevali non avviene bruscamente. L'episodio di *I filosofi* ripropone, in parte, lo stile sofisticato e il procedere dell'argomentazione che caratterizza le battute dei poeti

²⁷⁵ *Poer nano*, *Giulio Cesare* (versione 1), p. 3.

nella scenetta precedente. Questa volta gli attori, nel ruolo del Dottor Sottile e del Dottor Grosso, indossano, sopra la tuta, ampie tuniche nere e copricapo cilindrici.

Come già detto, il procedimento comico parodico che riduce ad un'argomentazione inconsistente il dialogo tra due intellettuali, fatto di termini colti decontestualizzati e di ironici "ismi" ("solipsimi"), sarà ripresa nello sketch degli *Scienziati* nel programma radiofonico *Non si vive di solo pane* (1956).

La descrizione della nascita della coscienza umana, come linea di congiunzione tra il punto-bene e il punto-male, porta i due attori-teologi alla realizzazione di un accurato gioco mimico e gestico che permette allo spettatore di visualizzare i concetti espressi sotto forma di rette e punti. Talmente la resa dei due attori (Fo e Parenti) riesce a creare un universo reale di oggetti, che, al termine dello sketch, l'interprete del Dottor Sottile può con noncuranza avvolgersi il filo-retta ideale intorno al dito e metterlo in tasca.

Il parallelismo tra significato reale e figurato continua nel linguaggio verbale: i filosofi stanno parlando di "vestire la natura", "spogliarla", proprio mentre una ragazza molto formosa attraversa la scena; si domandano se sia il caso di "rinnegare le gioie che stanno al di sopra della vita", dove al significato di vita come esistenza è sotteso il doppio senso di vita come punto di congiunzione tra il bacino e la schiena.

Napoleone e Nelson è lo sketch che riscuote maggior successo. Come è scritto nella didascalia iniziale al testo, Fo e Parenti, interpreti rispettivamente del vincitore di Trafalgar e del grande Corso, indossano soltanto "due giacche militari e due cappelli napoleonici, uno a punta in fuori, uno a punta in avanti". Fo-Nelson è orbo e zoppo, Parenti-Napoleone si muove tenendo la mano dentro il risvolto della giacca. Quest'ultimo parla francese, l'altro inglese. La situazione immagina una serie di incontri tra i due comandanti in tempi successivi, ma comunque antecedenti la grande battaglia che li vede fronteggiarsi.

NAPOLEONE: Pardon...

NELSON: Excuse me.
[...]

NAPOLEONE: Permette che mi presenti? Allievo Ufficiale Napoleone Buonaparte.

NELSON: Fanteria?

NAPOLEONE: Artiglieria!

NELSON: Oh, mi dispiace, permette: Orazio Nelson. Allievo Ufficiale Orazio Nelson.

NAPOLEONE: Cavalleria somегgiaria?

NELSON: No, marina da guerra.

NAPOLEONE: Ah, mi dispiace!
[...]

NAPOLEONE: Spero di non incontrarla più un'altra volta.

NELSON: Anch'io lo spero. Capitano di vascello Orazio Nelson, della Regia Marina Britannica.

NAPOLEONE: Capitano di Stato Maggiore della Repubblica Francese Napoleone Buonaparte.

NELSON: Viva il re!

NAPOLEONE: Viva la repubblica!²⁷⁶

Dopo altri incontri-scontri in cui si ripetono le presentazioni con l'aggiunta dei gradi militari di volta in volta ottenuti, i due cominciano una schermaglia descrivendo varie imprese del periodo infantile e adolescenziale. L'abbassamento parodico dei due personaggi raggiunge il culmine nella battuta di Napoleone che non riesce a contrastare l'incalzante racconto eroico dell'avversario:

NELSON: Ed io a 14 anni sono andato al Polo.

NAPOLEONE: Ed io a 14 anni... porca miseria, a 14 anni avevo il morillo e non ho fatto niente [...].²⁷⁷

I due eroi vengono rappresentati come i bizzosi *Romolo e Remo* nelle storie del *Poer nano*.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

NELSON: Ehi calma, non trascendiamo, eh... di dove sei tu?

NAPOLIONE: Della Corsica.

Nelson: E allora io ti faccio l'invasione della Corsica.

NAPOLIONE: Ed io me ne frego! Metto su casa a Parigi e mi sposo.

NELSON: E allora mi sposo anch'io e con una vedova.

NAPOLIONE: Ed io con una vedova creola.

NELSON: Porco cane, mi hai fregato... ed allora io ti pianto lì la moglie, vado a Napoli e mi faccio un amante.

NAPOLIONE: E se tu vai a Napoli io vado a Roma e tratto male il Papa.

NELSON: E io impicco un ammiraglio napoletano?

NAPOLIONE: Chi, il Caracciolo?

NELSON: Sì, il Caracciolo!²⁷⁸

La scenetta si conclude con l'annuncio della morte dei due eroi:

NAPOLIONE: (*si mette la mano sullo stomaco, nel gesto caratteristico, poi scivola a terra anche lui*) Non me ne frega niente, verrà il Manzoni, mi farà una bella poesia... e così passo ai posteri ²⁷⁹.

Il primo tempo dello spettacolo termina con *Il Rinascimento*: la scena si apre su un "quadro vivente" composto da un gruppo di donne e uomini allineati frontalmente sul praticabile, illuminato da una tenue luce azzurra. Sono bersaglieri in compagnia delle amate, in procinto di salutarsi prima di partire per il fronte. In sottofondo, un lento coro popolare del Risorgimento. Il dialogo tra una delle donne e il volontario è costruito sulla rivisitazione dei testi delle canzoni patriottiche:

DONNA: Deh... non mi lasciare...

VOLONTARIO: ma cerca di capire, cara, io devo partire... lo sai che se non partissi anch'io sarebbe una vilà?

DONNA: Ecco fai sempre così... tutte le volte che l'armata se ne va, mi dici: addio mia bella addio...!

VOLONTARIO: Non pianger mio tesoro...

DONNA: Sì... non piangere... intanto mi lasci qui sola...

²⁷⁸ *Ivi*, p. 12.

²⁷⁹ *Ibidem*.

VOLONTARIO: Ma non ti lascio sola... ti lascio un figlio ancor...

DONNA: Bravo!... così se tu non tornassi, sarei anche una disgraziata...!

VOLONTARIO: Ma non dire così... sarà quel che ti consola nella gioia e nel dolor. È il figlio dell'amor...!

(*Inno dei bersaglieri. I due bersaglieri si mettono in movimento e corrono sul posto; il Volontario li raggiunge, e rivolto indietro, sempre correndo:*)

VOLONTARIO: Addio mia bella addio, l'armata se ne va... se non partissi anch'io sarebbe una vilà...!²⁸⁰

Un rapido scambio di battute rende testimonianza del tempo trascorso e dei cambiamenti storico politici. Adesso il volontario si è arruolato come garibaldino e di nuovo saluta la sua amata:

DONNA: (*Cercando di trattenerlo*) E adesso dove vai...?

VOLONTARIO: Vado un momento a Quarto!

[...]

DONNA: E hanno proprio bisogno di te, la Sicilia a liberar?!

VOLONTARIO: Sicuro... se non vado io non possono faro lo sbarco dei Mille...! Sono in 999...! Capisci, cara, che io non posso mancarci!²⁸¹

Nel 1961 *Il 999° dei Mille* sarà il titolo dell'atto unico composto da Dario Fo e inserito, più tardi, nella pubblicazione del *Poer nano* illustrata dal figlio Jacopo.

La battuta conclusiva dell'intera scena e del primo tempo è fortemente satirica. Gli autori, con occhio critico, analizzano i traguardi raggiunti dai soldati per l'unificazione dei territori e le imprese di ampliamento delle vie di comunicazione, come il traforo del Sempione:

SECONDO: Anche l'ultimo baluardo è stato superato... D'ora in poi non ci saranno più confini naturali... Ci saranno soltanto le dogane...!²⁸²

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

La seconda parte dello spettacolo è dedicata all'epoca moderna.

La prima scena, intitolata *Armanenti*, mette in atto una feroce satira del militarismo, in particolare quello tedesco. Il bersaglio è rappresentato questa volta dai mercanti di cannoni per i quali gli ideali patriottici costituiscono un pretesto per far prosperare gli affari. Un krupp deve smerciare la propria produzione di armi e alimenta i conflitti al fine di accrescere il guadagno. Più volte, nelle recensioni allo spettacolo, si legge che mentre la rivista tradizionale, nel rappresentare con tono ironico la posizione dei guerrieri, si limita all'azione del "menare le mani", i Dritti vanno a ricercare le cause profonde che spingono le Nazioni a mantenere lo stato di guerra, costruendo un testo satirico acuto, che fa riflettere.

Anche la scena successiva, *Missione aerea*, affronta lo stesso tema, ma dal punto di vista dell'affarismo anglo-americano. Si parla delle imprese aviatriche statunitensi, per le quali giovani piloti vengono sacrificati senza una giusta causa, e della legge di soprafazione del più forte sul più debole, che, secondo il parere dei tre autori, caratterizza la cultura d'oltreoceano. La scena termina con un assurdo esperimento: l'aviazione U.S.A. cerca di individuare la "vera capra americana per coscienza patriottica" al fine di inviarne un contingente in Italia:

SPEAKER: (*all'altoparlante*) L'esperimento effettuato sull'arcello K fra tutte le capre degli Stati Uniti colà convenuti ha indicato nella californiana pezzata, la vera capra americana per coscienza patriottica. Per questi motivi il dipartimento P.P.A. - Propaganda Patriottica Americana - ha stabilito di inviare in Europa e soprattutto in Italia, dove maggiormente manca un senso patriottico "americano", un contingente di capre californiane nella proporzione di una capra ogni dieci individui.²⁸³

Naturalmente la parodia nasconde un riferimento ad esperi-

²⁸³ *Ivi*, p. 13.

menti americani ben più catastrofici, come quelli atomici.

Nel breve sketch *Statistiche* prosegue la satira della cultura d'importazione oltreoceanica. Questa volta gli autori denunciano la produzione cinematografica intrisa di sessualità e violenza. La maggior parte degli italiani frequenta cinema in cui si trasmettono film americani "di chiaro contenuto artistico e morale...!". La battuta ironica è contraddetta dalla scenetta successiva, intitolata *Delitto senza fuga*, nella quale è parodiata la trama di un film hollywoodiano, con un linguaggio scurrile, punteggiato di sparatorie e smargiassate. I due protagonisti, Gilda e Black, si scambiano battute senza senso, piene di errori sintattici, di ripetizioni e contraddizioni.

GILDA: Sei tu Jack?

JACK: [...] perché aspetti qualcun altro?

GILDA: [...] caro, non dici niente, che sono brava, che faccio un buon lavoro... neanche un bacio!

[...]

GILDA. Arrivi appena in tempo, Rocky... quando già credo che non arrivi più...

[...]

JACK: È da quando che ti conosco che immagino che sei una bugiarda...! Anche la storia del sogno è un trucco!

GILDA: Sicuro, io parlo finto nel sogno e spero che mio marito ti fa fuori prima che tu arrivi. Comunque, va bene così lo stesso...!²⁸⁴

La quarta scena del secondo atto si intitola *La balia* (o *Una tragedia friulana*). Lo sketch di *Delitto senza fuga* si è concluso con la morte di tutti personaggi, così la scenetta successiva ha per tema i delitti, che "in questi ultimi tempi hanno suscitato un interesse addirittura morboso nella stampa e nel pubblico", come recita la didascalia iniziale.

Il corpo della vittima, rinvenuto sulle sponde del lago Omorino, appartiene ad una donna oriunda friulana, identificata come la balia dei bambini di una ricca signora. Gli indiziati sono due

²⁸⁴ *Ivi*, p. 14.

giovani pretendenti della donna, un caporal maggiore e un soldato semplice, entrambi visiti a colloquio con la balia ai giardini pubblici nei giorni che precedono l'omicidio. La satira si scaglia contro la mania dei mezzi di comunicazione di rendere pubblico ogni minimo particolare delle indagini, anche i più insignificanti e fuorvianti, costruendo una sorta di giallo su cui il lettore/ascoltatore si cimenta nel tentativo di scoprire il colpevole prima della polizia criminale. Ogni personaggio espone la propria versione dei fatti in un ridicolo processo a cose e persone che non riguardano il caso, in una girandola di opinioni infondate. Il barcaiolo, che aveva affittato un guscio di noce ai due amanti, pensa ad un delitto a scopo di lucro: "[...] infatti il soldato non mi pagò nemmeno il fitto della barca!"²⁸⁵. L'ingegnere navale, interpellato sulla solidità dell'imbarcazione, dichiara che "questo è un delitto continuo contro la società"²⁸⁶. Dopo un'accurata descrizione dei tipi esistenti di barche e dei calcoli relativi a peso, convessità, tenuta, rovesciamento ecc. conclude a proprio vantaggio, dicendo che i colpevoli sono "il costruttore della barca e soprattutto il noleggiatore che a scopo di speculazione ha acquistato la barca in questione, perché in sottocosto, invece di usare barche di tipo Kleider di mia fabbricazione"²⁸⁷. Infine, il medico impianta una complessa ed articolata disquisizione sui problemi di vista della balia e di udito del soldato, diagnosticando nell'uomo la presenza di una "sordità emostipidica", causa dell'assenza di equilibrio e, di conseguenza, del rovesciamento dell'imbarcazione. "Quindi", conclude, "se delitto esiste, questo va attribuito ai nostri ufficiali medici che non hanno preventivamente sottoposto il militare in questione a un'energica cura a base di bromidrato dell'eterebeta-fenilpirazolo del benzidrol. Perciò la colpa è del Governo. Ci troviamo di fronte ad un delitto tipicamente farmaceutico-governativo!!!"²⁸⁸. La scena termina con l'arringa dell'avvocato che

²⁸⁵ *Ivi*, p. 15.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ivi*, pp. 15-16.

riesce a scagionare l'imputato grazie alle assurde testimonianze del barcaiolo, dell'ingegnere e del medico. Nel frattempo il parroco, nell'omelia, ricorda la tragica morte della balia e approfitta dell'occasione per istituire "la giornata del timone", durante la quale incitare i fedeli a versare un obolo per costruire una casa che accoglierà "tutte quelle balie bisognose di aiuto e di conforto e soprattutto per accogliere quei militari bisognosi di balie!"²⁸⁹. In *Furto allo zoo* la satira è rivolta ai simboli del fascismo, spesso incomprensibili per il popolo. La storia è ambientata in un carcere. Un detenuto è accusato di un furto di aquile allo zoo. Dopo un breve interrogatorio, il carcerato confessa di aver scambiato quei volatili per galline.

COMMISSARIO: [...] E va bene, io voglio ammettere che tu non sapia distinguere un coniglio da un canguro, ma un'aquila sì, la devi conoscere... altrimenti a cosa sarebbe servito l'aver avuto un impero, se non hai imparato a conoscere le aquile?

DETENUTO: No, io non so cosa siano le aquile...

COMMISSARIO: Ah, no...!? Perché tu non sei mai stato balilla...?

DETENUTO: Tutti noi siamo stati balilla...!

COMMISSARIO: Avanti allora, quando facevi il balilla, cosa portavi in testa...?

DETENUTO: Un cappello nero...

COMMISSARIO: ...Bravo... che era il fez...! E sopra il fez, cosa c'era?

DETENUTO: Un fiocco nero...

COMMISSARIO: Sì, va bene... il fiocco, dietro... ma qui... proprio davanti, qui cosa c'era...?

DETENUTO: Un cerchietto con dentro un numero...

COMMISSARIO: Ecco... che era il numero della legione... ma sopra il numero... cosa c'era...?

DETENUTO: Un fascetto litorio...

COMMISSARIO: (*implorando si inginocchia al fianco del detenuto, allarga le braccia sui fianchi, come se fossero ali e volgendo il capo di profilo*) E seduta sul fascetto col capino piegato a destra, che cosa c'era con le ali aperte?

²⁸⁹ *Ivi*, p. 16.

DETENUTO: (*sbotando soddisfatto nel ricordare*) Una gallina... con le ali aperte!!!

COMMISSARIO: (*alzandosi di scatto furioso*) Dentro! Riportatelo dentro! Deve star dentro per tutta la vita!

SECONDO: Impuazione?

COMMISSARIO: (*gridando*) Vilipendio... del passato regime...!!!²⁹⁰

La scena seguente, *Nasce una canzone*, è la ripresa dello sketch *Festival della canzone a S. Romolo* contenuto nel programma radiofonico *Chicchirichì* (1952).

Lo spettacolo si conclude polemicamente e intenzionalmente con una battuta antitetica a quella con la quale i Gobbi si congedano dal pubblico di *Carnet de notes*²⁹¹.

Il mondo va bene così, specialmente a quelli a cui fa comodo²⁹².

3.3 *I Sani da legare*

Lo spettacolo *I Sani da legare* va in scena nella stagione successiva al debutto di *Il Ditto nell'occhio*, il 19 giugno del 1954, al Piccolo di Milano. Il trio dei Dritti si è ormai imposto all'attenzione del pubblico e della critica teatrale. La stampa saluta la nuova produzione di Pa-Du-Fo con opinioni contrastanti: entusiastica approvazione a sinistra, preoccupato rimprovero a destra (mentre i questurini "si rovinano gli occhi per controllare che non una battuta, non un'espressione mimica eludesse i tagli censori"²⁹³).

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ In *Carnet de notes* n.2 le parole di commiato che al termine dello spettacolo i tre attori rivolgono al pubblico recitano così: "VITTORIO: Signore e signori, il nostro Carnet finisce qui e vorremmo prendere congedo da voi...; ALBERTO: ...Avremmo però un'ultima annotazione, che è anche una nostra profonda convinzione; FRANCA: ...E cioè che il mondo va bene anche così come va".

²⁹² La battuta non compare nel testo di Parenti, Fo, Durano, *Il Ditto nell'occhio, copione di scena*, cit., il quale termina con una canzone. Il finale, così come riportato, però, è citato in molte recensioni allo spettacolo di esordio, ed è confermato da Dario Fo in una conversazione con l'autrice svoltasi presso il Teatro Politeama di Cascina nel dicembre 2001.

²⁹³ Franca Rame in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 48.

[...] È una rivista, a vedere la quale, ci si sente uomini che vivono in Italia, che è la terra dove siamo, e nell'anno 54 che è l'anno in cui viviamo [...]. [...] Giacché il pregio di riviste come "Il ditto nell'occhio" l'anno scorso e dei "Sani da legare" quest'anno più che nello stile secco, rapido, più o meno raffinato, più che nella struttura più o meno rivoluzionaria [...] sta proprio qui, in questo legarsi direttamente alla cronaca, senza cadere nel banale e nel bozzettistico, in questo servirsi della satira e dell'umorismo senza fare della letteratura. [...] il successo di Parenti-Fo-Durano non sta nell'usare al posto del dialetto o del parlato dimesso una lingua di "cultura", ma quello di riprodurre in una sintesi precisa, felice e acuta il moto delle nostre relazioni umane col linguaggio che gli è proprio, il linguaggio di un tecnicismo implacabile, opprimente, presente ovunque al punto che non ce ne accorgiamo forse più²⁹⁴.

Per questa loro seconda prova, i Dritti scelgono la contenporaneità. "Una giornata potrebbe essere definita la trama della rivista", scrive Giulio Trevisani, "è la città che dalle prime ore del mattino alle ore piccole della notte parla il suo linguaggio quotidiano"²⁹⁵. Nello spettacolo confluiscono tutte le esperienze "metropolitane" di Fo traslate in forma "fantascientifica"²⁹⁶ e le argute intuizioni di Parenti sui "tic" della società contemporanea²⁹⁷. A proposito del "provinciale inurbato" Fo-fabula-

²⁹⁴ Anonimo, *Al Piccolo Teatro "I sani da legare"*, in «Avanti!», 20 giugno 1954.

²⁹⁵ Giulio Trevisani, *I Sani da legare al Piccolo Teatro*, in «l'Unità», giugno 1954.

²⁹⁶ Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, cit., p. 46.

²⁹⁷ Lo studio di Franco Parenti sui "tic" metropolitani produrrà negli anni Settanta lo spettacolo *I Pallinisti*, presentato al Piccolo di Milano. Dal testo nasceranno, poi, satirici sketch televisivi, basati sulla mimica. Una breve documentazione degli sketch è contenuta in un notiziario del TG di RAI Uno conservato presso l'Archivio Teche RAI di Roma, pellicola T 57241/012. Trascrizione mia. Afferma Franco Parenti durante l'intervista televisiva di presentazione allo spettacolo: "I pallinisti sono tutti coloro che hanno avuto il grave torto di essere vittima di un 'pallino' [...] per esempio l'evitatore, colui che si preoccupa di evitare determinati segni del percorso stradale; il caldeggiatore, ha la buona abitudine di prendere a calci tutto ciò che incontra, ma per fortuna c'è chi ha il pallino di raccogliercelo; il raccogliatore [...] è un copione in bilico tra la rivista e la commedia, basato su tre conferenze e si mostra come da un

tore "che ha imparato dai milanesi ad usare le macchine, in chiave di rispecchiamento sociale e di finzione scenica, sottoponendo la nuova fenomenologia del metropolitano, che si profila dagli anni '50 ai '60, ad un processo di meccanizzazione e di serializzazione iperbolica"²⁹⁸, Anna Barsotti cita *I Sani da legare* come esempio del "grande spettacolo alternativo" di città²⁹⁹.

I sani da legare narrano [...] la giornata in una grande città, volutamente anonima. Anche qui un'umanità eterogenea, ma formata da personaggi-categorie sociali (dame di carità e ragazze squillo, operai, disoccupati e ladri), accomunata dall'essere continuamente preda dell'ansia, 'sana da legare'. Non a caso l'architettura scenografica che trasforma il palco del Piccolo di Milano suggerisce l'idea di altrettanti teatrini della Città; una serie di tendine chiudono e aprono a vista *loci deputati* (l'istituto di beneficenza, il tram e gli uffici dei giornali, il carcere, la questura, l'ospedale), nei quali si svolgono le diverse azioni: la carità pelosa delle signore (che fingono di interessarsi ai barboni soffiando loro tutta la minestra); la beffa delle decimila lire iniere, che spiazza la solidarietà degli altri passeggeri dell'autobus, rivelandosi false; la visita attitudinale del disoccupato, attraverso la finta efficienza dei test, che alla fine lo destina all'Innocentini come scaricatore. Doveva essere 'il grande spettacolo alternativo di città', che pescasse dal mare della vita e si proponesse ad un pubblico eterogeneo: perciò i teatrini miniaturizzati e sincronici si collocavano su due piani di una struttura a ferro di cavallo, con i lati aggettanti verso la platea³⁰⁰.

Come risulta dalla locandina della "prima", anche lo spettacolo *I Sani da legare*, come la precedente rivista, presenta due tempi con undici quadri ciascuno³⁰¹. Il primo tempo compren-

²⁹⁸ 'pallino' nasce tutta una vita [...]. Poi ci sono i pallini dei popoli: americani, italiani, ecc. Anche il nostro spettacolo nasce da un 'pallino': quello del teatro".

²⁹⁹ Anna Barsotti, *La Milano di Fo e la Napoli di Eduardo*, in *Came Alonge*, Federica Mazzocchi (a cura di), *Ombre Metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*. Atti del Convegno di Studi di Alba, 30 ottobre-1 novembre 2001, collana I Quaderni del Castello di Elsinore, DAMS, Torino, Studio Lexis, 2002, p. 249.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ivi*, pp. 250-251.

³⁰² Locandina dello spettacolo: Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano presenta-

de: *Mattino; In tram, Al giornale; Alla radio; In cerca di lavoro; Festival del lavoro; Al comando; In carcere; Il rimpatrio; Alla stazione; Mezzogiorno*. Il secondo tempo comprende: *In cineteca; Al bar, Dal medico; In clinica; Il sogno del paziente; Il compromesso; In piscina; Adele; In laboratorio; Seduta spiritica; Sera*³⁰².

Salvatore Quasimodo, nell'intervento di presentazione dello spettacolo, spiega il significato del titolo:

Parenti, Dario Fo e Durano, dopo 'Il dito nell'occhio', ch'era una ricerca di critica *au rebours* nella storia, in questa commedia di epica minore (epica, nel senso che Brecht dà a questa parola), affrontano la cronaca contemporanea, cioè l'uomo del nostro tempo – sano da legare – non per giudicarlo con la sghignazzata plateale, ma per rappresentarlo con 'distacco'³⁰³.

Lo scrittore non è il solo a citare Brecht e lo *straniamento*³⁰⁴. La presenza di un "commentatore" in alcuni brani teatrali, "il distacco di natura variamente drammatica, anche se frammen-

no *I Sani da legare*, coreografie mimiche di Jacques Lecoq, musiche di Fiorenzo Carpi. Gli attori (per ordine alfabetico): Edo Gacciari, Antonio Canas, Giancarlo Cobelli, Giustino Durano, Jole Fierro, Dario Fo, Graziella Galvani, Carlo Mazzone, Camillo Milli, Franco Parenti, Paola Pieracci, Luisa Rossi, Anna Sora. Scene e costumi di Dario Fo.

³⁰² Come per gli altri copioni, le versioni sono varie. Non tutte le scenette sono titolate e, a volte, la stessa scenetta cambia titolo. Questo cambiamento non avviene soltanto nei copioni, ma anche nel corso delle repliche degli spettacoli. Le recensioni testimoniano tali mutazioni. Inoltre, nel testo, non esistono divisioni di scena, in quanto gli sketch si susseguono uno dopo l'altro senza soluzione di continuità. Solo per alcuni quadri compare il titolo. Quindi si precisa che, nell'analisi, si terrà di conto del copione dattiloscritto presente nell'Archivio C.T.F.R.: ID Documento 000084 e dello stralzo di copione dattiloscritto con correzioni manoscritte (stessa non definitiva) presente nell'Archivio C.T.F.R.: ID Documento 002444. I brani riportati in citazione si riferiscono al copione completo (n. 000084). Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare*, copione dattiloscritto, 1954.

³⁰³ Salvatore Quasimodo, *I sani da legare*, presentazione allo spettacolo, brochure, 1954, Archivio C.T.F.R.: ID documento 000025.

³⁰⁴ Anonimo, *Al Piccolo Teatro "I sani da legare"*, cit.: "si parva licet satci più propenso ad accostare questi *Sani da legare* così come il *Dito nell'occhio*, forse più quest'ultimo spettacolo che quello precedente, al teatro di Brecht, soprattutto a quell'effetto di straniamento che ne è al centro".

taria" e "la satira" quale "soluzione singolarmente critica"³⁰⁵, spingono la maggior parte della critica ad un confronto con il teatro dell'autore e regista tedesco. Per *I Santi da legare*, Quasimodo conclude l'intervento affermando che si tratta "non più [di] rivista, ma [di] teatro". A quanto pare, le influenze brechtiane giungono agli attori filtrate dal teatro-danza di Lecocq e dalle regie strehleriane. La ricerca dell'antinaturalismo, di un teatro "di situazione", "senza psicologismi", fa parte del percorso artistico del giovane Fo. "D'altra parte", racconta Parenti, "se la nostra compagnia non si fosse sciolta, il progetto per l'anno successivo era proprio di fare l'*Opera da tre soldi*, ridotta in una versione milanese, sfruttando l'esperienza di quei due anni di lavoro"³⁰⁶.

Ad alimentare tale parallelismo con il teatro brechtiano, contribuiscono, come anticipato, le composizioni mimiche di Lecocq:

L'apporto anche più sviluppato della pantomima (lodi allo squisito Lecocq) è un elemento funzionale di questo impegno³⁰⁷;

[...] il mimo Jacques Lecocq [...] ha qui forzato, mentre le attua, le misure della mimica e della pantomima – attraverso nette linee musicali – dando, dove occorre, parole e oggetti ai suoi attori, allontanando così quell'apparenza di cinema muto, che mortifica questo genere teatrale, in una ripetizione preziosa di forme astratte, come, talvolta, avviene nel balletto classico³⁰⁸.

Lecocq è una figura fondamentale per la formazione attoriale dei tre autori, in particolare di Fo. Il mimo e maestro francese rappresenta per il giovane lombardo il punto di passaggio tra il dilettantismo di una comicità innata e la professionalità della tecnica, verso la presa di coscienza della propria "maschera" comica, fatta di una mimica e una gestica ben precise, che

sfruttano ed esaltano i difetti fisici e le qualità acrobatiche dell'artista.

Gli attori della compagnia trascorrono quotidianamente ore ed ore tra gli attrezzi ginnici della "palestra" di Lecocq in Corso Magenta 63. L'insegnamento dell'anatomia, delle reazioni fisiche agli stimoli esterni ed interni, conduce gli artisti a comprendere e padroneggiare i meccanismi dai quali scaturlisce la risata. Nasce in questo modo la "risata muta", la "risata sganasciata", la "crisi di riso" di Fo. E poi, la mimica facciale del pianto, le espressioni stralunate, lo sbigottimento, la "follia", un'attenzione particolare ai modi di gestire, di camminare, da cui prendono vita tutti i personaggi che accompagneranno l'intera carriera dell'attore. Anche il *grommelot*, che compare in questo testo per la prima volta (e per il momento soltanto in didascalia), deriva da un esercizio vocale che Lecocq utilizza con i suoi allievi durante le prove³⁰⁹. La parola *grommelot*, che Fo dice sia "un termine di origine francese coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano 'granlotta'"³¹⁰, è secondo Tavian³¹¹ una reinvenzione del termine francese *grommelots*, introdotto dagli attori di Copeau (i *copians*)³¹² per indicare certi "esercizi fisici preverbal" composti da borbottii (dal verbo *grommeler*, "borbottare")³¹³. L'elemento di *trade union* tra

³⁰⁹ Cfr. Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 46.

³¹⁰ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2001, p. 81.

³¹¹ Cfr. Ferdinando Taviani, *Due emiseri*, in *Dossier. La Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, in «Lettera dall'Italia», III, n. 9, gennaio-marzo, 1988, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana; Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 236, nota n. 27; Marisa Piza, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., p. 106; problematica già affrontata da Anna Baisotti, *Eduardo e Dario Fo (Eduardo visto da Fo)*, in Tonia Fiorino e Franco Carmelo Greco (a cura di), *Eduardo 2000*, cit., p. 58, nota 52.

³¹² Cfr. Jacques Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988; Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

³¹³ «[Fo cambia] oltre la parola anche la cosa, traducendo l'esercizio fisico preverbale nel lazzo comico delle lingue inventate», Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, cit., p. 29.

³⁰⁵ Salvatore Quasimodo, *I santi da legare*, cit.

³⁰⁶ Franco Parenti in Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 49.

³⁰⁷ Giulio Trevisani, *I Santi da legare al Piccolo Teatro*, cit.

³⁰⁸ Salvatore Quasimodo, *I santi da legare*, cit.

Copeau e Fo potrebbe essere proprio Lecocq, che dopo la guerra diviene coreografo e attore nella compagnia di Jean Dasté, genero di Jacques Copeau. È Dasté che introduce Lecocq all'uso del corpo in teatro ed è plausibile che alcuni esercizi utilizzati dalla compagnia del regista francese siano stati impiegati anche da Dasté e di conseguenza da Lecocq in Italia³¹⁴.

La collaborazione tra Lecocq e Fo si sviluppa anche nella costruzione della scenografia. Quest'ultimo crea e allestisce le scene per il nuovo spettacolo, come già era avvenuto per *Il Dio nell'occhio*. Questa volta, l'ambientazione è più articolata, rispecchiando la maggiore strutturazione formale dell'intera rappresentazione. Si tratta di un palcoscenico a forma di ferro di cavallo, diviso in settori azionati da siparietti: una costruzione che esalta il lavoro mimico degli attori, pensati da Lecocq anche come elementi scenografici oltre che coreografici, imprigionati in movimenti marionettistici surreali. I personaggi restano nell'anonimato. Rappresentano "tipi", categorie sociali, più che tratti psicologici. La grande città sembra ingoiare le personalità e restituire un quadro espressionista della realtà, in cui si muovono figure prigioniere dei propri ruoli.

La scena d'apertura, *Mattino*, rappresenta l'alba in una città moderna e attiva, come Milano, con gli orologi che suonano, le persone che compiono i gesti tipici del risveglio ("cercano le pantofole, vanno in bagno, si lavano la faccia, i denti, uno si fa la barba, canticchiano [...]"). Sul palcoscenico si rappresentano alternativamente tre situazioni diverse, che si immaginano contemporanee: una coppia che si sveglia, l'uomo si prepara per andare al lavoro, la donna lo aiuta; due uomini che terminano una lunga veglia giocando l'ultima partita a carte; una madre che prepara il caffè al figlio mentre questi telefona alla

fidanzata. Le tre situazioni si intrecciano in modo tale che la battuta finale dell'una fornisce lo spunto per la prima battuta dell'altra, in un rapido gioco chiasmico.

Ad un tratto l'attenzione si concentra su un quarto quadro, che rappresenta una scena familiare in un appartamento. Protagonisti una "moglie", un "marito", una "portinaia", una "Il moglie" e il "Il marito"³¹⁵. Si tratta dello sketch che sarà riproposto, modificato, nella trasmissione radiofonica *Non si vive di solo pane* (1956, VII puntata, III scena)³¹⁶. Il marito si sveglia presto per andare al lavoro. La moglie si lamenta per il baccano, lo sgrida e impartisce ordini con tono dittatoriale ("tirati su i pantaloni, non andare in giro con giù le bretelle, metti la camicia", "non girare senza le pedane", "chiudi la porta"). Il marito spara. Un'inquilina si chiede cosa sia successo. Interviene la portinaia:

PORTINAI: Oh... niente... è il ragioniere del secondo piano che tutte le mattine prima di uscire spara a sua moglie!³¹⁷

A questo punto in *Non si vive di solo pane* lo sketch si interrompe, mentre qui l'ultima battuta della portinaia, rivolta all'inquilina, "aggancia" il quadro a quello successivo:

PORTINAI: [...] Ah... signora... guardi che è già venuto qualche inquilino a lamentarsi per il fatto che lei scrive a macchina fino a tardi...³¹⁸

La risposta della seconda moglie lascia intendere che si tratti di una giovane sposa che non riesce ad incontrarsi con il marito a causa dei turni di lavoro.

³¹⁵ In tutti gli sketch, per indicare un secondo personaggio (o terzo, quarto, ecc.) qualificato con lo stesso "carattere" (moglie, marito, ecc.) di altri presenti nella scena, gli autori usano i numeri romani.

³¹⁶ La scena, come già detto, ripropone il tema dell'atto unico di Eduardo De Filippo dal titolo *Pericolosamente* (1938). Cfr. Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, cit.

³¹⁷ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare*, cospione dattiloscritto, cit., p. 3.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁴ In una intervista non pubblicata di Michel Saint-Denis a Jean Dasté, datata luglio 1958 e conservata presso il Fondo Michel Saint-Denis alla Bibliothèque National de France, compare il termine *grimmeloge* (o *grommeloge*) assieme alla descrizione degli esercizi di mimo accompagnati da musica e rumori. Sicuramente facevano parte di una fase avanzata di tecnica mimica di Dasté.

II MARTO: Mia moglie è già uscita...?

PORTNALA: Sì... proprio due minuti fa... ha detto che tutto è preparato di sopra, le ricorda di cambiarsi la maglia, la saluta e che vi vedrete domenica...

II MARTO: Sì... domenica... chissà quando la finirò io con questo turno di notte! Orco cane... sono quindi giorni che siamo sposati e (*allontanandosi*) non siamo riusciti ancora a vedersi! (*sale nella camera e comincia a svestirsi. Nel mentre un signore in altro ambiente si alza e si veste con lo stesso ritmo e con movimenti paralleli al primo. Guarda la sveglia... ritorna a letto svestendosi. Riguarda la sveglia! E ferma! Si ri-veste in fretta, scende in strada. Passa un tram. Vi sale ma nella ressa viene spinto fuori dalla parte anteriore. Il tranvai parte mentre questi scompare dalla scena. Sul tram: Il tranviere, 5 uomini e qualche donna*)³¹⁹.

In questo modo si passa alla seconda scenetta, *In tram*, anch'essa rivistata in *Non si vive di solo pane*. Un signore sale in tram con una sola banconota da 10.000 lire. Il tranviere, che deve procurargli il biglietto da 25 lire, non ha monete con cui scambiare il pezzo di carta; inizia così l'alterco tra i due protagonisti, l'utente della linea tranviaria, che scopriremo essere un truffatore, e il tranviere-vittima.

TRANVIERE: Ma come si fa a venire in tram con 10.000 lire quando il biglietto costa solo 25! Non sono mica una banca io!

I SIGNORE: Ma guardi che io devo scendere fra due fermate...!

TRANVIERE: E cosa ne posso io...! Venga coi denari contati un'altra volta!

I SIGNORE: Eppure le avevo cento lire di monete (*si fruga addosso*)... chissà dove sono andate a finire! (*si toglie la giacca porgendola al tranviere*) Tenga per piacere!...

TRANVIERE: Ma cosa fa adesso...? Si spoglia in tram...? Piuosto, provi a chiedere a qualcuno...!³²⁰

Inizia da parte dell'uomo una questua che non porta ad alcun

risultato. Il tranviere è costretto a condurlo al capolinea. A questo punto gli altri pendolari prendono posizione esprimendo la propria opinione al riguardo in un comico scambio di battute:

V SIGNORE: [...] gli dia un biglietto gratuito! Ne avrà lì no...??

TRANVIERE: Ho soltanto quelli per i mutilati! È mutilato lei?

I SIGNORE: No.

V SIGNORE: Ma sarà ferito grave... Avrà fatto la guerra, almeno! Però... anche lei... che viene in tram con un biglietto da diecimila senza aver fatto la guerra...³²¹

Un gruppo di signori impietositi riesce a fare una colletta e a scambiare le diecimila lire all'uomo. Questi ringrazia, acquista finalmente il biglietto e scende dal veicolo. Il "V signore", a questo punto, si lascia andare ad un'arringa sulla bontà e la solidarietà del "popolo italiano", un "popolo di sottoscrittori". Il tranviere, "per far vedere che ha un cuore", annuncia di avere le monete per restituire il contante, ma si accorge d'improvviso che la banconota è falsa. Il "buio" interrompe la scena al grido della folla. Un cambio di luci permette di "inquadrare" una seconda scena, uguale alla prima, in cui si vede il truffatore alle prese con un nuovo tram, un nuovo tranviere e un diverso gruppo di pendolari intenti a frugarsi nelle tasche per racimolare le monete.

Al giornale è il titolo delle due successive scenette: una ambientata all'esterno di un condominio, l'altra nella redazione di un quotidiano. Il primo sketch racconta una storia tipicamente italiana di equivoci e malintesi, dove è messo in atto il meccanismo bergsonian del "interferenza delle serie", il *quiproquo* tipico del *vaudeville*. La scena inizia con un uomo che attende di telefonare di fronte ad una cabina pubblica. Il personaggio si chiama Adolfo. Mentre questi conclude la telefonata con la sua "Nanina" ("ciao...ciao..."³²²), si odono delle donne che parlano.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 3-4.

³²⁰ *Ivi*, p. 4.

³²¹ *Ivi*, p. 5.

³²² *Ivi*, p. 7.

A questo punto l'azione, come in un film, attua un *flashback*: un gruppo di inquiline si confronta con la portinaia sulle possibili cause del baccano che per tutta la notte ha disturbato il sonno degli abitanti dello stabile. I rumori provenivano dall'appartamento di una coppia di "sposini del secondo piano". Le ipotesi sui motivi del trambusto si riducono ad una, condivisa da tutte le donne in vena di pettegolezzi (le inquiline, la portinaia, la droghiera del negozio di sotto): il marito, geloso, durante la notte ha picchiato la moglie, la quale, "poveretta, non riusciva neanche a respirare tante gliene dava"³²³. La scena, nella descrizione delle "comari", si arricchisce man mano di particolari: il marito non lascia uscire la moglie di casa neanche per andare a fare la spesa; questa mattina la droghiera ha venduto all'uomo alcol e cotone, evidentemente per medicare le ferite della donna, e via dicendo. Il motivo della gelosia del marito è individuato nel tradimento della consorte con un altro uomo, sconosciuto, "con gli occhiali... alto"³²⁴. A questo punto, le signore non stanno più nella pelle e decidono di agire. Il suggerimento di chiamare la polizia non riscuote successo (la droghiera ha paura di essere chiamata in causa per la vendita dell'alcol all'"assassino"), così optano per un giornale:

I SIGNORA: Ma bisogna avvisare qualcuno!

PORTINAI: Telefoniamo subito a un giornale!

II SIGNORA: Meglio a un settimanale, così ci fa anche le fotografie!
TUTTE: Giusto!³²⁵

Le donne si avvicinano alla cabina pubblica proprio nel momento in cui un uomo sta telefonando. È Adolfo. La scena, dunque, torna al prologo iniziale, concludendosi con un colpo di scena:

³²³ *Ivi*, p. 9.

³²⁴ *Ivi*, p. 10.

³²⁵ *Ibidem*.

PORTINAI: Si può...?

ADOLFO: Ciao... ciao...

PORTINAI: Signore... signore... faccia presto che dobbiamo telefonare per un assassino...

(Mentre Adolfo continua a telefonare, esce dallo stabile il signore - Mario - che era passato poco prima)

MARTO: È successo qualche cosa...?

TUTTE: (Supite al volarsi, indietreggiano un poco impaurite) No... no...

MARTO: (Rivolto alla portinaia) Oh... cercavo proprio lei, signora, mi può attaccare questo nastro al portone? Mia moglie ha avuto un bambino!

(Buit). (Sul buio si ode la voce del Mario che dice al signore con la valigetta che l'aveva raggiunto) Andiamo dottore... l'accompagniamo...!³²⁶

Il secondo sketch è ambientato nella redazione di un giornale. Qui, gli autori manifestano, come è già avvenuto più volte, l'interesse per il mondo dell'informazione. La satira è rivolta contro le notizie inutili e insensate dei quotidiani e contro l'ignoranza mentale e la disonestà intellettuale del cronista che rifiuta di pubblicare informazioni su fatti gravi riguardanti il mondo politico-sportivo per dedicarsi a notizie di poco spessore, come quella dei ladri di mattoni. Il meccanismo comico usato è quello dell'inversione.

Il cronista detta alla "signorina" - dattilografa un articolo riguardante le "sensazionali rivelazioni sull'organizzazione della banda del mattone"³²⁷ e, mentre si susseguono l'avventurosa descrizione delle azioni compiute "dei delinquenti per infrangere le vetrine"³²⁸, lo spettatore, per contrasto, si immagina quali importanti rivelazioni potevano essere date dal giornalista se avesse accettato di pubblicare i documenti scandalistici politico-sportivi, i cui originali sono addirittura depositati in Svizzera.

³²⁶ *Ivi*, p. 11.

³²⁷ *Ivi*, p. 12.

³²⁸ *Ibidem*.

I: Queste sono le fotocopie: gli originali sono depositati in Svizzera presso un notaio...

CRONISTA: Accidenti...! Se sono autentici c'è da far salare in aria tutto il mondo politico-sportivo...!

I: Certo che lo sono... c'è qui l'autenticazione...!

CRONISTA: Svizzera?

I: Svizzera!

CRONISTA: Ahh... beh... allora è veramente un colpo...! Il guaio è che io faccio la cronaca e mi sembra di cattivo gusto inserire dei documenti di carattere scandalistico fra incidenti stradali, suicidi, muratori che cadono dal terzo piano... fatti troppo banali... per reggere all'importanza di simili documenti! E poi se la presento io al direttore... quello è capace di darmi una girata perché non l'ho presentata subito al servizio sportivo che magari è il più interessato! Anzi... perché non ci va direttamente lei al servizio sportivo?

[...]

SIGNORINA: Titolo: non tutti i mattoni riescono col buco! Sensazionali rivelazioni sull'organizzazione della banda del mattone. Da tempo un nostro collaboratore stava indagando per far luce sulle delittuose gesta che hanno infranto tutte le coscienze cristalline e trentadue vetrine dello stesso materiale. Questa notte quando ormai sfiduciato il nostro collaboratore stava per abbandonare definitivamente le indagini, rinveniva allungato in un fosso della periferia un mattone. Chintosi su di lui, riscontrò subito alcune fratture al fianco destro [...]. Animato da questo primo successo il nostro decise di andare fino in fondo...

CRONISTA: Arrivato in fondo, voltò a destra: sbiancò di colpo: era caduto in un pozzo di calcina³²⁹.

Nella costruzione del brano, gli autori hanno usato vari meccanismi comici, tra i quali la personificazione dell'oggetto inanimato (il mattone è trattato alla stregua di un cadavere), il gioco di parole, in cui una frase è detta in senso figurato ma recepita con il significato proprio ("decise di andare fino in fondo. Arrivato in fondo, voltò a destra"), unito al doppio senso ("sbiancò di colpo: era caduto in un pozzo di calcina").

³²⁹ *Ivi*, pp. 12-13.

La satira nei confronti dei *mass media* prosegue con gli *sketches* successivi, il primo intitolato *Alla radio*, gli altri quattro senza titolo³³⁰, ma che potrebbero essere inclusi nel titolo generale *Al giornale*, in quanto tutti ambientati in una redazione.

Il tema di *Alla radio* è "il 35° giro di Francia". Un radiocronista sta raccontando brevemente il passaggio del primo "corridore" da Lechiar quando viene interrotto da una seconda voce che si sofferma sulla descrizione delle bellezze paesaggistiche ed architettoniche attraversate dal giro, che forniscono lo spunto per una digressione di carattere storico-letterario.

II: Attenda un attimo: tappa Clignacourt: Alz-le-Bains. 135 chilometri. Transitiamo da Lechiar alle ore 10,14. Ci viene incontro il maestoso Castello di Bregnaux, sulla riva destra del Pain-le-vè. Sulla sua facciata gotica-normanna del 13° secolo è ancora visibile la lapide con la scritta "Douce France, chair paye de mon enfance", versi di anonimo provenzale che avrebbero fatto gola a Verlain [...]³³¹.

A questo punto il secondo radiocronista si lascia andare ad uno sfogo poetico, tanto che il collega, pensando ad un attacco di follia, manifesta l'intenzione di recarsi dal direttore per denunciare l'accaduto.

[...] Ah, gentile Leonora, dal bianco viso... quante angosce nel tuo cuore regale... In quel punto dove la strada sale ripida verso al collina disegnando un ampio gomito, assaiato braccio di polvere che cinge i fianchi del castello, un corridore è passato arrancando con rabbia. Sarà stata l'ora colma dell'estate o forse un'improvvisa scarica del motore, mi è stato impossibile identificare il corridore. Cosa importa un nome? Era un corridore piegato nello sforzo la cui visione non poteva che richiamare l'immagine romantica del giovane Ansel-

³³⁰ Il primo, senza titolo, è lo sketch della studiosa di medicina, il secondo è sui movimenti finanziari, il terzo sull'annuncio nella rubrica "cuori solitari", l'ultimo sul carteggio segreto Bartali-De Gasperi.

³³¹ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare, copione dattiloscritta*, pp. 13-14.

mo di Navarra che scacciato dal fratellastro Gustavo marito morgantico di Leonora soleva aggirarsi per quella strada, attorno al castello dove era la sua bella, schiacciato dal dolore e dallo sconcerto [...] I: [...] È meglio che io vada dal direttore!³³²

Lo sketch si concluderà solo in seguito, al termine della sequenza di scene dedicata *Al giornale*. Una doppia "dissolvenza" introduce le quattro scenette senza titolo che si intrecciano tra di loro in uno svolgimento parallelo. Si tratta di quattro diverse situazioni che si svolgono nello stesso luogo, "al giornale" appunto, nello stesso momento ma in ambienti diversi. È interessante notare che nell'intero testo dello spettacolo, per la maggior parte non compaiono i titoli delle singole scene (o, se compaiono, non sono caratterizzati, se non in rari casi, da stacchi grafici particolari). Anzi, il testo è costruito in modo da creare una continuità della storia grazie alla struttura incatenata.

Il primo quadro ha lo stesso obiettivo satirico delle precedenti scenette, il mondo dell'informazione.

Una studiosa di fama mondiale in campo medico-chirurgico sta per essere intervistata dal direttore di un giornale con lo scopo di mettere in luce le sensazionali scoperte della ricercatrice. In realtà, l'interesse del direttore, interprete delle richieste del pubblico, è rivolto piuttosto alle doti fisiche della dottoressa. La satira, in questo caso, è audacemente rivolta alla società dell'immagine, incarnata dal mezzo mediatico, che finisce per mettere da parte qualsivoglia obiettivo informativo ed educativo per accondiscendere al *voyeurismo* del lettore sempre più pigro e annoiato.

Gli autori non mancano di ricordare, proprio nell'*incipit*, che, forse, questa cultura dell'apparire deriva dall'adesione allo stile di vita americano, senza possibilità per il mondo europeo di accogliere altre tendenze provenienti da un Est che fa paura e a cui "è meglio non fare cenno". La battuta, di satira espresamente politica, è la seguente:

³³² *Ivi*, p. 14.

DIRETTORE: Scusi professoressa... non le dispiacerà se nell'intervista ricorderemo la laurea ad onorem all'Università di Hawart³³³...

DOTTORESSA: Anzi... se può interessare può citare anche quella avuta dal centro studi medico-chirurgici di Praga...

DIRETTORE: No... questa forse... è meglio... (*gesto - non fanno cenno* -)³³⁴.

Nello sketch, il succedersi degli eventi comici segue il meccanismo della "palla di neve", dove un avvenimento (in questo caso una battuta) conduce alla successiva in una sempre più rapida serie di accadimenti che precipitano a valanga travolgendo mano a mano cose e persone (nel nostro caso specifico concetti e idee) fino all'esito finale che ribalta l'intenzione iniziale in senso comico-grottesco.

DIRETTORE: È vero che in seguito all'enorme impressione suscitata in tutto il mondo dal suo siero... l'hanno definito addirittura miracoloso... c'è stata addirittura una gara fra tutti i centri di studi e università internazionali, per averla quale titolare...

DOTTORESSA: Una gara forse no... ho avuto molte proposte, ma mi è impossibile lasciare i miei collaboratori e la nostra università che mi ha sempre accordato la massima fiducia.

DIRETTORE: Benissimo... sempre che non le spiaccia... vorremmo pubblicare qualche sua fotografia...

DOTTORESSA: Volentieri... ma non ne ho di adatte...

DIRETTORE: Oh per carità non si preoccupi... abbiamo il nostro fotografo... (*entra il fotografo*)

FOTOGRAFO: Permette... così... dovrebbe appoggiarsi soltanto sulla gamba destra... (*al direttore*) va bene così?

DIRETTORE: Sì... le dispiacerebbe spogliarsi un pochettino?

(*Buio - Luce in anticamera. Aspettano il fattorino e l'uomo. Passa il fotografo e la dottoressa*)

FOTOGRAFO: No, no, non stia a vestirsi signora... venga con me an-

³³³ Il nome dell'Università ricorda la più famosa, americana, Università Harvard, simbolo della formazione d'eccellenza statunitense.

³³⁴ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare, copione dattiloscritta*, p. 14.

diamo a farne ancora una in un bagno di schiuma!

FATTORINO: Mica male eh...?

I: Sì... ma dev'essere un'oca...!

FOTOGRAFO: Prego professoressa, s'accomodi!³³⁵

L'interpolazione delle due battute del fattorino e del primo uomo (indicato con il numero romano "I") serve a collegare la scenetta di *Alla radio* con quest'ultimo gruppo di sketch. L'uomo non è altri che il cronista in attesa di parlare con il direttore. L'intreccio tra le storielle permette agli autori di inventare inaspettate battute comiche extranarrative come questa dell'"oca". I due spettatori, inoltre, rappresentano, da un lato una sorta di pubblico (il lettore tipo che commenta superficialmente la notizia), dall'altro due personaggi "in viaggio" attavverso la storia. Questo espediente narrativo, che parodizza l'esperimento dantesco, è adottato più volte dagli autori, non solo per rendere la continuità logica delle scenette, ma anche e soprattutto per creare una dimensione critica. È una delle note brechtiane dello spettacolo: tutti i personaggi sono presenti in scena, anche se non direttamente coinvolti nell'azione.

A questo punto, il secondo quadro rappresenta il direttore che riceve il cronista, interrompendo però immediatamente l'incontro per rivolgere una richiesta al "tecnico" di redazione. Il direttore necessita di una relazione sui movimenti finanziari delle industrie nazionali, che tratti anche di nuove modalità per migliorare la situazione. Il dipendente espone dettagliatamente il problema fornendo anche soluzioni adeguate. Al termine dell'intervento, la "questione meridionale" sembra miracolosamente risolta. La battuta conclusiva, con uno scatto comico-parodico, sposta l'attenzione dalla situazione nazionale a quella strettamente personale dell'impiegato, che non riesce ad arrivare alla fine del mese.

DIRETTORE: Sì, ho bisogno di una relazione tecnica sui movimenti

³³⁵ *Ivi*, p. 15.

finanziari delle industrie nazionali. Se ha delle idee sul modo di migliorare la situazione me le esponga.

TECNICO: Comincerei col dire che tutto il problema industriale italiano è legato al problema del mezzogiorno. Se non si crea un'industria nel mezzogiorno, è inutile finanziare l'agricoltura. Quando io prendo 2 miliardi e trecento milioni dalla cassa del mezzogiorno e li devolo al finanziamento di industrie che possano sfruttare sul luogo i prodotti dell'agricoltura io creo un vero equilibrio finanziario [...]

DIRETTORE: Va bene, lo scriva.

TECNICO: Scusi, direttore... domani mi scade l'affitto... potrei avere un anticipo? (*Buitto*)³³⁶.

Prima che la scena illumini il terzo quadro, vi è una breve ripresa dello sketch della dottoressa e del fotografo:

(*Si vede sotto la dottoressa in posa*)

FOTOGRAFO: Ecco, così... che si veda bene la siringa!³³⁷

A questo punto, segue la scena di un ragazzo che si reca al giornale per modificare il proprio avviso precedentemente inserito nella rubrica degli annunci. È uno sketch che Fo e Parenti riproporranno in *Non si vive di solo pane*. L'avviso in questione riguarda la ricerca di una donna a scopo di matrimonio. La storiella mette in atto il meccanismo comico della ripetizione variata in direzione di un finale rovesciamento: il ragazzo è costretto ad attenuare progressivamente le proprie aspettative circa la ragazza da sposare fino ad accontentarsi del peggio.

III: C'è posta per me?

IMPIEGATO: No... spiacente!!!

III: Potrei vedere il mio avviso? Vorrei modificarlo: Giovane, bella presenza, desideroso migliorare sua posizione, sposerebbe 18-22enne, bella, sana, figura slanciata, muri propri, assoluta moralità, possibilmente azienda avviata. Un po' eccessivo forse eh?...

³³⁶ *Ivi*, p. 16.

³³⁷ *Ibidem*.

IMPIEGATO: Eh... direi...

III: Sì... troppo giovane... facciamo sposerebbe 24-28enne... è ancora un po' troppo eh?... togliamo figura slanciata... mettiamo: anche di statura media.

IMPIEGATO: Bella?

III: Bella.

IMPIEGATO: Ricca?...

III: Ricca, ricca.

IMPIEGATO: Ricca e bella...!

III: Bellina...

IMPIEGATO: Ricca e bellina...

III: ...Con leggero difetto fisico! (*Buio*)³³⁸.

Lo sketch si interrompe per dare spazio al quarto quadro riguardante il carteggio segreto Bartali-De Gasperi. La scena è ambientata sempre nella redazione giornalistica, dove, questa volta, si incontrano direttore ed editore. Prima di entrare nel vivo dello sketch, però, gli autori introducono nel testo alcune brevi "istantanee" a mo' di prologo:

[...]

EDITORE: Sicuro, ho comprato anche un settimanale di sinistra: adesso la collana è completa... sono un vero editore! Ho un settimanale pornografico-scientifico umoristico-fascista, uno malinconico-monarchico, uno asmatico-liberale, uno socialista-prestigiatore e uno bolscevico-nostalgico. In più un Topolino!

IV: Congratulazioni...!

EDITORE: Grazie... bene... sentiamo cosa mi hai portato oggi.

IV: Un articolo sottoforma di lettera. Titolo: la libertà si è fermata a Lugano! Glielo leggo...?

EDITORE: No, no... piuttosto mi dica quante volte ha nominato la parola Patria.

IV: Mi spiace... questa volta non le ho contate... facciamo trenta.

EDITORE: Ma è sicuro?

IV: Non so... potrebbe essere anche 25, come quaranta!

Editore: santo cielo, l'avevo pregata di allegare sempre uno spec-

chietto agli articoli, con quante volte ha nominato la parola Patria, quante volte la parola Civiltà, libertà e culla millenaria! Mica può pretendere che io legga tutti i suoi articoli per capire su quale dei miei giornali devo pubblicarli! (*Buio*)³³⁹.

Si conclude adesso anche lo sketch dell'avviso nella rubrica "cuori solitari":

IMPIEGATO: ...illibata... mi sembra ancora un po' troppo...!

III: (*minima a destinarsi*) Giovane sposerebbe vedova anche 50enne purché disposta a mantenerlo.

(*Luce nello studio dell'editore*)³⁴⁰

Inizia, a seguito del cambio di luci, il quarto quadro.

EDITORE: (*Tutti nello studio dell'editore*) Luglio 1948 = Ringrazio ufficialmente: tua strepitosa vittoria ridata fiducia al paese. Ma che lettere sono!

DIRETTORE: è il carteggio Bartali-De Gasperi!

EDITORE: Formidabile!³⁴¹

Il carteggio venuto alla Luce ricostruisce un'ipotetica corrispondenza tra il famoso ciclista Gino Bartali e il leader democristiano, Alcide De Gasperi, presidente del Consiglio dei Ministri nell'Italia post bellica. Gli autori immaginano che il ministro strumentalizzi lo sportivo a fini politici, incitandolo a conseguire vittorie che possano alimentare il patriottismo e convincere l'Italia ad abbracciare la causa democristiana, seguendo l'esempio del proprio eroe su due ruote. D'altro canto, il ciclista, in cambio di un tale "servizio pubblicitario", rivolgerebbe al politico richieste di favori in ambito specificatamente sportivo: come quello di "intervenire contro" il "famoso avversario", che presumiamo sia l'altro grande ciclista italiano, Fausto Coppi.

³³⁹ *Ivi*, pp. 17-18.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 18.

³⁴¹ *Ibidem*.

³³⁸ *Ivi*, pp. 16-17.

DIRETTORE: Legga, legga, guardi questa! In vista prossime elezioni regionali, prego! stravincente giro dell'Emilia...

EDITORE: Interessante... però mi pare non ci siano gli estremi dello scandalo!

DIRETTORE: Come no! Guardi qual! Legga questa: Impossibilitate intervenire contro tuo famoso avversario risultando anche lui iscritto Azione Cattolica.

Editore: Ah... però...³⁴²

Il testo affronta anche il problema dei pregiudizi di natura estetica: nella battuta seguente, la satira politica si rivolge all'abitudine dell'epoca di attribuire la qualifica di "comunista" a tutti coloro che si mostravano in pubblico con una "folta barba", un vezzo che veniva attribuito all'emulazione del fondatore della Prima Internazionale, il filosofo Carl Marx.

DIRETTORE: E legga ancora quest'altra: Ringraziandoti per complimenti mie lamette. Dispiacente matrimonio tua figlia: folta barba tuo genero rende incompatibili nostri rapporti. [...] Immagini a cheatura arriverà il giornale che lo pubblicherà!³⁴³

Ecco che prima di passare alla scena successiva intitolata *In cerca di lavoro*, si conclude, come preannunciato, lo sketch radiofonico del "35° giro di Francia". Anche questa volta il gioco comico si avvale del meccanismo dell'inversione. Nella prima parte dello sketch l'intervento di carattere storico-letterario costituisce un elemento di disturbo per la radiocronaca del giro di Francia. In questa seconda ed ultima parte la situazione si ribalta: la cronaca della gara sportiva si inserisce come elemento estraneo all'interno di una trattazione scolastica, provocando la risata del pubblico.

VOCE: La radio per la scuola. Lezione di storia. Nella ultima nostra lezione abbiamo parlato della dominazione normanna nel sud-est del-

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*.

la Francia. Avevamo visto come la regina Leonora dopo la sconfitta si rinchiuse nel castello di Brogneux sulla riva destra del Pain-Lève... terribile roccaforte pressoché insuperabile data la forte pendenza del terreno circostante. Ne sanno qualche cosa i corridori che proprio oggi, dovendo correre al giro di Francia la tappa Clignancourt-Aix les Bains, 235 km. Trovano proprio in cima a questa salita il più impegnativo traguardo della montagna. Molte volte questa salita fu addirittura definitiva per la classifica finale. Nel 1932... il corridore spagnolo Trueba, con bicicletta del peso di 19 chili e 500 grammi, spingendo lo spaventoso rapporto di 49 per 17, passò primo con 14 minuti di vantaggio. 1933 vinse Escherra, 1934 14 minuti Maisa, 1935... Deluise, 1937 Gino Bartali...³⁴⁴

Fo, Parenti e Durano usano molte volte, come in questo caso, l'espedito comico dell'elencazione di situazioni, cose, persone con una descrizione minuziosa delle componenti più insignificanti dell'oggetto in questione, per giocare sulla pignoleria dello specialista in contesti ameni. Si tratta del medesimo meccanismo utilizzato da Alberto Sordi e Carlo Verdone per la caratterizzazione di alcuni personaggi "antipatici" ed estremamente comici, come il "tipo" maniacale e nevrotico, perfezionista e cavilloso al limite dell'anormalità.

La scena termina con l'ingresso del "coro" che interpreta la parodia di una nota canzone dell'epoca (*E la barca torrà sola*, cantata da Sergio Bruni) titolandola *E il taxi torrà solo*.

Lo sketch *In cerca di lavoro* è introdotto da un prologo, nel quale si affronta "il problema dell'esportazione e della produzione". Il dialogo si svolge fra tre interlocutori (I, II, III) che espongono a turno la propria opinione riguardo alle questioni del commercio e dell'occupazione. Le argomentazioni seguono un andamento logico, simulando una piena adesione alle regole economiche dei paesi sviluppati. In realtà, proprio la logicità di tali argomentazioni produce contenuti di forte denuncia dello *status quo* e di irrisoluzione alle leggi del mondo economico. Il primo dei tre relatori affronta il tema dell'esportazione dei prodot-

³⁴⁴ *Ivi*, p. 19.

ti di paesi in via di sviluppo, il secondo attua una satira impietosa ai domini coloniali nei paesi poveri del mondo, il terzo introduce lo sketch successivo parlando del problema dell'occupazione come ricerca del lavoro e soddisfazione del lavoratore ai fini di un miglioramento della produzione. L'intervento più interessante dal punto di vista politico-satirico è sicuramente quello del secondo relatore³⁴⁵.

II. Non esiste però problema di esportazione che non sia problema di produzione. E i problemi di produzione agricola sono compromessi: agitazioni e disoccupazioni. I contadini non sono più felici. Manca loro quel qualche cosa che commoventoli, li entusiasmi o li spinga al lavoro contenuti della loro condizione. Questo qualche cosa, cari amici, era un niente: un colpo affettuoso battuto su una spalla. Era una mano aristocratica che stringeva una mano rude e callosa. Era una lagrime che solcava un volto arso dal sole. Era un Re che passava, il Re passava e quella mano callosa tornava alla zappa con energia moltiplicata. L'Inghilterra maestra di politica ci insegna! La sua Regina passa di paese in paese, di dominio in dominio e dove stringe le mani taccono le rivolte, fioriscono le messi, si donano cangnuri!³⁴⁶

Per migliorare le condizioni di operai ed impiegati, gli autori, satiricamente, suggeriscono la creazione di un ufficio di collocamento "che dia modo ad ogni singolo cittadino in cerca di lavoro di essere indirizzato, attraverso un attento esame psichico-fisico, verso una professione confacente". "Soltanto così", concludono le parole del prologo, "si potrà migliorare la nostra produzione ed evitare che esistano ancora dei falliti e degli scontenti". Nello sketch l'idea prende vita. La scena presenta un "ambulatorio" sullo stile di quello medico, con tanto di dottori che sottopongono "il paziente" in cerca di occupazione ad una visita accurata al fine di stabilire che la professione adatta

al malcapitato è, colpo di scena, proprio quella che si svolge nella ditta con più necessità di reperire manovalanza e con la quale il medico si è preventivamente accordato. La selezione, dunque, si rivela una colossale truffa ai danni dei disoccupati ingenui.

DOTTORE: Benissimo... 24... il mestiere al quale siete veramente adatto è quello di scaricatore! Prendete questo attestato e recatevi alla ditta Innocentini che vi impiegherà immediatamente!

SIG.: Grazie!

DOTTORE: (*Telefono*) Pronto... Innocentini...? Ne arriverà lì un altro fra poco... quanti ne avete bisogno ancora? ...Due...? Benissimo (*Abbasia*) fatele passare altri due!³⁴⁷

Il nome della ditta è dichiaratamente ironico, là dove il termine gioca sull'opposizione dei concetti.

Lo sketch fornisce anche spunti per l'esecuzione, da parte degli attori, di elaborate pantomime, di cui purtroppo non resta testimonianza eccetto che in didascalia (es. "pantomima dei 4 cantoni"; "pantomima degli scaricatori").

Quest'ultima pantomima è usata come contrappunto ai motivi musicali del "1° Festival della canzone del lavoro" nella scena omonima (*Festival del lavoro*). Fanno parte di questa scena sia lo sketch degli scaricatori sia il successivo, intitolato *I battitori*³⁴⁸. Sono i suonatori di tamburelli e corni che seguono le battute di caccia alla volpe dei signori. Un mestiere anomalo e inutile che serve agli autori per costruire, a "ritmo concitato", una satira contro i "ricchi" che non lavorano, che sono "disoccupati", e che vivono scambiandosi reciprocamente favori in conseguenza di "inviti", che portano "conoscenze" e "amicizie" utili.

³⁴⁵ Questo brano sarà riproposto sul finire dello spettacolo nello sketch senza titolo del Presidente e dei Ministri.

³⁴⁶ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare, copione dattiloscritta*, p. 22.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁴⁸ In questo sketch, i protagonisti sono presentati alla voce "personaggi" con i numeri romani (I battitore, II battitore), poi, nello svolgimento del dialogo, sono indicati con i termini "primo", "secondo".

SECONDO: ma cosa credi... che questi signori siano diventati ricchi lavorando... nel senso che dici tu... da muratore? Ne dovresti costruire così di case... più di quelle che ce ne è bisogno... e così, saresti di nuovo disoccupato...!

PRIMO: ...Ma ricco!

SECONDO: Ma disoccupato!

PRIMO: ma ricco!

SECONDO: Ma disoccupato!

PRIMO: ma un ricco non è mai disoccupato... è un lavoratore di altro genere...! E facciamo queste feste...!

SECONDO: E facciamo queste feste...!

ENTRAMBI: Ai, la, la, la, la, la...

SECONDO: Bravo! E chi inviti alle feste...?

PRIMO: Degli amici...

SECONDO: ma se queste feste servono proprio per farsi degli amici, e tu inviti degli amici già fatti... Gente utile devi invitare... e chi è utile...? Il banchiere o il capo cassa. Io ti fo una festa a te, tu mi fai un avvallo a me... l'imprenditore capo cantiere. Io ti fo una festa a te, tu mi fai una casa a me... un principe capo cassa. Io ti fo una festa a te, tu mi dai un blasone a me...

PRIMO: Anche capostazione...?

SECONDO: Sicuro anche capostazione... io ti fo una festa a te, tu mi fermi un treno a me... e facciamo queste feste...!

PRIMO: E facciamo queste feste...!

ENTRAMBI: Ai, la, la, la, la, la, ai, la, la, la, la, la...

(Escono battendo sui tamburelli e cantando *Ai, la, la*)³⁴⁹.

Il dialogo dei due battitori è accompagnato dal suono dei tamburelli e dal canto di entrambi. È un modo anch'esso per scandire il ritmo del lavoro³⁵⁰ e, al contempo, per accrescere la comicità della situazione. L'intera scrittura scenica rispecchia l'andamento ritmato che gli autori hanno voluto dare alla reci-

tazione. Alcuni punti del testo, come quest'ultimo citato, riconducono allo stile della nenia e della filastrocca popolare con ritornelli e continue riprese ("Io ti fo una festa a te [...] e facciamo queste feste!"³⁵¹).

Alcune frasi che riportano luoghi comuni (es. "[...] chi ha voglia di lavorare un posto lo trova"³⁵²) introducono la scena successiva sempre dedicata al tema del lavoro. È difficile stabilire, dalla sola lettura del testo, a quale dei due titoli presenti in locandina, *Al comando* e *In carcere*, corrisponda lo sketch in questione. Si tratta di un dialogo tra il direttore di un carcere e il Signor Franco Lingera, neo-detenuto, durante una visita alle prigioni dove dovrà scontare la pena. Lo sketch ruota attorno al tema del caro vita e dei motivi che spingono a rubare. Il detenuto esprime il proprio parere sulla difficoltà di guadagnare denaro sufficiente per condurre una vita decorosa e non priva di qualche svago ("il cinema"). La sua argomentazione porta, per assurdo, alla seguente convinzione: le persone perbene vivono male perché oneste, mentre i disonesti, per vivere bene, sono costretti a rubare.

I. Così va a finire che lei, che è questore, fa una vita da ladri e i ladri fanno la vita che di diritto dovrebbe fare lei!³⁵³.

Al termine dello sketch si scopre che il neo-detenuto è in carcere non per problemi con il Fisco, ma a causa di una donna. Prima di raccontare la "storia di Franco Lingera" ("canzone con pantomima"), argomento dello sketch intitolato *L'avventuriero* (di cui non si ha notizia nella locandina dello spettacolo), è introdotta una scena di spiritismo, che parodizza le sedute di rievocazione dei defunti³⁵⁴.

³⁵¹ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare*, copione dattiloscritta, pp. 29, 30, 31.

³⁵² *Ivi*, p. 32.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Il titolo dello sketch, *Seduta spiritica*, nella brochure dello spettacolo è collocato alla penultima scena del secondo tempo. Non c'è corrispondenza, dunque, tra la disposizione delle scene e l'elenco dei titoli in locandina.

³⁴⁹ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Sani da legare*, copione dattiloscritta, pp. 30-31.

³⁵⁰ Sembra quasi di riscontrare qui la primitiva attestazione di quella ricerca che Fo sperimenterà negli anni Sessanta sul rapporto tra lavoro e canzone popolare, che condurrà ad esiti ben più significativi dal punto di vista formale e contentistico.

La storia si ispira al genere del *vaudeville*, con scambi di persona, equivoci, colpi di scena che si susseguono a ritmo frenetico. L'uso di tali espedienti comici è favorito dal tema della seduzione spiritica, dove le anime dei defunti si impossessano di più corpi, indistintamente maschi o femminili, saltellando da uno all'altro. I tre personaggi della vicenda sono "lei" (la moglie), "lui" (l'amante) e il "marito".

Anche questa si rivela un'occasione adatta per esperimenti pantomimici di effetto: corpi che si animano e si disanimano, schermaglie tra il corpo e lo spirito, smorfie, gesti studiamente scomposti e frenetici, oggetti inanimati che simulano una vita propria nelle mani dell'attore.

(Un corpo femminile si anima)

LEI: *(Che d'ora in poi parlerà sempre con la stessa voce malgrado cambi di corpo, anche maschile) [...]*

[...]

LUI: *(Mentre il corpo in cui era si accascia)* Eccomi...

[...]

LUI: faccio solo due tiri... macché... questo non ha sigarette... *(prende le sigarette dalla tasca del corpo accanto. Accende tossice)* Hm, hm... accidenti... che polmoni delicati ha 'sto corpo!

[...]

MARTO: E vediamo allora se resisterà a questo schiaffo...! *(Il corpo dell'amante si affloscia e si rianima quello dietro il marito che di scatto lo colpisce sulla nuca per riafflosciarsi subito)* Dove sei... vigliacco...! Entra in qualcosa di queste persone se ne hai il coraggio... dove sei...?!

[...] Ah... sei scappato eh?... E scappa adesso se ti riesce...? *(Si inseguono compiendo due giri: si aggrovigliano in uno)*³³⁵.

I corpi degli amanti riescono a chiudere lo spirito del marito in una bottiglia. Al termine della seduzione i due (Elvira e Adolfo) tornano in sé, non ricordando niente dell'accaduto. Il colpo di

³³⁵ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Soni da legare, copione dattiloscritta*, pp. 34-37.

scena si ha con il risveglio del marito (Ugo):

UGO: Ohh... che dormita... il bello di queste cose è che non succede mai niente...! *(Siappa la bottiglia per versarsi da bere)*... e c'è ancora della gente che ci crede... *(la voce dello spirito del Marito ubriaco)*: Ahhh... hm... che cosa mi frega a me se sono cornuto... hhhmmhhmm *(sfuma cantando)* Meglio un bicchier di dalmata che l'amor mio... *(mentre tutti guardano stupefatti Ugo che allibisce col bicchiere in mano e mentre le luci si smorzano fino al buio)*³³⁶.

L'avventuriero narra la storia, in musica "con pantomima", del "sarto tagliatore" Franco Lingera, pugliese. Quasi interamente in rima baciata, la canzone descrive le vicende dell'uomo che, per amore, si ritrova in America naturalizzato "Frank il Lingera"³³⁷. Il racconto termina con la vendetta di "tre figure corrotte" (sconfitte dall'italiano nel gioco delle carte), che fanno incontrare al sarto una donna che, per qualche lontanissimo motivo, può essere ricondotta al partito comunista. Lo strale satirico è ovviamente diretto contro il maccartismo.

La donna che sabato sera
al Franco Lingera noi presentiam

così,

soltanto per baciare
è la figlia di un tale
che un dì a un funerale
conobbe un sergente
che aveva un parente
che fu conoscente
di un tale che un dì
era iscritto al pi ci
e questo può bastare³³⁸.

³³⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

³³⁷ La canzone, in alcuni punti, ricorda la farsa alla maniera della commedia dell'arte *I tre bravi* scritta da Fo negli anni 1957-1958, di cui si dirà in seguito.

³³⁸ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Soni da legare, copione dattiloscritta*, p. 42.

Prima di passare alla scena successiva dal titolo *La Lavanda*³⁵⁹, un'«istantanea» funge da prologo. È qui che compare per la prima volta il termine *grammelot* (nella forma «*gramelot*»). I protagonisti della scena sono un contadino bergamasco e un maresciallo romano. Il dialogo gioca sulla comicità dialettale dei due personaggi che si fraintendono. Il maresciallo accompagna il racconto del contadino con la ripetizione del vocabolo romanesco «ammazzalo!». Il bergamasco, che si esprime a sua volta in vernacolo, non comprende il significato figurato dell'esclamazione e confessa di aver seguito alla lettera il consiglio del carabiniere. Il testo sarà rivisitato da Fo e Parenti per l'ultima puntata di *Non si vive di solo pane*.

(Un maresciallo è in scena su una scala a pioli. Un appuntato lo aiuta ad appendere dei festoni per una festa immaginaria. Nel mentre ascolta un discorso in gramelot che un contadino bergamasco in basso gli sta facendo)

CONTADINO: (*gramelot*...)

MARESCIALLO: ...ammazzalo... (*stupido*)...ammazzalo... (*sbalordito*)...ammazzalo!... (*ridendo*)...ammazzalo... e voi cosa avete fatto...?

CONTADINO: Appunto... l'ho ammazzato signor maresciallo...!

MARESCIALLO: (*repentinamente allarmato*) Dentro...! Portatelo dentro...!

CONTADINO: (*mentre due aiutanti lo portano via*)... ma perché se la prende così... anche lui diceva: ammazzalo... ammazzalo...!³⁶⁰

La scenetta della lavandaia, ambientata nell'ufficio di un maresciallo, è una gustosa satira di costume sull'abitudine degli uomini di sporcicare sotto le gonne delle prosperose giovani dedite al bucatto. La comicità di situazione si ispira ai lazzi e ai gesti acrobatici, sguaiati, irriverenti e talvolta osceni dei comici dell'arte. Lo sketch si conclude, da copione, con la ragazza, finalmente ingenua, abbarbicata su una scala a pioli nel tentativo

di aiutare il maresciallo ad attaccare un festone, mentre quest'ultimo, dal basso, le grida «sali, sali!».

Anche lo sketch successivo, *Gli scienziati*, sarà riproposto integralmente in *Non si vive di solo pane*. Per la trattazione di questa scena rimandiamo, quindi, allo spettacolo radiofonico³⁶¹.

Con *Adele* gli autori recuperano la satira di ambiente familiare cara al teatro dei Gobbi. La protagonista ricorda alcune figure femminili della Valeri, in particolare l'«infatuata della posa» nello sketch *L'amore è poetica attesa* in *Carnet de notes n.2* (1953-54), per la recitazione ridondante, il gesto elaborato, la situazione da commedia americana. D'altra parte Adele, contrariamente al personaggio della Valeri che si limita ad immaginare, vive la relazione con il suo amante, anche se il rapporto si rivelerà basato su una finzione sentimentale. La donna fa appello alla «dignità» per scaricare l'uomo, Giorgio, che finge di soffrire per il rifiuto subito. Il finale grottesco rivela la verità: Giorgio telefona ad una *maîtresse* per organizzare un appuntamento al buio; Adele, subito dopo, riceve una telefonata: è la *maîtresse* che le chiede se è libera. Anche le rapide «incursioni» comiche di altri attori in vesti di personaggi extranarrativi creano un parallelismo con l'operazione compiuta proprio negli stessi anni dal trio dei Gobbi. Un esempio è fornito dalla battuta retorica di Giorgio, nel vivo della simulazione emotiva, «ma c'è un Dio?», alla quale corrisponde l'ingresso in scena di Alberto (personaggio assente dal resto dello sketch) che risponde: «Sì... sono qua... chi mi vuole?».

Segue lo sketch intitolato *Il ritorno di Vassilic*³⁶², parodia della letteratura russa e satira sui gregari del potere costituito, come i «compagni del Soviet», che, al fine di sostenere l'ideologia, sono stati costretti a lasciar morire di fame la famiglia per dedicarsi a studi meramente speculativi privi di qualsiasi riferimento alla realtà storica e sociale. Vassilic Vassiliovic è il figlio di un

³⁵⁹ Anche di questo sketch non vi è traccia nella locandina dello spettacolo.

³⁶⁰ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Santi da legare, copione dattiloscritta*, p. 43.

³⁶¹ Si veda il paragrafo dedicato a *Non si vive di solo pane*.

³⁶² Anche il titolo di questo sketch, come di altri, non compare nella brochure dello spettacolo.

professore "che ha speso tutta la vita per dare agli uomini il suo trattato: 'Dove vanno gli uccelli quando piove'"³⁶³.

VASSILIC: 42350 pagine per dimostrare che gli uccelli quando piove vanno sotto le foglie... ed è riuscito a farlo credere soltanto perché c'era Stalin che lo appoggiava, ma appena morto Stalin sono bastate 250 pagine dei suoi oppositori per dimostrare che gli uccelli quando piove, non si riparano sotto le foglie ma sotto i rami!

MADRE: Non dimenticare Vassilic che ogni capo vuole la verità che più gli piace!

VASSILIC: Io so soltanto che ho fame (*brancola cercando del cibo*)
Una carota!... Di chi è?

MADRE: È la carota di tuo padre!

VASSILIC: Ah... il professore... ah! l'ex compagno del Soviet... noi moriamo di fame e lui si tiene da parte le carote...³⁶⁴

Al termine dello sketch la freccia satirica mostra il suo vero obiettivo: la censura a testi "di sinistra". Lo spettatore scopre, infatti, che la scena rappresentata, in realtà, è una ripresa cinematografica di ambientazione russa in epoca post staliniana. Il regista presume, dato l'argomento anti-comunista, che, questa volta, il suo prodotto non subirà censure:

Voci: Stop. Bene per me... Bene per voi? Allora buona questa! Stampare! Mo' voglio vedere se stavolta la censura ha qualcosa da dire!... Spegnerel!³⁶⁵

Spionaggio e controspionaggio riprende il tema della prostituzione, questa volta sotto forma di truffa ai danni di ignare signore desiderose di nuove esperienze in ambito di spionaggio e servizi segreti. Anche questo sketch, se vogliamo, denuncia una certa cultura cinematografica americana dove la professione di

³⁶³ Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano, *I Soni da legare, copione dattiloscritta*, p. 59.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 61.

"spia" è rivestita di un alone di mistero e di fascino che crea forte suggestione soprattutto nel sesso debole. Gli autori immaginano l'esistenza di un'organizzazione a delinquere che agisce sotto le mentite spoglie di un ufficio di collocamento per aspiranti spie al fine di adescare signore perbene, affascinate dal pericolo e dalla "massima segretezza", a scopo prostituzione. La satira è chiaramente rivolta alle borghesi snob sempre in cerca di nuovi stimoli. Anche in questo sketch non mancano ironiche battute metateatrali, come la "controparola" pronunciata dall'anonima voce telefonica in risposta alla "parola d'ordine" della donna-spia:

VOCE ESTERNA: Ortimo per la censura, scarso per la critica, il pubblico preferisce Totò. Rimanete sul posto. Attendete istruzioni!³⁶⁶

L'altro sketch sul medesimo tema è l'ultimo, senza indicazione, ma riconducibile al titolo *Alla stazione*. Qui, un uomo adessa una ragazza in attesa di recarsi all'abitazione dove svolgere il lavoro di "donna di servizio". L'uomo le promette un bel po' di soldi per trascorrere insieme una vacanza sulla costa azzurra. La ragazza, di sani principi, rifiuta categoricamente fin quando non incontra una signora della "protezione della giovane", che, scambiandola per donna di marciapiede, le elenca le nefandezze del "mestiere", ma anche i lauti guadagni. A questo punto, la ragazza si convince e anziché scegliere "un mestiere umile e ingrato" cede "alla corruzione".

Nella scena del "Presidente e dei Ministri" (senza titolo) viene riproposto in parte il secondo brano del prologo allo sketch *In cerca di lavoro*, pronunciato, per l'occasione, dal ministro all'agricoltura. La satira, questa volta, è diretta al cuore del mondo politico, incarnato dalle figure del Presidente (Pres.) e dei ministri (I M., II M., III M., IV M., V M.). Sia l'uno che gli altri vengono rappresentati come burattini che cambiano direzione e intenzione a seconda del vento che tira. Pronunciano parole prive di senso compiuto, nutrano opinione continuamente, fingono che tutto

³⁶⁶ *Ivi*, p. 63.

vada per il meglio, si impegnano in imprese di carattere economico o sociale che portano inevitabilmente alla rovina dello Stato. A seguito di ciascun intervento politico, il governo cade. Il presidente ed i ministri sono costretti ad un rapido riassetto, come giocattoli a molla a cui viene data la carica ogni volta.

IV [MINISTRO]: Calma! Calma! Perché questo governo possa durare... (*cade il governo*)
V: A lei la parola!

I M.: Tutto bene per quanto riguarda l'agricoltura...
PRES.: Ma no... mi permetto ricordarle che ora è ministro della Istruzione Pubblica...

I M.: Va bene, va bene... Tutto bene per quanto riguarda la Pubblica Istruzione. L'analfabetismo rimane stazionario³⁶⁷.

Il delirio del ministro in questione arriva al punto di auspicare una scuola a cui "affidare l'incarico di consigliare un dentifricio, di scegliere un formaggio, di suggerire un lucido da scarpe", per "permettere alla radio e alla televisione [sgravate dal peso pubblicitario] più ampi programmi educativi e culturali". "D'altra parte", però, prosegue il ministro, "tale insegnamento richiederebbe una conoscenza specifica di prodotti di cui la nostra classe insegnante, con le paghe che corrono, ignora completamente l'esistenza"³⁶⁸.

La penultima scena si intitola, sul copione, *Dottore*, ed è forse quella che nella brochure viene indicata con il titolo *Dal medico*. Nella loro girandola di denunce, Pa-Du-Fo non potevano risparmiare la sanità. Il pretesto è costituito da due personaggi, l'Ammalato e l'Amico, che l'accompagna ad una visita. Dopo una serie di accertamenti, i medici scoprono che malato, in fase terminale, è l'amico. E nel momento in cui il paziente (il personaggio dell'ammalato) reclama le attenzioni richieste si sente rispondere che è meglio non farsi curare "coi tempi che corrono"³⁶⁹.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 72.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 73.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 80.

4. Le farse di Dario Fo

Le farse³⁷⁰, scritte nel 1957-58 e rappresentate per la prima volta nella stagione teatrale 1958-59³⁷¹, segnano il rientro della

³⁷⁰ Per il termine "farsa": "L'etimologia del termine *farsa* - 'farcitura, l'alimento piccante che serve a farcire una carne' - indica il carattere di corpo estraneo di tale tipo di cibo 'spirituale' all'interno dell'arte drammatica. In origine, infatti, nei misteri medievali si inserivano momenti di svago di comicità: la farsa era concepita come qualcosa che dà sapore e completa il cibo culturale serio della letteratura elevata. Così, esclusa dal regno del buon gusto, la farsa riesce nondimeno a resistere non lasciandosi sopraffare dall'ordine, dalla società o dai generi nobili, come la tragedia o la commedia alta. Alla farsa è in genere associato un comico grottesco e buffonesco, un riso sguaiato e uno stile poco raffinato: tutte qualificazioni un po' degradanti che stabiliscono fin da principio, spesso a torto, che la farsa è opposta allo spirito e che è piuttosto legata al corpo, alla realtà sociale e alla dimensione quotidiana (a tale proposito, la riscoperta da parte di Bachtin del comico e della farsa dà seguito a tale concezione, anche se la sua valutazione risulta rovesciata: farsa = realismo, corpo; commedia = idealismo). La farsa è sempre definita come una forma primitiva e volgare che non riesce a elevarsi al rango di commedia. Quanto alla volgarità, non si sa bene se essa riguardi i procedimenti troppo evidenti e infantili del comico o, piuttosto, la tematica scatologica. Si trovano farse in epoca classica (Aristofane) e latina (Plauto), anche se la farsa diventa un vero e proprio genere soltanto nel Medioevo [...], spingendosi fino all'inizio del Seicento [...]. Con Molière, la farsa si unisce alla commedia d'intreccio. Autori di *vaudeville* come Labiche, Feydeau o Courteline, oppure di drammi dell'assurdo, come Ionesco o Beckett, continuano in età contemporanea la tradizione di un comico del non-senso. La farsa deve la sua popolarità a una forte teatralità, all'attenzione portata all'arte della scena e alla notevole tecnica corporea dell'attore", Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, edizione italiana a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 172-173; "[...] La farsa, invece, fa ridere di un riso franco e popolare; a tale fine, essa impiega mezzi consueti che ciascuno varia come meglio crede, secondo la propria *verve*: personaggi tipici, maschere grottesche, trovate da down, mimiche, smorfie, lazzi, giochi di parola, in una tonalità abbondantemente scatologica o oscena. I sentimenti sono elementari, l'intreccio ha un ritmo indemoniato: allegria e movimento trascinano tutto", Charles Mauron, *Psychotechnique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, pp. 35-36. Per il termine "vaudeville": "In origine, nel Quattrocento, il *vau-deville* (*o vaux de vive*) è uno spettacolo di canzoni, acrobazie e monologhi, e così sarà fino all'inizio del Settecento [...]. Nell'Ottocento, il *vaudeville* diviene, con Scribe (fra il 1815 e il 1850) quindi con Labiche e Feydeau, una commedia d'intreccio, una commedia leggera, senza pretese intellettuali: 'Il *vaudeville* [...] sta alla vita reale come il burattino articolato sta all'uomo che cammina, una esagerazione molto artificiale d'una certa rigidità naturale delle cose' (Bergson, *Il riso*, 1961, [princeps 1899] p. 97). [...] Il *vaudeville* continua oggi nel *teatro da boulevard*, che ne ha ereditato la vivacità, lo spirito popolare e comico, e gli interventi dell'autore", Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, cit., p. 516.

³⁷¹ Cfr. Franca Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI: *La Marcolfa. Gli imbianchini non hanno ricordi. I tre bravi. Non tutti i ladri vengono per nuocere. Un*

coppia Fo-Rame in teatro a Milano, dopo la parentesi cinematografica e televisiva romana. L'occasione è fornita dalla scrittura di Franca Rame per la messa in scena di alcuni testi di Feydeau e Labiche al Teatro Arlecchino di Milano.

Le prime quattro farse scritte da Fo sotto il titolo generale *Ladri, manichini e donne nude* sono *Gli imbianchini non hanno ricordi* (farsa per clown); *Non tutti i ladri vengono per nuocere* (*pochade* a chiave raddoppiata); *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* (farsa gialla); *L'uomo nudo e l'uomo in frack* (farsa musicale in un atto). Ripropongono la comicità degli sketch di *Il Dito nell'occhio*, ma con una maggiore costruzione della storia e dell'intreccio. Esse rappresentano "la risposta italiana al teatro dell'assurdo che in quegli anni sta avendo successo in Francia. Solo che la comicità gelida, spesso atroce e paranoica di Ionesco o di Adamov qui si mescola con il linguaggio popolare, con i meccanismi delle farse all'italiana, in una girandola di luoghi comuni rovesciati, o di pure assurdità linguistiche"³⁷².

Nello stesso anno la creatività dell'autore-attore si spinge sempre più verso il teatro popolare con la redazione delle quattro farse che prenderanno il titolo di *Comica finale*³⁷³. Quando

morito da vendere. I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano. L'uomo nudo e l'uomo in frack. Canzoni e ballate, Torino, Einaudi, 2000.

³⁷² Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 55.

³⁷³ "Questo nuovo spettacolo che ha inaugurato la stagione del Piccolo Teatro di Milano e che ora si replica al Gerolamo di Milano porta un titolo indicativo: *Comica finale*. Che cosa era, fino a qualche decennio fa, la 'comica finale'? Era la farsa che concludeva uno spettacolo, la scenetta allegra che mandava a casa rasserenati gli spettatori. Non vi era compagnia anche importantissima che non chiudesse la serata con una di queste 'comiche', interpretate fra l'altro dai 'grandi matatori' della scena, tragici illustri come il Novelli e il Talli, il Salvini e lo Zaccaroni. Dario Fo è andato appunto a ricercare quattro di queste farse, vecchie di almeno un secolo, e le ha scritte daccapo, ravvivando il congegno comico e arricchendo il dialogo con spunti d'attualità. Ne risulta uno spettacolo vario e vivacissimo. Un tempo queste farse facevano parte del repertorio d'una illustre famiglia di burattinai, i Rame, varesini di origine e giunti per vocazione. Con il loro teatrino viaggiante essi si spostavano da un paese all'altro e allestivano in piazza un rozzo palcoscenico, ma, dopo la prima guerra mondiale, la moda dei burattini decadde e i Rame si adattarono a recitare il loro repertorio 'di persona'. Con una vecchia automobile, nei giorni di festa, la compagnia al completo si portava nella località dello spettacolo: la componevano il nonno Pio Rame, il figlio di lui Domenico, la nuora Emilia, le nipotine

sarai povero sarai re; *La Marcolfa* (farsa in chiave classica); *I tre bravi* (farsa alla maniera della commedia dell'arte); *Un morto da vendere* (farsa alla maniera delle comiche finali) scritte riadattando canovacci³⁷⁴ dell'Ottocento, attinti dal repertorio teatrale della compagnia di artisti girovaghi della famiglia Rame.

La comicità di Fo passa dalla scrittura per la rivista a quella in prosa, mantenendo però il carattere musicale dell'opera³⁷⁵, nella quale le azioni e i dialoghi sono spesso accompagnati da canzoni e balletti. In un'intervista rilasciata al giornalista Alberto Saccenti nel 1959, Fo a proposito di *Comica finale* afferma:

Anzitutto debbo demolire le prevenzioni che esistono sulla parola 'farsa', che, nella comune accezione, è spesso usata per denigrare una commedia mal riuscita o per indicare uno spettacolo di infima categoria. La farsa invece ha origini antichissime e non è affatto un genere deteriorato di spettacolo. [...] Ho lavorato personalmente su alcune trame antiche, talvolta prendendo da esse solo un personaggio (come è il caso della Marcolfa, madre di Bertoldo), altre volte rimaneggiando e modernizzando la trama esistente e rendendola accessibile al gusto e alla mentalità di oggi. I colpi di scena continui che sono nelle mie farse l'elemento d'obbligo, portano lo spettatore ad un crescendo continuo di comicità s' da costringerlo ad entrare nel giuoco, a partecipare allo spettacolo³⁷⁶.

Ines e Franca, quest'ultima ora moglie di Dario Fo. Così, attraverso la 'famiglia d'arte' della moglie, Fo è giunto in possesso di alcuni vecchi canovacci e tra di essi ha scelto i quattro atti che occupano le due del suo spettacolo", Vittorio Buttafava, *Fo ha un morto da vendere*, in «Oggi», n. 55, 1958, Archivio Franca Rame: ID Documento 001819.

³⁷⁴ Il termine "canovaccio" indica una "semplice 'resatura' delle articolazioni di una trama, il canovaccio è, insieme, riassunto allusivo delle vicende di una favola e delle sequenze di movimenti (gestuali e verbali) necessari per condurla a compimento in forma di spettacolo. Nel suo limitarsi ad 'accennare', esso è il residuo scheletrico di un testo scarnificato di monologhi e di dialoghi, ma è anche la sommaria struttura portante di una embriionale operazione di regia che si limiti a predisporre le possibilità d'azione concesse alle singole parti e ai gangli minui in cui le parti devono articolare i reciproci incontri", Roberto Tessari, *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981-84, pp. 93-94.

³⁷⁵ Le musiche delle farse sono di Fiorenzo Carpi.

³⁷⁶ Alberto Saccenti, *Dario Fo*, (articolo ed intervista), 1959, Archivio Franca Rame: ID Documento 017021.

Siamo ben lontani dall'impegno scopertamente politico delle commedie degli anni Sessanta. Una prima svolta, anche se non decisiva, può essere fatta risalire alla stesura di *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), anche se la critica accoglie questa commedia tiepidamente, accusando Fo di non riuscire a "compiere il gran salto dalla farsa, sia pure modernamente atteggiata, alla satira: censura permettendo, s'intende"³⁷⁷.

Il salto avverrà solo più tardi con *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) e poi con *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e *La signora è da buttare* (1967): le quattro commedie caratterizzate da uno sviluppo progressivo della satira politica. Ma la costruzione dei moduli comici rimarrà sostanzialmente la stessa delle farse, come precisa più volte lo stesso Fo, anche parlando di spettacoli dai contenuti fortemente politici come *Morte accidentale di un anarchico* (1970): "Nell'*Anarchico* ho usato la chiave che ho sempre preferito da quando scrivo per il teatro, cioè la farsa"³⁷⁸.

Nelle farse troviamo in embrione, oltre alla vena poetica, l'indagine critica del reale, una sorta di satira di costume che introduce anche elementi di critica alla storia (si ironizza su Carlo Alberto, Garibaldi, Nino Bixio), se non proprio all'attualità politica. L'autore sottolinea questo aspetto quale motivo del successo delle farse, assieme all'innata capacità di divertire in scena:

[...] Ma questo non basterebbe se il pubblico non leggesse nelle parole e nei gesti di quei personaggi insoliti, solo apparentemente favolosi, una satira al costume del suo tempo. Credo che la forza comica sia proprio in questo contrasto: io e i miei compagni di scena met-

³⁷⁷ Aggeo Savio, in «l'Unità», Roma, 23 novembre 1960 in Lanfranco Binni, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

³⁷⁸ «...Ma l'ho caricata di significati satirici espliciti. L'ho costruita in modo che 'si dica tutto' sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli ma allo stesso tempo, attraverso la convenzione della vicenda analoga si ammicchi, si alluda, si stabilisca un rapporto diretto con l'ineligenza del pubblico», Fo in Chiara Valentini *La storia di Dario Fo*, cit., pp. 135-136.

tiamo in ridicolo aspetti della vita già familiari agli spettatori, ironizziamo su caratteri o abitudini che possono riconoscere in sé stessi o nel loro prossimo ma lasciamo i protagonisti in un tempo e in un'atmosfera passati. Il gioco del paradosso offre così infinite possibilità"³⁷⁹.

Vi è già una riflessione sull'utilizzo della trama di ambientazione storica per parodiare e denunciare realtà attuali che Fo svilupperà compiutamente quattro anni più tardi, con la stesura di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*. L'idea di inserire battute nuove, improvvisate direttamente sulla scena, prendendo spunto dall'attualità risale proprio alle farse. Per fare un esempio, la scena del cadavere sostenuto dall'ombrellino a mo' di paracadute in *Un morto da vendere* nasce direttamente sul palcoscenico durante una rappresentazione. Fo spiega come l'attualizzazione e l'improvvisazione siano di antica derivazione:

L'abitudine di inserire nuove battute o nuove espressioni minime è del resto perfettamente conaturata a questo genere di spettacolo che si ricollega alla tradizione ottocentesca: i nostri nonni, o meglio i loro padri, potrebbero raccontare di aver assistito a drammoni come *Il padrone delle ferriere* o *Le due orfanelle* messi in scena dalle compagnie girovaghe e di aver sentito nell'improvvisazione estemporanea degli attori l'accento a grossi fatti di cronaca o ad avvenimenti politici³⁸⁰.

Il gioco comico degli equivoci, dei colpi di scena, degli scambi di persona e dei riconoscimenti (l'agnizione), richiama le commedie francesi di Feydeau ma anche di Ionesco, di Genet e di Adamov, e, per certi versi, risale a Molière. Fo riconosce queste eredità culturali e stabilisce un ponte tra la sua comicità e quella dei grandi autori francesi che lo hanno accompagnato negli anni della formazione artistica. In particolare mani-

³⁷⁹ Dario Fo, *Mi chiamo Dario Fo*, «Maria Chiara», 1959, Archivio Franca Rame: ID Documento 017022, pp. 3-4.

³⁸⁰ *Ibidem*.

fiesta più volte il debito nei confronti del teatro di Molière, che egli ha letto, studiato ed amato, al quale afferma di essersi ispirato costantemente soprattutto per la produzione delle prime farse³⁸¹.

Per quanto riguarda la costruzione drammaturgica del testo, in realtà, i moduli comici risalgono ad un teatro ben più antico di quello ottocentesco o seicentesco. L'autore ne è consapevole nel momento in cui, parlando del proprio rapporto con la scrittura comica³⁸², instaura un legame ideale con le commedie antiche e con Aristofane. Il riferimento è legittimo per la carica satirica che le commedie di Fo contengono, per i contenuti politici, per quella doppia faccia, realistica l'una e utopistica l'altra, che esse riflettono, per il carattere provocatorio ed irriverente, per la *verve* comica. D'altra parte, se per le "commedie" il confronto con il commediografo greco è doveroso, per le "farse" il paragone con il mondo classico non può che riferirsi all'autore latino Plauto, soprattutto per quanto concerne le categorie bergsoniane del comico di situazione, di carattere e di parola. L'esempio di *I due Menecmi* (dove il meccanismo comico è incentrato sul *qui-pro-quo* per l'intera durata dell'opera sino all'agnizione finale) è significativo per comprendere la filiazione della farsa di Fo dalla commedia latina (la quale deriva in linea diretta da quella nuova greca), attraverso la mediazione della commedia di carattere di Molière³⁸³. Ma anche delle commedie d'intreccio di Eugène Labiche e di Georges Feydeau, del "teatro dell'assurdo" di Alfred Jerry e di Eugène Ionesco e della commedia politica e grottesca di Vladimir Majakovskij. Eredità

³⁸¹ Nel 1990 Dario Fo mette in scena a Parigi per la Comédie Française due opere teatrali di Molière, la farsa *Le Médecin volant* e la commedia *Le Médecin malgré lui*. Nel 1997 traduce con Della Gabelli il *Don Giovanni* di Molière, in particolare curando la restituzione della lingua dei personaggi del sud Italia in *grammelot* napoletano (Atto II, scene I, III). Cfr. Della Gabelli (a cura di), *Don Giovanni di Molière*, traduzione dal francese di Della Gabelli e Dario Fo, Venezia, Marsilio, 1997.

³⁸² Cfr. Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, con Luigi Allégri, Bari, Laterza, 1990.

³⁸³ Basti pensare all'*Avaro* (derivante dall'*Aulularia* plautina) o al *Tartufo*, solo per fare due esempi di comicità di carattere.

culturali diverse tra loro, che l'autore riesce ad intrecciare sapientemente in una modalità teatrale comica che è definita, dai critici dell'epoca, "antiteatro"³⁸⁴.

La scrittura di Fo è una scrittura per la scena³⁸⁵. Leggere le farse, senza assistere alle loro rappresentazioni, significa perdere l'intero gioco comico della recitazione, che assieme alla gestualità, alla prosodia e alle canzoni costruisce l'intero spettacolo. L'attore Fo conosce bene i meccanismi della comicità nel teatro di situazione, dove parola e gesto si coniugano in una sintesi di forte impatto teatrale. Per metterla in atto ha bisogno di lavorare sul testo con un metodo particolare, che in gergo si chiama "scrittura a rovescio". Dopo aver steso il canovaccio, l'autore parte dalla conclusione e ricostruisce a ritroso l'intreccio, dando significato alle azioni e ai dialoghi in virtù della loro conseguenza logica e dell'esito finale.

Quando ho il materiale comincio a mettere giù uno schema di storia, poi lo sfondo, cambio, mi accorgo magari che mi trovo davanti alla impossibilità di uscire da una certa pista, allora spacco tutto, ritorno daccapo, poi faccio quello che in gergo si chiama *la scrittura a rovescio*, cioè parto da quello che è il finale dopo aver condotto una specie di tessitura (il *canovaccio* famoso) sul quale poi si cuce. Poi ribalto tutto, torno indietro, immettendo una chiave che magari è op-posta all'originale³⁸⁶.

La "chiave" rappresenta la "situazione comica" della farsa,

³⁸⁴ "L'«Avanti!» arriva a contrapporre il teatro di Fo (definito 'antiteatro') a quello di Ionesco, per concludere che solo nell'autore italiano c'è una spinta positiva a modificare il teatro, ad andare avanti, mentre con le commedie di Ionesco si approda solo 'al grido inarticolato, al nulla, al suicidio'". Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 56.

³⁸⁵ Come spiega Anna Barsotti: "Fo è il migliore interprete di questa nuova concezione e dimensione della teatralità, alla base della quale c'è il rifiuto generalizzato (talvolta radicale) di considerare il teatro come momento letterario e il testo scritto come prioritario e subordinante la rappresentazione". L'articolo si conclude con la considerazione, calzante per Fo a partire dagli anni Sessanta: "forse è finita l'epoca degli scrittori di teatro ed è avviata quella degli scrittori per il teatro e nel teatro", Anna Barsotti, *Interventi italiani attraverso il '900 italiano*, cit., p. 105.

³⁸⁶ Fo in Marisa Piza (intervista a cura dell'autrice, 1989), *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p. 65.

che è sottocontrolata con una frase che la definisce e contribuisce a specificarne la natura (es. "farsa in chiave classica"). Tale genere teatrale deve mantenere un carattere unitario e le azioni devono susseguirsi una dietro l'altra velocemente, accompagnando lo spettatore al finale, senza inutili deviazioni o intermezzi descrittivi. Una metodologia di lavoro che per l'autore risale al teatro classico: "Il ritorno all'indietro è la chiave di un certo teatro addirittura legato alle farse romane, di origine greca e di tradizione popolare"³⁸⁷.

Nella stesura delle farse Fo sperimenta la costruzione del testo attraverso la pratica attoriale. Questa capacità, potremmo dire, di scrivere sulle tavole del palcoscenico si è già manifestata durante la collaborazione con Parenti per la messa in scena delle due "riviste di cervello"³⁸⁸ *Il Dito nell'occhio* e *I Sani da legare*.

[Quella di Fo] è una incredibile vitalità produttiva, una mostruosa intensità realizzativa, [...] Questa facilità gli permette, molto spesso, di anticipare moduli e soluzioni che solo più tardi si manifesteranno nella scena italiana. Basti pensare al teatro circo, all'impasto tra recitazione e corporeità, che oggi è scontato, ma che Fo portava avanti già negli anni cinquanta-sessanta, facendosi accusare dalla critica ideologica di *non scrittura*³⁸⁹.

In questa *non-scrittura*, però, il Fo delle farse utilizza tutti gli espedienti di costruzione dell'intreccio individuati dai formalisti russi: il ritardo, la scala, il parallelismo, l'incorniciatura, e soprattutto lo *spannung*: il punto culminante della tensione in cui si attua il capovolgimento cruciale della situazione iniziale³⁹⁰.

Il carattere circense e la dimensione da Commedia dell'Arte propria delle farse deriva dalla natura stessa del genere: un comico grottesco e buffonesco legato al corpo, con una teatralità

spiccata (maschere deformi, lazzi, acrobazie, trovate da clown, equivoci) e un linguaggio scatalogico.

Gli esempi non mancano: basti pensare ai "bravi" (primo, secondo, terzo) che sono una triplicazione della maschera del Capitan Spaventa o all'ubriacone-brigante in *Un morto da vendere* che rappresenta una nuova incarnazione di Gianduia o di Scapino; oppure alla *clownerie* nella scena iniziale di *La Marcolfa*, quando tutti i personaggi (tra i quali la protagonista e il marchese di Tretate) entrano ed escono dall'armadio come fosse una stanza da abitare in un gioco di equivoci e di allusioni:

MARCHESE: Ma... ma dove sei?

MARCOLFA: E dove vuole che sia? ... Sono nell'armadio ... sono nella...

MARCHESE: (*sbalordito*) Nell'armadio? ... (*Aprenedo la porta*) E ti sembra questo il posto più adatto ... Il tuo posto è la cucina, non l'armadio! Avanti esci!

MARCOLFA: (*ascendo con difficoltà*) Signor marchese, io ero in cucina poi lei mi ha chiamato ... mi ha... (*Così dicendo si spolpera le mani sotto il naso del Marchese che ritosisce*).

MARCHESE: Ahhrr... E così tu saresti passata attraverso l'armadio? Ma da quando in qua c'è una porta che dalla cucina dà nell'armadio? Fa' un po' vedere. (*Scosta la Marcolfa ed entra nell'armadio. Sentiamo la sua voce arrivare dal di dentro*) Marcolfa, sei pure bugiarda... Non c'è nessuna porta qui...

Dall'interno si ode uscire un'altra voce, rauca ed irritata.

VOCE FRANCESCO: Ma porco qui... porco là! State attento a dove mettete i piedi!

MARCHESE: E che succede ancora? (*Così dicendo batza dall'armadio*).

VOCE FRANCESCO: Sono io che domando cosa succede. Vorrei vedere se qualcuno vi venisse a mettere i piedi in faccia proprio mentre vi state facendo il sonnellino. (*Così dicendo sbucca fra i vestiti massaggiandosi il naso*).

MARCHESE: Ma bene, Francesco... anche tu là dentro... (*Rivolto alla Marcolfa*) Ah... adesso capisco... Ma non vi vergognate!... così brutti che siete... in un armadio, poi!³⁹¹

³⁹¹ Franca Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI, cit., p. 8.

³⁸⁷ Dario Fo, *Teatro Politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, I vol., cit., p. 10.

³⁸⁸ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., p. 154.

³⁸⁹ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, cit., p. 9.

³⁹⁰ Cfr. Viktor Borisovic Sklovskij, *Teoria della prosa*, trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976.

E, sempre in *La Marcolfa*, le trovate da clown tra la protagonista (interpretata sulla scena dalla Rame) e i suoi pretendenti (Francesco e Giuseppe), in un crescendo di azioni a ritmo frenetico che attuano il meccanismo comico della "palla di neve": Marcolfa afferra la sedia mentre Giuseppe vi si sta sedendo, il quale, mentre si sta pavoneggiando della propria furbizia, si mette in bocca il sigaro dalla parte accesa, poi lo getta e colpisce in faccia Francesco, nel frattempo Marcolfa sopraggiunge con un bacile di acqua bollente da far annusare al malcapitato, ma questi lo scosta e lo "annusa col sedere"³⁹², fino a quando, in un inarrestabile susseguirsi di vicende, si lascia cadere sulla sedia proprio nel momento in cui Francesco appoggia sulla stessa la bacinella d'acqua calda.

Tutte le farse sono ricche di spunti clowneschi, di equivoci e di scambi di persona. Nella farsa *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* Fo interpreta una donna (che poi si scopre essere un uomo) con tanto di costume d'epoca da damigella dell'Ottocento. Nella farsa (alla maniera delle comiche finali) *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, l'azione si risolve due volte in una pantomima con i movimenti a velocità folle e una gestualità che si trasforma in danza. In *Un morto da vendere* l'ubriaco-imbroglione, interpretato da Fo, spara con una pipa, anziché con una pistola, ma si lascia convincere a costituirsi spontaneamente perché privo del "porto di pipa". E ancora Fo-spazzino in *L'uomo nudo e l'uomo in frack* è costretto a spogliarsi, vestirsi da ambasciatore e aiutare un uomo che ha trovato un nascondiglio nel bidone della spazzatura per sfuggire dalle grinfie di un marito geloso.

In *Gli imbianchini non hanno ricordi*, la clownerie trova la sua massima espressione: dal gioco iniziale della scala, lunga fino all'inverosimile, che continua ad entrare in scena dalla porta situata sul fondo fino ad uscire da una quinta (perché il palcoscenico non ce la fa a contenerla tutta); all'iniezione eseguita sulla persona sbagliata (al capo degli imbianchini anziché al falso marito-

manichino). Le qualità acrobatiche e mimiche di Fo fanno di *Gli imbianchini* una delle farse più gustose dal punto di vista comico-gestuale. Nella rappresentazione teatrale³⁹³ uno degli imbianchini è truccato da pagliaccio a sottolineare "la chiave" della storia: "farsa per clown". Il trucco è, infatti, protagonista dell'intreccio: trucco inteso come maschera e come inganno. Tutta la vicenda si costruisce intorno all'equivoco dell'uccisione del marito ad opera degli imbianchini, chiamati dalla moglie a cambiare la tappezzeria della casa. In realtà il marito non è morto, ma soltanto imbalsamato dalla moglie stessa, gelosa, stufa di dover assistere passivamente ai suoi tradimenti. L'imbianchino (Fo) è costretto a truccarsi ed a comportarsi come un manichino, sostituendosi al marito imbalsamato, per rimediare agli errori commessi. Fo mette a frutto tutti gli insegnamenti di Lecocq, cimentandosi in salti, capriole e acrobazie di varia natura. Il personaggio interpretato, il cui ruolo è quello dello sciocco, dell'imbranato, del fanfarone, gli permette di dare sfogo alle qualità gestuali e mimiche, ora agitando con movimenti composti e districati, ora irrigidendosi come una marionetta di legno. La recitazione segue il gesto. Qui, Fo non ha ancora adottato il *grummelot*, pur avendolo già sperimentato, e la dizione è quella di un attore di scuola. Egli, però, sta già iniziando il percorso di costruzione del proprio personaggio, anche se non ancora libero dall'imitazione di attori di rivista a lui contemporanei. È il caso di Walter Chiari, del quale, per alcuni aspetti, egli riproduce la dizione strascicata, "farfugliante"³⁹⁴, "disarticolata e impetuosa"³⁹⁵, a ritmo serrato, priva di pause, la battuta che si conclude solo quando non c'è più fiato per andare avanti e la trovata comica dell'immissione d'aria con gesto plateale, rumoroso, da asmatico: occhi sbarrati e recitazione in ispirazione.

³⁹³ Dario Fo, *Gli imbianchini non hanno ricordi*, registrazione RAI all'interno della trasmissione *Il mutatore nel circo*, cassette n. 7041160 e 7521680 C 317, anno 1958.

³⁹⁴ Roberto De Monticelli, *Comiche di Fo*, 1959, Archivio Franca Rame: ID Documento 001805.

³⁹⁵ Vittorio Buttafava, *Fo ha un morto da vendere*, in «Oggi», n. 55, 1958, Archivio Franca Rame: ID Documento 001819.

Lo stile clownesco, l'acrobazia da comico dell'arte, la trovata ad effetto accompagneranno tutta la produzione teatrale di Fo, anche gli spettacoli politici, dove non mancherà mai l'aspetto più buffonesco della comicità, quello legato alla costruzione del personaggio come maschera, al movimento scenico realizzato con un'esagerazione artificiale del gesto come nel teatro di rivista e all'uso di un linguaggio spesso osceno, legato al modo di concepire la sessualità nella cultura popolare. A questo proposito Fo dichiara di aver attinto moduli comici dalle farse delle compagnie girovaghe e dalla commedia francese³⁹⁶. Nella commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* l'elemento erotico della cultura popolare trova ampia realizzazione. L'autore spiega così questa peculiarità del suo teatro:

Mi ero accorto che il sesso era un tema ricorrente nei testi popolari. C'è un uso della licenziosità nelle commedie (facendo attenzione a non offrire alla censura l'alibi dell'oscenità quando invece vuol colpire i significati politici). E le origini sono storiche. Il buffone che usa l'oscenità per divertire viene perseguitato dalla Controriforma e la principale accusa che gli veniva fatta era proprio quella della corruzione per mezzo dell'oscenità. Mentre il Comico, ancor prima che con l'Arte diventi un professionista, si rende conto della grande capacità liberatoria del gioco osceno nei confronti del potere della Chiesa, della sua repressione moralistica. La licenziosità non è volgarità, come dimostrano vari 'contrasti' della cultura popolare imperniati tutti sul gioco sessuale³⁹⁷.

Nella scena già citata dell'armadio in *La Marcolfa* troviamo molti esempi di allusione sessuale:

TERESA: Perché? È venuta a sapere che io e il signor marchese? ... Ma dov'è la principessa?

MARCOLFA: E dove vuoi che sia? ... nell'armadio!

TERESA: Svergognati, nell'armadio!

³⁹⁶ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 87.

³⁹⁷ Emma Arrese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Milano, Lenzi, 1977, p. 72.

MARCOLFA: Be', svergognati... Sono un po' originali, come tutti i nobili, del resto³⁹⁸.

Ed anche nella "farsa alla maniera della commedia dell'arte" intitolata *I tre bravi*:

SECONDA RAGAZZA: Ma allora è tutto chiaro, quei bruti che abbiamo visto per casa sono stati certamente chiamati da nostro padre...

PRIMA RAGAZZA: per farci da guardia del corpo!?

TERZA RAGAZZA: No, non fatevi illusioni... non sono qui per il nostro corpo... Pare che papà si sia messo ad allevare bestiame!³⁹⁹

Nella canzone del secondo bravo durante la recita dell'im-piccato:

SECONDO BRAVO:

M'è bastato vederla alla balera
Che ballava il tango con lo striscio
Pareva un cigno ma era una pantera
Grossa davanti e col di dietro liscio⁴⁰⁰.

Al di là dei giochi di parole, peraltro numerosissimi e molto divertenti, uno degli aspetti comici più interessanti per capire l'evoluzione nello stile recitativo di Fo, è quello della *marionettizzazione* intesa non solo come applicazione dell'automatismo del burattino, ma anche come duplicazione della maschera, come trasfigurazione in *altro da sé*. Per certi versi in ricordo della tradizione farsesca che "dalle marionette passò agli attori in carne ed ossa e viceversa per quei processi di osmosi che sono tipici del teatro popolare"⁴⁰¹. La metamorfosi si realizza ogni qual volta il personaggio perde la propria natura per diventare qualcos'altro, sia per mezzo del gesto (che si fa *dis-umano*) sia della lingua (frequente l'uso del bisticcio).

³⁹⁸ Franca Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI, cit., p. 12.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 74.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 81.

⁴⁰¹ Roberto De Monticelli, *Comiche di Fo*, cit.

Una 'robotizzazione' del corpo dell'attore che fornisce alla recitazione un ulteriore piano surrealizzante ed astratto⁴⁰²;

Ne risulta un suo stile, che esprime più o meno il raptus di automatismo morale, spirituale e fisiologico, da cui è contagiato un ingenuo in una società sempre più automatica⁴⁰³.

Questo aspetto, presente nelle farse, relativo alla costruzione del personaggio comico, è tanto più interessante se messo a confronto con il medesimo fenomeno nelle commedie politiche e nel monologo di *Mistero buffo*. In tutta la produzione successiva di Fo, in particolare degli anni Sessanta-Setanta, l'attore fa uso di una gestualità accentuata attraverso la quale egli è in grado di dare vita a decine di personaggi e situazioni. Si ha una progressiva diminuzione nell'utilizzo degli oggetti di scena e della scenografia. Nelle prime commedie l'apparato scenografico è ricco e a volte ridondante, gli attori cambiano maschere e costumi ripetutamente, gli oggetti di scena sono innumerevoli e servono agli attori per definire ruolo e azioni del personaggio. In *Mistero buffo* si raggiunge la sintesi attraverso l'essenzialità: sparisce la scenografia, scompaiono i costumi, l'attore è solo con il proprio corpo e con il pubblico. Ecco che il gesto cinematografico e iconografico serve a rappresentare lo sviluppo dell'azione e a dare vita ai personaggi che non sono presenti in scena. L'attore, nel momento in cui nella storia si compie una trasformazione psicologica/ideologica del personaggio interpretato, applica una tecnica che fa uso sia del codice verbale sia del mimico-gestico, che riproduce un principio di *marionettizzazione*. L'atto della metamorfosi è reso con l'adozione di una gestualità meccanica (l'uomo diviene automa) e di una lingua franta (babbettio, iterazione). L'esempio significativo è nella commedia, che più di tutte segue i moduli della farsa, *Settimo: ruba un po' meno*, dove domina il tema dell'essere umano dotato di pensiero che si tra-

sforma in burattino al servizio del potere. Qui Fo interpreta Arnaldo Nascimbene, un "dottor commercialista", pseudo-"feretrofobo", che dopo una serie di peripezie scopre la truffa del camposanto, fa di tutto per denunciarla, ma infine si trasforma in borghese benpensante per evitare lo scandalo e vivere quietamente. Ogni qual volta si attua una metamorfosi (quando si scopre che il commercialista non è malato di feretrofobia ma vuole uccidere la moglie debole di cuore fingendosi morto e sepolto), da vivo a finto morto (per evitare la giustizia) o da "fanatico sovversivo" a "benpensante", facendosi "lobotomizzare" (con un riferimento ai mirabolanti strumenti di tortura del personaggio di *Ubu Roi* di Alfred Jerry poi ripresa dalla canzone dal titolo *Decerellamento* di Vinicio Capossela che accompagna lo spettacolo *Pop e Rebelot* di Paolo Rossi, 1993) dai discorsi dei politici (il feretrofobo, il direttore, il commissario e il giudice subiscono - come recita "la canzone dell'italiota" - "una trappola del cervello per sembrar sempre contento"⁴⁰⁴), l'attore si trasforma in una marionetta, che compie gesti scomposti e innaturali, come se la fisicità dell'attore riproducesse la forma del pensiero (il "complesso dell'italiota"), che in quel momento risulta essere imbrigliato nella propria falsità, in una sorta di alienazione, di distanziamento da se stesso. I gesti sembrano imitare il modo di camminare in acqua o nel fango, i piedi e le mani si disarticolano come quelli di un pupazzo, la testa gira a destra e a sinistra senza seguire il ritmo del discorso, come nel teatrino dei burattini, la camminata avviene per spinta e contropinta e, per girarsi, egli è costretto a darsi lo slancio con tutto il corpo, proprio come un giocattolo a molla.

La marionetta di Fo non è esplicita come quella di Totò, non è accompagnata dalla musica che ne scandisce il ritmo (se non nel finale) e non costituisce un intermezzo all'azione. Essa, anzi, si inserisce a pieno titolo nell'azione, in quanto rappresenta il momento del palesamento della realtà e della presa di coscienza, da parte del pubblico, della verità del racconto.

⁴⁰² Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, cit., p. 40.

⁴⁰³ Giorgio Prosperi, «Incom», n. 51, Milano, gennaio 1995 in *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Franca Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., p. 207.

Il personaggio, dunque, diventa "comico" nel momento in cui, fingendosi altro, rivela la sua vera natura: quella di maschera. In *Settimo ruba un po' meno* questa rivelazione è tanto più manifesta nel finale, dopo l'operazione di trapanazione e l'applicazione dell'elica. L'attore utilizza i moduli della Commedia dell'Arte, trasformandosi in uno Zanni del ghigno satirico e dalla voce mostruosa, che salta e mima oggetti inesistenti. Il signor Arnaldo si è momentaneamente trasformato in servo del potere:

ENEAS: [...] sbaglio o stai mollando le brache?

SIGNORE: (*presto affettato*) Oh, che modo scurite, triviale d'esprimersi!... Sto solo cercando di rientrare nella società degli uomini bepensanti

ECCELLENZA: (*approvando*) Oh!⁴⁰⁵

Ma, ogni tanto, il robot ha un arresto momentaneo:

SIGNORE: In quanto bepensante... anche se non pensa... quando pensa... (*Breve pausa, poi a se stesso*) Che pensa?

Improvvisamente la parlata del feretrofobo si inceppa e si trasforma in uno strano groviglio di suoni. Anche i movimenti si fanno più meccanici e i gesti appaiono dissociati. Assomiglia in tutto ad una macchina che accusi difficoltà nel funzionare. Nelle battute che seguono il feretrofobo alterna rari momenti di lucidità con altri di totale disfunzione vocale e gestuale: il che dà luogo a una curiosa pantomima da robot.

ENEAS: (*fortemente preoccupato*) Che ti succede Arnaldo?!

SIGNORE: Contro ogni sovversivismo.

ECCELLENZA: Benedetto!

SIGNORE: Il sovversivismo, di per se stesso... (*Balbetta alcune parole incomprensibili*).

ENEAS: Che ti succede Arnaldo?!

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 204.

PROFESSORE: (*entrando costernato*) Accidenti s'è bloccato! (*Dà un piccolo colpo all'elica: il feretrofobo riprende a parlare*)⁴⁰⁶.

Già nel quadro precedente, quando il giudice è spaventato dalla reazione che potrebbe scatenarsi in conseguenza dello scandalo, Fo-Arnaldo, nel pronunciare la frase d'accusa, assume movenze da burattino, da comico dell'arte (Pulcinella) e accompagna i salti con una risata satanica:

SIGNORE: (*insolente*) Ho capito siamo alle solite. (*Con gesti e movenze da Pulcinella*) Ma chi ce lo fa fare? Ma siamo buoni, siamo tranquilli, tiriamo a campà!⁴⁰⁷

Poi, tornato in sé, rivela la verità, denunciacando di fronte al pubblico come stanno le cose:

SIGNORE: (*rivolto ad Enea, ma additando i presenti con violenza*) Il fatto è che sono tutti dei gran calabraghe, ecco!⁴⁰⁸

Nel finale della commedia, come già detto, Fo compare in scena vestito da pazzo e sul copricapo ha una girandola a mo' di elica che lo caratterizza come soldatino, in fila con gli altri, al servizio dell'Eccellenza. Il sorriso inebetito e la danza "da rivista" concludono la commedia lanciando un'accusa al pubblico per incitarlo alla riflessione critica.

Il processo di *marionettizzazione*, che raggiunge il suo apice in questa commedia, inizia, a mio parere, con la messa in scena delle farse, dove tutti i personaggi sono costruiti utilizzando tale metodo, in forma ancora embrionale. Quando il personaggio è imbarazzato, intimorito per la paura di essere scoperto inizia a confondere le parole, a sbagliare i movimenti, ad utilizzare gesti

⁴⁰⁶ *Ivi*, pp. 204-205.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 195. A conferma del fatto che il personaggio esce fuori di sé, o, per meglio dire, è "posseduto", si nota la presenza nel testo delle virgolette che incorniciano le battute, come se fossero pronunciate da un altro personaggio, che ha preso il sopravvento sul corpo del primo. Nello spettacolo, i due saltelli sono accompagnati ritmicamente dalle espressioni: "Ta, ta!".

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

impropri (che a volte ricordano gli animali) e una minica involontaria: il meccanismo si inceppa, per dirla con Bergson. Il gesto è accompagnato da una recitazione balbuziente, dove al gioco di parole pian piano si sostituisce la frantumazione della frase e poi della parola stessa in un *qui-pro-quo* comico-grottesco.

Qualche esempio: in *Gli imbianchi non hanno ricordi*, nel momento in cui Anna, una delle concubine di Giorgio, il marito imbalsamato, rivela al Capo degli imbianchini che il manichino raffigurante l'uomo è in realtà una statua di cera, questi, spaventato, formula frasi incomprensibili, secondo l'effetto di interferenza delle serie.

CAPO: Lei voleva farlo imbalsamare? Oh!

ANNA: Per fortuna siamo riuscite a convincerla a fare una statua di cera...

CAPO: Di cera... era di cerai! ... Oh!

ANNA: Ma già, trovarsi sempre fra i piedi quel coso... fa un tale senso.

CAPO: Ma scusi... quando è morto quel coso... che faceva senso di piedi?

ANNA: Giorgio? Tre anni fa

CAPO: Tre anni fa è morto quel Giorgio di piedi?⁴⁰⁹

Oppure in *I tre bravi* quando uno dei tre finge di essere forte e spavaldo, in realtà è imbarazzato dall'intraprendenza della figlia del bachicoltore, inizia a balbettare e a confondere le parole:

TERZO BRAVO: Omaccio? ... A me chiamarmi omaccio è come dirmi bambola...

TERZA RAGAZZA: E allora senti, bambola... dimmi subito... che intenzioni hai... se son serie vai da mio padre, altrimenti ci vediamo stasera alle nove sotto la quercia del parco...

TERZO BRAVO: Come come... cos'è 'sto fatto delle intenzioni serie nel parco? ... Non facciam o scherzi... io sono venuto qui per prendere il posto di guardia del corpo, non per fare il parco nel parco...

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 49.

cioè... per fare il porco nel parco... insomma sono venuto per fare il guardiano...⁴¹⁰

E ancora nella farsa *Non tutti i ladri vengono per nuocere* quando il ladro e il marito fedifrago hanno paura di essere scoperti dalle rispettive mogli:

MOGLIE DEL LADRO: Sono una moglie... Permette? Maria Tornati...

ANNA: Ma come? Un'altra moglie?

UOMO: (*intervenendo rapidissimo per salvare il salvabile*) Sì, cara, volevo appunto spiegarti prima... la signora... sarebbe...

MOGLIE DEL LADRO: Che sarebbe? ... sono la moglie!

UOMO: Appunto, sono la moglie... è la moglie del signore... (*guardandola con cattiveria, quasi volesse ipnotizzarla*) La prima moglie del mio amico Tornato

LADRO: (correggendo) ... ti.

UOMO: (incerto) ... to-ti.

LADRO: ... ti-ti-ti. Tornati.

UOMO: La prima moglie dalla quale Tornati ha divorziato

LADRO: ... to.

UOMO: ... to⁴¹¹.

In *Un morto da vendere*, nella scena in cui l'ubriaco-imbrogliante ride convulsamente, il piede destro sembra preda "del ballo di San Vito", si agita, si scuote, fuori dal controllo dell'uomo. L'episodio si ripete più volte, fino a quando l'ubriaco "schiaffeggia" il proprio arto come fosse un elemento estraneo al corpo, che vive di vita propria. Questo espediente comico sarà presente anche in *Settimo: ruba un po' meno*, nella scena della feretofobia.

In *Luomo nudo e l'uomo in frack* ci sono due momenti in cui lo spazzino "esce da sé" per trasformarsi nella maschera del "folle" (che mina prima un sottomarino, poi un cavallo), muovendosi ritmicamente come una marionetta animata dallo spazzino stesso, in una sorta di duplicazione del personaggio. La

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 73.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 113.

prima volta quando viene scoperto dalla guardia a dialogare con l'uomo nudo nel cassonetto e finge di parlare da solo:

SPAZZINO: La smetta? A me la smetta? (Dà un gran botto al coperto che si richiude) Ma tu devi smetterla... Sto sporcaccione... prima se la spassa con le donne degli altri, si fa beccare e poi viene anche a sfottere... ma io li stronco (molla un calcio al bidone) e ringrazia il cielo che sei nudo altrimenti... (lascia cadere un gran pugno sul coperto) quella brutta testa che ti ritrovi... ah, porco giuda... (La Guardia dietro le spalle non può trattarsi dal ridere). Sì, sì, ridi, ridi, che io riderò poi... continua a fare lo spiritoso e vai bene... Quando ti sbatterò dentro il canale ah, ah, voglio vedere come te la caverai in acqua... ah, ah, aiuto, aiuto... e glu glu... come un sottomarino... (a questo punto lo Spazzino si accorge della presenza della Guardia) glu... glu... (Resta per un attimo perplesso ma poi riprende impertinente a fare la minaccia dell'affondamento del sottomarino, anzi passa addirittura a cantare)

...Il sottomarin fa glu glu glu fa il pesciolin e fa glu il sottomarin tutti e due fan glu glu

(il tutto accompagnato da una specie di tip-tap con pedate finali al bidone)⁴¹²

La seconda volta, quando, indossato il frack, tenta di sedurre la donna e, nel tentativo di imitare il modo di fare raffinato di un ambasciatore, si ritrova, invece, a camminare come un cavallo da circo, con ampie e lente falcate:

SPAZZINO: No, no, non sono io... quello che dice lei... quello è un altro... Io... io sono... ambasciatore... (Inizia a camminare con l'andatura di un cavallo da circo, falcate lunghe e lente)

DONNA: Caspita!... un ambasciatore!... Non ne avevo mai visti così da vicino.

SPAZZINO: (con l'andatura equestre ha ormai attraversato tutta la

⁴¹² *Ivi*, p. 197.

scena, ora scavalca con disinvoltura il cavalletto dell'impresa, quasi fosse un ostacolo da concorso ippico) Sa, noi ambasciatori da vicino non ci facciamo mica troppo vedere. Abbiamo questo pudore.

[...]

SPAZZINO: (turbato si inchina, poi con il solito passo equestre, spiritando il bidone, esce di scena) Addio!⁴¹³

Le due farse intitolate *Non tutti i ladri vengono per nuocere* e *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* ricalcano i motivi della commedia d'intreccio borghese. La vena satirica di Fo descrive ironicamente l'universo controverso della vita matrimoniale, apparentemente idilliaca ma che nasconde imbrogli, inganni, tradimenti e ipocrisie. La satira si scaglia contro la convizione che l'unione religiosa abbia più valore di quella civile e contro il quieto vivere della coppia che, pur di non mettere in discussione l'istituzione matrimoniale, sguazza nella falsità. Dietro alla satira sociale si nasconde, però, una satira diretta alle istituzioni (lo Stato e la Chiesa). Il quadro richiama gli sketch dei Gobbi e le scenette al telefono di Franca Valeri e di Alberto Bonucci. È utile ricordare, per capire meglio il gioco ironico dei tradimenti, che siamo negli anni antecedenti alla legge sulla legalità del divorzio.

In *Non tutti i ladri vengono per nuocere* la situazione è paradossale: un ladro sta compiendo un furto in un appartamento e viene rintracciato telefonicamente dalla moglie come se questi si trovasse in ufficio:

LADRO: Ma sei impazzita! Adesso mi telefoni anche sul lavoro? Pensa se ci fosse stato qualcuno in casa, bel servizio mi avresti fatto!⁴¹⁴

Marito e moglie iniziano un batibecco telefonico che descrive un normale *menage* domestico: litigi, scenate di gelosia, riapacificazioni e scambi di effusioni:

⁴¹³ *Ivi*, p. 204.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 92.

MOGLIE DEL LADRO: Ma che fretta hai? Ma cosa ti costa... essere gentile almeno una volta con me, sono tua moglie dopo tutto... e mi hai sposato anche in chiesa, mica in municipio come una concubina qualsiasi!⁴¹⁵

La satira rivolta alla mentalità piccolo borghese prosegue anche nel dialogo tra il proprietario dell'appartamento e l'amante, che nel frattempo sono sopraggiunti per concedersi un incontro galante alle spalle dei rispettivi consorti, ignari della tresca:

DONNA: (*entrando guardingo sospettosa*) Mi sento tanto colpevole... (*L'Uomo l'aiuta a levarsi la pelliccia*). Chissà cosa penserai di me... Forse ho fatto male a cederti così presto... Scommetto che tua moglie ti ha resistito molto di più di quanto non abbia saputo fare io...

UOMO: Che c'entra mia moglie? È sempre stata una donna piena di complessi, di pregiudizi piccolo-borghesi... Mi ha resistito solo per potersi sposare in bianco.

DONNA: (*con tono polemico e risentito*) Sì, piccola borghese, piena di pregiudizi... intanto l'hai sposata... Vorrei vedere se faresti altrettanto con me.

UOMO: (*accarezzandola e cercando di spingerla verso il divano che sta al centro della scena*) Tesoro... Ti assicuro che se mia moglie non fosse di idee tanto antiquate, e se tuo marito non avesse niente in contrario...⁴¹⁶

Il gioco va avanti anche quando la coppia di amanti viene interrotta dalla seconda telefonata della moglie del ladro. Dalla telefonata nascono una serie di equivoci al punto che i due scambiano il ladro per l'amante della proprietaria dell'appartamento. Il ladro, stanco di sopportare il suono dei battiti della pendola nella quale si è nascosto, esce allo scoperto e si ritrova sotto il tiro della pistola dell'uomo. Il poveretto, cercando di farla franca, racconta la verità, cioè che la donna al telefono è sua moglie, confermando in questo modo l'errata intuizione dell'uomo:

UOMO: (*più che mai deciso puntandogli la pistola*) Allora, vuole proprio farmi perdere la pazienza? Chi è? Chi è?

LADRO: (*terrorizzato*) Ghielo dico subito... sono il... marito... insomma, quella donna che ha telefonato prima è mia moglie... e io sono il marito.

UOMO: Ah... lei è il marito... bravo!

LADRO: Sì... sì... ci siamo sposati in chiesa.

UOMO: Mi fa piacere, così avrà la fortuna di essere seppellito in un suolo consacrato...⁴¹⁷

Il colpo di scena avviene con l'arrivo della padrona di casa che getta nel panico la coppia di amanti. A questo punto l'uomo ha un'idea geniale: fa passare il ladro e l'amante come marito e moglie:

UOMO: Un momento... Forse se voi due vi faceste passare per marito e moglie... saremmo a cavallo!

DONNA: Ma come? Sposata con lui, con un uomo che non conosco nemmeno?

UOMO: Non preoccuparti, l'amore verrà in seguito!⁴¹⁸

La satira ai costumi borghesi prosegue per tutta la rappresentazione, anche nell'utilizzo di un linguaggio giocato sulle frasi fatte e sulla parodia della vita familiare coi i suoi riti domestici: gli inviti a pranzo, la sacralità dell'ospite...

UOMO: Ma sentito il galantuomo, si sente offeso! Lo abbiamo disturbato nel suo santo lavoro! Ma ripareremo subito. È venuto qui per rubare? E allora rubi, avanti! (*apre il cassetto dell'argenteria*) ... rubi, ci sono anche dei cucchiaini d'oro... s'accomodi!

LADRO: (*estrane il sacchetto dalla tasca, lo spiega ma poi ci ripensa*) No, grazie, m'ha rubare in questa maniera non mi va... Grazie, sarà per un'altra volta... (*L'Uomo comincia a innervosirsi e fa il gesto di estrarre la pistola dalla tasca*). Se proprio insiste... (*Afferra delicatamente un cucchiaino*) Ecco... Tanto per gradire... (*Se lo ficca nel taschino della giacca*).

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 93-94.
⁴¹⁶ *Ivi*, p. 95.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 103.
⁴¹⁸ *Ivi*, p. 107.

UOMO: (*estraendo la pistola, minaccioso*) Ho detto di rubare... e a man bassa, non permetterò mai che lei vada in giro a dire che a casa mia si ruba male... che si sfruttano i ladri!⁴¹⁹

Infine, quando tutti si ritrovano nell'appartamento (l'uomo, la moglie Anna, l'amante, il ladro e la moglie del ladro) in un gioco interminabile di equivoci e di scambi di persona, l'uomo inventa una lunga serie di bugie per ingannare la moglie sulla reale identità dell'amante, spacciandola per la seconda moglie del ladro, a seguito di divorzio:

ANNA: No, dicevo... com'è questa storia del divorzio... se sono divorziati come mai sua moglie è ancora sua moglie? ... anzi, e adesso ne ha due!

UOMO: Appunto... si è divorziato... si è risposato... ma poi lo Stato, impugnando il diritto canonico, non ha ritenuto valido il divorzio pur avendo in un primo tempo, impugnando il diritto civile, ritenuto valido il secondo matrimonio ... così... così che il poverino si trova ad essere nello stesso tempo bigamo, concubino, pubblico peccatore e cattolico osservante...

MOGLIE DEL LADRO: ma come (*Al marito*) E tu non mi dicevi niente?

LADRO: Ma io non lo sapevo... (*Rivolto al padrone di casa*) Com'è che sono bigamo osservante?⁴²⁰

In *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* la satira nei confronti dell'istituzione matrimoniale è portata all'eccesso. La protagonista femminile, Francisca, ha creato una società per il "divorzio a secco", che prevede l'uccisione del coniuge:

FRANCISCA: Sì, io. Deve sapere che io ho fondato una società per il divorzio a secco.

UOMO-DONNA: Società per il divorzio a secco?

FRANCISCA: Sì, a secco. È molto semplice. Non esistendo in Italia

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 111.

⁴²⁰ *Ivi*, pp. 113-114.

possibilità alcuna per un divorzio legale, l'unico rimedio è quello di far secco uno dei coniugi, in questo caso il marito⁴²¹.

Come in ogni buona famiglia che si rispetti la donna si fa aiutare dalla madre nei lavori di casa e, in questo caso, la "cara mamma" aiuta la figlia a nascondere i cadaveri:

Francisca: Sì, è tanto servizievole... cara mamma... appena può togliermi una fatica... sa come sono le mamme! Tanto è vero che adesso ha giù una carina piena zeppa di cadaveri che non ci sta dentro neanche un fiasco d'olio...⁴²²

In ultima analisi, il testo d'apertura delle *Comiche finali*, dal titolo *Quando sarai povero sarai re* vede alcuni comici farsi beffe di un vecchio convinto di riuscire a diventare re soltanto dopo aver sperperato tutti gli averi. Più delle altre, questa farsa anticipa la tematica carnevalesca, cara a Fo, del servo e del padrone, del riso del villano contrapposto al pianto del potente, che ritroveremo in molti spettacoli successivi, da *Ci ragiono e canto a Mistero buffo*, attraverso i riti di inversione dei ruoli: l'incoronazione del povero e lo s coronamento del ricco.

La scenografia delle farse ricalca il carattere buffonesco dell'opera: quinte colorate come per la Commedia dell'Arte, scenari dipinti dall'autore-attore-pittore, un palcoscenico ricco di oggetti che servono per dare vita ai giochi di *clownerie*, alle acrobazie, alle sparizioni e riapparizioni. Per le *Comiche finali*, in scena compare un carro, sul modello di quello dei guitti e, forse, della compagnia Rame.

⁴²¹ *Ivi*, p. 181.

⁴²² *Ivi*, p. 182.

III. Gli anni Sessanta *oltre* Fo: l'invenzione parodica di Poli

1. Tra cabaret e prosa

1.1 Gli esordi alla Borsa di Arlecchino di Aldo Trionfo

Può darsi che quel che afferra la gente da un mio lavoro non sia affatto quel che penso io. Che importa? Io rido: dunque sono. Loro ridono: dunque sono. S'è stabilito un contatto: dunque ognuno mostra di vivere, ognuno si fa passare per la testa quello che gli garba di più¹.

PAOLO POLI

L'incontro di Paolo Poli con Aldo Trionfo avviene sul finire degli anni Cinquanta, a Genova. Nel cuore della città, in un seminterrato del Caffè Borsa² all'incrocio tra via XX Settembre e piazza De Ferraro, Trionfo fonda la Borsa di Arlecchino, un "caffè-teatro"³ dove "misurarsi con un repertorio di novità di

¹ Paolo Poli in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, Roma, Gremese, 1985, p. 11.

² "[...] il Caffè Borsa prende il nome dal palazzo della Nuova Borsa Valori in cui è ubicata, ma anche il gestore del Caffè fa di cognome Borsa", Mauro Mancioti, *Le stagioni di una piccola rivoluzione* in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, cit., p. 47.

³ "Le maschere di Arlecchino (Germano Moruzzo) e Mirandolina (Letizia D'Aturi) accolgono i clienti e li accompagnano verso un' insegna luminosa, in fondo al Caffè, che conduce a un locale sottostante. Una saletta bislunga, con un centinaio scarso di sedie dalla spalliera di velluto disposte intorno ai tavolini, ai lati, due divanetti semicircolari. Un tappeto verde è steso fino a una pedana di pochi metri che, in fondo alla sala, costituisce un palcoscenico sui generis illuminato da quattro riflettori. La Borsa di Ar-

preferenza francesi, ma non appartenenti esclusivamente al filone, in quei giorni più chiacchierato che noto, definito con il termine di comodo teatro dell'assurdo⁴. Agli spettacoli seguono "finali di serata da cabaret letterario" con brani recitati e cantati, sketch comici, balletti, secondo i motivi del varietà, con una "curiosa contaminazione tra scelte stilistiche raffinate e impresiti godurosamente popolari"⁵.

Poli compie qui le prime prove d'attore, recitando nella *Cantatrice Calva* di Ionesco, impersonando ruoli in testi di Tardieu, Beckett, Genet. Ma le interpretazioni che danno sfogo alla vena artisticamente eclettica del giovane attore sono i "dopo"⁶, ossia "la seconda parte inventata e a tema", che concludono la serata, in una sorta di dramma satiresco post-trilogia tragica. L'anticonformismo di Trionfo e la scelta di repertori non convenzionali ben si adatta alla vena satirica e parodica di Poli. Le *pieces* non sono esenti da episodi di repressione e censura, specialmente nel momento in cui affrontano tematiche religiose con uno stile tutt'altro che "rispettoso".

Su «Sipario», nel 1962, si legge:

Natura libera e intransigente con se stessa, Paolo Poli finì con l'uscire dalle regole troppo rigide e schematiche d'una collettività, sia

lecchino apre i battenti il 30 ottobre 1957 con [...] Bourdieu, [...] Tardieu, [...] Feydeau [...]]. Il gruppo fondatore è costituito dagli attori Myria Selva, Paola Giblilei, Fernanda Pasqui, Vincenzo Ferro, Duilio Provedi, dagli scenografi Lede Luzzati e Luca Crippa, dall'amministratore Paolo Minetti. [...] Gli attori devono passare tra il pubblico già vestiti per la scena, la quale, d'altra parte, è una pedana alta venti centimetri. La Borsa di Arlecchino non è, propriamente un cabaret, e neppure una cave alla parigina; è piuttosto un caffè-teatro, dove negli intervalli si servono consumazioni e sulle cui pareti vengono allestite esposizioni di pittori [...]. Come caffè-teatro sarebbe più vicino al tradizionale café chantant. Certo, non per spirito di risumazione. L'accostamento al vecchio tempio del teatro musicale e borghese ha sempre una collocazione fortemente ironica e dissacrante che diventerà anche più esplicita con le citazioni grafici di Paolo Poli dei numeri musicali di uno dei suoi "celebranti" più famosi: Gino Fraenzi. *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 9.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Emanuele Luzzati in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro per giocare insieme: una vita allo specchio. Intervista ad Emanuele Luzzati*, *ivi*, p. 24.

pur piccola e affaiata. E fu proprio in quei numeri musicali della Borsa di Arlecchino che si proiettò dalla piccola pedana, sotto i quattro riflettori, verso il pubblico (un pubblico educato, ma non sensibilissimo, quello genovese) fra whisky e la coca cola dei tavolini, l'irriverente esuto del 'poeta' Poli. Ricordiamo certe sere in cui persino il pubblico genovese si accendeva. Allora il numero musicale sembrava non poter finire per i bis e si andava avanti nella notte, fino alle una, alle una e mezzo. Poli a volte era costretto a improvvisare e quando gli andava bene 'provava' per la prima volta un pezzo pensato in camerino. Così nacquero parecchi personaggi: la regina-madre di Anleto, la crocerossina, la favola di Capuccetto Rosso, la parodia delle opere di Menotti⁷.

Tullio Kezich, parlando del "tour de chant" intitolato *Sem-plici ariette e canzoncine povere*, che costituisce il "dopo" dello spettacolo *Il gioco è alla fine* da *Finale di partita* di Samuel Beckett, messo in scena da Trionfo alla Borsa di Arlecchino il 26 maggio del 1959, definisce Poli "la vera rivelazione". Gli attori cantano e mimano vecchie arie francesi, poesie italiane e fi-lastrocche dialettali toscane. Poli si esibisce in versi di Aldo Pal-lazeschi, Eugenio Montale, Umberto Saba, Raffaele Carrieri, Alfonso Gatto, Giannino Galloni e Sandro Penna, mentre Sil-vano Pesì accompagna con la musica. Spicca anche il talento dell'attrice danzatrice Claudia Lawrence.

Ma la vera rivelazione dello spettacolo è il fiorentino Paolo Poli, che ha i numeri per diventare un fantasista importante. Canta con naturalezza in tutti i registri, è spiritoso, ha il tratto inequivocabile dell'attore di classe. Pensare a un Durano per intellettuali, con un'aggiunta di lezio fra infantile e ambiguo. Poli ottiene il maggior successo nelle canzoncine toscane, un genere che dovrebbe dargli rapidamente la notorietà. È anche capace di scendere in platea con tutta disinvoltura per tirare il nasino di una signora, da vero attore di cabaret⁸.

⁷ «Sipario», n. 195, luglio 1962.

⁸ Tullio Kezich, *Nasce il cabaret?*, «Settimo Giorno», 29 ottobre 1959, in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, cit., p. 64, già in Rodolfo di Giannmarco, *Paolo Poli*, cit., pp. 28-29.

Si parla di Poli come di un attore completo, capace di incredibili evoluzioni mimiche e vocali: "ha una voce baritonale piuttosto timbrata e bella"⁹, è capace di "invenzioni coreografiche e di chiusure sorprendenti"¹⁰, "il suo legnoso e buartinesco muoversi, la tenuta costante di una recitazione squallidamente atonale, il grigio allucinante della sua stessa figura fisica sono emozioni che non dimenticheremo mai"¹¹.

Carmelo Bene, anch'egli amico di Trionfo dai primi anni Sessanta, e frequentatore della Borsa di Arlecchino, dove mette in scena il suo *Dr Jekyll and Mr Hyde*¹², definisce il caffè-teatro genovese il luogo da cui "venivano fuori [...] le cose più importanti direi d'Italia, allora passate sotto silenzio, perché era un posto un po' relegato, o forse circoscritto, a Genova [...]"¹³, con un "Paolo Poli ragazzino, ecco... giovanissimo"¹⁴. Si tratta di un "locale bislungo", indicato da una scritta a neon. "Una cantina adattata, con un centinaio di sedie e dei tavolini e una pedana in fondo, al posto del palcoscenico", dove protagonista è "la parola"¹⁵.

Tra il dicembre del 1959 e il gennaio dell'anno successivo, il caffè-teatro di Trionfo è protagonista di una serie di contestazioni e di atti di denuncia ad opera di alcuni giovani del Movimento Centro Ordine Nuovo. Lo spettacolo in due parti *L'Escorial* di Michel de Ghelderode (nella prima) e *Piccole storie di santi, Arcangeli, dame barocche, ragazzi di vita, innamorati ed altri* (nella seconda) è accusato di oscenità, e si definisce la Borsa di Arlecchino "un teatro progressista"¹⁶ perché mette in scena

⁹ Riet, in «Il Secolo XIX», 27 maggio 1959.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G.G., in «l'Unità», 28 maggio 1959.

¹² La più importante collaborazione tra Bene e Trionfo si realizza, però, con la messa in scena, nel 1976 al teatro Metastasio di Pato, del *Faust-Marlowe-Burlesque* di Trionfo e Lorenzo Salvetti, con Franco Branciaroli.

¹³ *Un re elisabettiano tra Rossini e Nietzsche: quasi un autoritratto di Carmelo Bene*.

¹⁴ *Secondo Carmelo Bene*, in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, cit., p. 219.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Carlo Terron in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, cit., p. 27.

¹⁷ I brani del volantino riportati sono tratti da *Spettacolo osceno: imputati Trionfo e*

una "farsa lubrica contro i valori del cattolicesimo e della nostra civiltà", "una sfacciata danza di omosessuali, sfrenati e spudorati che versano fiele della loro miserevole condizione su valori di cui nulla sanno". Non vengono risparmiati gli attori:

La sagra della bestemmia si apre con la parodia del Grande Re Filippo II di Spagna impersonato da un pallido guitto (Paolo Poli) cui la licenza del copione consente, con gesti che credevamo possibili solo nei bagni penali, lo sfogo di istinti devianti.

E si aggiunge:

Nella seconda parte si può assistere ad una parodia blasfema del Dies irae, ad una sconcia parodia di 'mimi' della vita dei santi tra i più eroici e popolari come San Giorgio, San Francesco e Santa Caterina; alla 'suggestiva' recitazione di incredibili testi dell'omosessuale comunista Sandro Penna, vate delle cellule e degli 'orinatori'.

D'altro canto, proprio figure come Carmelo Bene e Paolo Poli sono considerate promotrici "in epoche difficili e non sospette" di una "ripresa del teatro italiano"¹⁷.

L'arrivo di Poli alla Borsa di Arlecchino, secondo quanto racconta l'attore, è in parte casuale:

Ad essere convocato a Genova era stato in realtà Alfredo Bianchini. Non che io non conoscessi Trionfo. L'avevo già incrociato quando era stato 'aiuto' di Visconti mentre si girava *Senso*. Ma chi ricorda oggi per filo e per segno la lista di tutti gli 'aiuto' di visconti? Erano una massa: c'erano Franco Rosi, Zeffirelli... Quanto alla trasferta a Genova le cose andarono così: venni interpellato dallo stesso Bianchini che mi suggeriva di andare al suo posto. Trionfo doveva rinforzare la squadra d'attori. Accettai. Convenni che avrei provato per un po', e se il rapporto non si fosse stabilito a sufficienza, sarei tornato a Firenze. Invece rimasi. Diventai anzi uno dei più stretti collaboratori di

altri. Assoluzione in pretura: un documento, in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, cit., p. 65.

¹⁷ Alberto Arbasino, *ivi*, p. 11.

Trionfo. Mi adattavo abbastanza bene alla sua struttura che somigliava un po' a un laboratorio drammaturgico, senza con ciò tradire il repertorio mio di canzoni d'archivio e quel vespato poetico che ero andato nel frattempo raccogliendo a forza di ricerche, allenamenti, resumazioni. Eseguiro anche brani in francese appresi in un soggiorno parigino. Mettevo le mani nel folclore di Firenze non ancora inflazionato e collezionavo filastrocche per bambini¹⁸.

Il gusto parodistico di Poli attinge al repertorio di poesie e canzoni dialettali e popolari per descrivere un gozzaniano mondo di "piccole cose di pessimo gusto", bersaglio dello strale satirico dell'attore e al contempo luogo nel quale rifugiare il proprio io soverchiato dal "cosmopolitismo". Le performance di Poli hanno come cifra stilistica l'ambiguità. "In bilico tra ingenuità e studiata furbata"¹⁹, l'attore mette in scena situazioni e personaggi ferocemente comici. Le smancerie amorose, il melodico sentimentalismo borghese della "mogliettina casta e devota" sono enfatizzati a tal punto da risultare drammaticamente falsi in una *mise en ridicule* di valori e comportamenti. Come già detto, accanto alle filastrocche toscane, Poli recita poeti novecenteschi come Montale e Saba, ma anche brani tratti da canti trobadorici in lingua provenzale²⁰ e testi classici latini in traduzione italiana. Un repertorio importante portato però in scena con scanzonata ironia. "Il professorino che canta"²¹ ha più volte declinato le sue paternità artistiche menzionando Petrolini, Wanda Osiris, Peppino De Filippo, Ermínio Macario, I Gobbi, Sergio Tofano, Paola Borboni.

Nel 1960 lo *chansonnier-mimo-disneur*-parodista²² decide di abbandonare la Borsa di Arlecchino per diventare "imprendario

di se stesso"²³.

[...] decidendo di assecondare una certa mia vena comica, e rinunciando al modello, come dire, più espressionista di Aldo Trionfo, finì la stagione e mi congelai dalla 'Borsa di Arlecchino'. Scommisi solo sulle mie forze. Ecco tutto²⁴.

1.2 Cenni sulla nascita, la morte e la resurrezione del "più irriverente spettacolo dell'anno"

Tra il 1960 e il 1961 l'eclettico, fregoliano attore-trasformista è conosciuto dal grande pubblico grazie al successo televisivo ottenuto con la trasmissione per bambini *Chi sa chi lo sa?*, con la *controfavola* di *Cappuccetto rosso* presentata a Controcanaile (lo spettacolo di varietà con Abbe Lane), con le frequenti apparizioni a fianco del mago Zurlì e, nel 1961, con *Il novellino*, un *excursus* poetico e musicale della tradizione orale toscana, dalle laudi medioevali alle canzoni del periodo fascista.

Che cos'è *Il novellino*? È un'antologia di stranezze... si parte dalla leggenda rinascimentale e si arriva ai 'roaring twenties' di Scott Fitzgerald [...] Poli ha rinfrescato antiche canzoni toscane di negromanzia e accattonaggio, di arti e mestieri [...] poi ha illustrato l'età barocca [...] ha fatto una scorribanda nella cabalistica settecentesca [...] ha accentuato la prospettiva satirica [...] accanto a molte anticaglie si scopre a tratti qualcosa che merita di non scomparire: come le canzoni dei mestieri che ci parlano con un linguaggio diretto della vita di tutti i giorni nella Firenze medicea. L'atteggiamento di Poli nei riguardi dei testi che presenta è deliziosamente ambiguo: sta fra lo scherzo erudito e l'interesse autentico²⁵.

Il testo in Poli funge anche da *pre-testo* per sarcastiche riflessioni. Il filone letterario colto italiano ed europeo rappresenta

¹⁸ Poli in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, cit., p. 27.

¹⁹ A.P., in «La Notte», giugno 1960.

²⁰ Cfr. Roberto De Monticelli, in «Il Giorno», 15 maggio 1960.

²¹ Camilla Cederna, *Il professorino che canta*, in «L'Espresso», 11 dicembre 1960, anno VI, n. 50, pp. 16-17.

²² Cfr. Roberto De Monticelli, in «Epoca», in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, cit., p. 36.

²³ *Ivi*, p. 31.

²⁴ Poli, *ibidem*.

²⁵ Tullio Kezich, in «Settimo giorno», 1961, in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, cit., p. 34.

per l'attore-autore una bergsonianiana buccia di banana su cui far scivolare lo spettatore, provocandone il riso. La letteratura *alta*, nella quale innesta elementi *bassi* di cultura popolare, gli fornisce un punto d'appoggio per una personalissima leva comica con la quale, novello Archimede, può sollevare e rovesciare il mondo per mostrarlo a testa in giù.

Inizia in questi anni l'avventura artistica di Poli attore, autore e impresario di spettacoli realizzati assieme ad una compagnia non ancora monosessuale (vi fanno parte anche Maria Monti e Claudia Lawrence) su testi come *Il diavolo* (1962/63), uno zibaldone di brani²⁶ che culmina nell'irriverente parodia di parabole ed episodi del Vangelo e dei canti sacri inscenando, nel finale, un "Festival della canzone pia di Assisi". *Paolo Paoli* (1963) di Arthur Adamov²⁷ diviene il *pre-testo* per una denuncia del periodo post-bellico, quasi una seconda *Belle époque*, che sotto l'apparente vitalità nasconde traffici illeciti e odi razziali. *Il Candelario* (1964) di Giordano Bruno è messo in scena dalla "ditta artistica Paolo Poli - Maria Monti" nell'anno in cui inizia il sodalizio con la scrittrice Ida Omboni, che, per l'occasione, trasforma il testo tardo-rinascimentale in un'operetta dal forte accento satirico. A seguito dell'incontro con l'attore Sergio Tofano (detto "Sto"), ideatore delle strisce del *Signor Bonaventura*, Poli realizza *Un milione* (1965/66), spettacolo da bam-

²⁶ Dai codici di Kosvita ai laudari Coronesi, dalle poesie di Machiavelli e dell'Arcimboldo a testi della contoriforma, a De Sade, Voltaire, Diderot, quindi l'Ottocento di Monti, fino al Novecento fascista.

²⁷ "Nel suo interessantissimo saggio dal titolo 'Il teatro, il denaro e la politica' - che risale al marzo del 1956 - Arthur Adamov diceva: 'In una commedia che sto scrivendo, e che si svolge dal 1900, anno dell'Esposizione Universale, all'agosto del 1914, cerco di mostrare, tramite diversi personaggi, la continuità degli interessi borghesi'. [...] La commedia era Paolo Paoli [...]". Ruggero Jacobbi, in «Avanti!», 28 settembre 1963; "[...] Alla iconografia didascalica di Adamov fra un quadro e l'altro, alle proiezioni di frasi tolte da documenti e giornali del tempo, secondo i modi escogitati da Piscatori e Brecht, Poli ha sostituito canzoni e musiche soprattutto italiane dell'età umbertina e degli anni avanti la prima guerra mondiale. I canti degli anarchici, quelli dei rapisti popolari, le romanze mistico-sentimentali di Tosti, i couples delle operette; e il cortispendente materiale francese, inglese e tedesco dell'epoca [...]", Roberto De Monticelli, in «Il Giorno», 28 settembre 1963.

bini indirizzato ad un pubblico di adulti, animando le storie a fumetti del "bellissimo Cecè" alle prese con le caricature del bene e del male, Bonaventura e Barbariccia.

Gli spettacoli teatrali, nonostante il favore della critica, non riscuotono però il successo sperato e la compagnia risente dei debiti contratti a partire dal '62. L'attività comicale rimane sospesa fin quando l'attore non riesce a reperire fondi per nuovi allestimenti. Nel 1967 la situazione si sblocca, grazie anche alle apparizioni televisive, e l'attore incomincia a pensare alla realizzazione di una produzione a basso costo, sulla stregua delle "recite oratoriali", dove tutti gli attori sono monache o frati destinati ad interpretare anche ruoli di sesso diverso dal proprio. Dal ritrovamento di un agile volume sull'agiografia di Santa Rita, inizia l'avventura della contestatissima *Rita da Cascia*.

Pensai: qui chiacchiero io. I piccoli personaggi li affido ad attori amici, anche un po' improvvisati. Scene dipinte dal sottoscritto, e costumi rigenerati. Una suora? Basta una tovaglia bianca e una pazienza nera. Il vestito da contadinella si improvvisa con un grembiule. Le parrucche ce l'ho già. Si debutta nella medesima stanza, sotto il piano bar, dove ormai sono di casa: al Cab '64'. Un locale che contiene massimo sessanta, settanta persone, munito di una pedana di due metri per uno. Per lo spettacolo creo un fondalino, dipingo un albero, un campanile. Un cuscino a terra e un pezzo di lenzuolo costituiscono il letto di morte della Santa. In più una scala a compasso da libreria, con nuvolette appese su tre pioli, davanti a cui ci si inginocchia come davanti al paradiso²⁸.

Poli racconta, a distanza di tempo, la nascita della sua idea di teatro, che vede una moltiplicazione della propria figura di attore in tutti i personaggi della storia, all'interno di una scatola scenica ridottissima, che simula un teatrino di burattini. Nel caso della *Rita*, Poli si trova ad essere al contempo attore-cantante-danzatore, autore (con la Omboni) del testo e regista dello spettacolo, scenografo, costumista e dunque *artifex unicus*.

²⁸ Poli in Rodolfo di Giammarco, *Paolo Poli*, cit., p. 51.

Il 14 novembre del 1967 il copione di Paolo Poli e Ida Omboni, intitolato *Rita da Cascia, due tempi e sei quadri dell'agiografia tradizionale*, riceve il visto della censura. Il debutto al Cab 64 di Milano è accolto tiepidamente sia dalla critica che dal pubblico. Repliche dello spettacolo, comunque, sono già previste per il teatro Delle Muse di Roma. Giorgio Strehler e Valentina Cortese mettono in guardia l'amico sulle possibili accoglienze negative riservate alla rappresentazione dal pubblico romano cattolico. La tappa al Delle Muse, invece, attesta il successo della formula comico parodistica dei due autori e conferma la simpatia che gli italiani nutrono per il poliedrico attore fiorentino. Le recite vanno avanti per quarantatattro sere consecutive senza che si incorra in alcuna manifestazione di intolleranza. Lo spettacolo viene così proposto al teatro Ridotto di Venezia, dove però riceve un denuncia anonima per "vilipendio della religione" e "linguaggio osceno in luogo pubblico". La compagnia fa giusto in tempo ad allestire una sola recita all'Odeon di Milano, durante la quale scatta il provvedimento censorio. Tra gli spettatori, infatti, è seduto l'onorevole democristiano Tozzi Condivi, che, scandalizzato dal contenuto dello spettacolo, non tarda a promuovere in parlamento un'interrogazione sulla liceità di rappresentare "un testo tanto irriverente". Tra telefonate fasciste che annunciano bombe in teatro e questurini che presidiano ogni sera la sala, le recite vengono sospese fino a nuovo ordine. "In *Rita da Cascia*", scrive un censore anonimo, "viene portata in scena, asservita a scopi che rasentano la profanazione, la stessa figura di Gesù Cristo"²⁹. Non mancano, fortunatamente, voci favorevoli anche se non del tutto consce della portata dello spettacolo: "non tanto una demistificazione della vita di una santa - ci vorrebbe, allora, più filosofica cattiveria, un ritorno ai vecchi umori volterrian - quanto parodia di certa letteratura agiografica [...]"; si potrebbe dire che lo spettacolo è, nel suo schema esterno, la presa in giro d'una recita parrocchiale, coi suoi goffi candori, la sua

retorica e le sue amplificazioni involontariamente umoristiche"³⁰.

Rita da Cascia tace per un decennio, finché resuscita, nel 1978, dopo la pubblicazione del copione ad opera di Mondadori³¹ e la consacrazione del testo come "oggetto del desiderio".

1.3 Tra sacro e profano: *Rita da Cascia*

Lo spettacolo di cui resta documentazione video è l'edizione posteriore al 1978 (vietata ai minori di diciotto anni), con le scene di Emanuele Luzzati, i costumi di Santuzza Calì, le maschere di Gabriella Saladino e gli interpreti Paolo Calci, Alfonso De Filippis, Paolo Portanti, Rosario Spadola, oltre, naturalmente, a Paolo Poli nella parte della Santa³². La storia, ambientata per il primo tempo nel villaggio di Roccaporena e per il secondo nel monastero di Cascia, si sviluppa in un arco cronologico molto ampio che va dalle lotte tra guelfi e ghibellini fino alle crociate, con salti temporali. Non c'è unità di tempo né di luogo o azione in quanto la narrazione attraversa momenti salienti della storia medioevale, seguendo metaforicamente il viaggio spirituale della santa.

I personaggi sono la dodicenne Rita poi Santa Rita; i genitori Messer Antonio Mancini e Donna Amata Ferri, appartenenti alla fazione dei guelfi; il marito, Cavalier Paolo di Ferdinando, ghibellino; il "baciapile" Pieruccio, guelfo, spasimante di Rita; il povero viandante "avvolto in un lacero mantello, con i capelli alla nazarena, una breve barba e il volto celestiale" che incarna

³⁰ Roberto De Monticelli, in «Il Giorno», 30 gennaio 1968.

³¹ La prima edizione del testo è: Ida Omboni, Paolo Poli, *Rita da Cascia*, Milano Libri Edizioni, 1967; la seconda edizione, uscita in cofanetto con libro e audiocassetta, è: Ida Omboni, Paolo Poli, *Rita da Cascia*, Milano, Mondadori, 1976. Le citazioni sono tratte dalla prima edizione.

³² Cofanetto VHS Paolo Poli, *Rita da Cascia*, Caterina de' Medici, *I viaggi di Gulliver*, *Rita da Cascia* di Paolo Poli e Ida Omboni. Interpreti: Paolo Poli, Paolo Calci, Alfonso De Filippis, Paolo Portanti, Rosario Spadola. Musiche di Jacqueline Perotin, coreografie di Claudia Lawrence e Alfonso De Filippis, luci di Alessandro D'Antonio. Realizzazione video Mario Canci.

la figura di Cristo; la metrice, amante del godurioso Paolo; i figli Giangiacomo e Paolomaria; Giovanni, "gentiluomo galante in ricca veste", che impersona il Boccaccio-Satana; gli appestati e le suore compagne di Rita: la Superiora, suor Celestina e l'invidiosa suor Angiolina; il sacrestano Barbari, "simpatico bulone"; il Solimano, che si converte al cristianesimo; l'angelo che apre e chiude lo spettacolo.

Differentemente dalla rappresentazione del 1967, che prevedeva attori in costume ma a volto scoperto, la versione successiva si contraddistingue per l'uso da parte degli interpreti, ad esclusione di Poli-Rita, di maschere in cartapesta che richiamano il teatro classico, l'atellana romana, ma che risultano contaminate anche da elementi decorativi tipici della Commedia dell'Arte (i copricapo) e da tratti fisionomici caratteristici dei pupazzi e delle bambole (guance rosse, nei). Si tratta di maschere a tutto tondo, che si calzano dall'alto, dotate di misure sproporzionate rispetto al corpo, con lineamenti accentuati, grandi occhi, bocca socchiusa in atto di parlare. La recitazione avviene in *play-back* e tutti gli interpreti sono doppiati dalla voce di Poli, che dà prova di un incredibile atletismo polifonico.

Ogni personaggio è caratterizzato, quindi, da una maschera, da un costume, da una particolare *phonè*, da una musica introduttiva e da un codice gestuale che definisce la divisione manichea tra bene e male, tra buoni e cattivi. La gestualità degli attori (mimi, ballerini, cantanti) e la mimica di Poli ricordano gli spettacoli dilettanteschi, caratterizzati da una esasperata espressività fisica tipica delle marionette. Nell'uso dei costumi e degli oggetti, così come nella scenografia, che pure porta la firma di artisti illustri, è riconoscibile la sigla stilistica della personalità di Poli: la sua poetica, contraddistinta da una ricercata artigianalità che non invalida, anzi accresce, il rigore formale dello spettacolo.

La scatola magica delimitata dal palcoscenico è realizzata secondo una struttura architettonica identica per ogni spettacolo: teli dipinti per fondali, che cambiano quando muta la scena, due porte ad archetto, una a destra ed una a sinistra, da cui

escono ed entrano i personaggi e, sopra, due scalette laterali, simmetriche, che servono da elemento scenografico, ma funzionali anche all'azione: lì dentro, appunto, recitano, cantano e ballano i personaggi delle "favole" di Poli, a ritmo frenetico, con passaggi strettissimi dalla parola alla canzone, all'intermezzo coreografico. Gli elementi che costituiscono la scenografia non nascondono il meccanismo che li anima, anzi è proprio la visibilità dei cambi di scena a esplicitare quel distanziamento che rappresenta una delle peculiarità del teatro di Poli. Un perfetto antinaturalismo, che evita l'immedesimazione dello spettatore e che, al contrario, conduce ad una ricerca spaziale e coloristica in grado di dare valore allegorico ai personaggi. Un percorso che rievoca quello compiuto da Craig per la messa in scena di *The Masque of Love* (1902)³³.

La scena fu realizzata in modo lineare: "tre ampi teloni (uno di fondo e due laterali), un grande fondale sul pavimento, e una tela tagliata sul davanti, tutto fu dipinto in un solo grigio, di tono uniforme" (Craig, *Index*). [...] Anche in questa seconda regia Craig adoperò delle maschere, che riprodusse in disegni acquarellati comparsi in un *Souvenir* del 1902. È un uso indicativo della teorizzazione della maschera che Craig fece anni dopo nella figura mitica della *Übermarionette*, la Supermarionetta. Il fatto di utilizzare attori non professionisti ha esso pure un suo valore: lungi dal mettere in risalto alcune loro doti di estemporaneità veristica, Craig li fece provare tanto a lungo da renderli dei veri e propri burattini dai movimenti ritmati in modo perfetto (cosa che un giovane regista mai avrebbe ottenuto da attori professionisti)³⁴.

I gesti espressivi, iconografici e cinetografici di Poli si cristallizzano in pose pittoriche, in *tableaux*, mentre l'espressione mitica, portata all'eccesso e bloccata nel punto di massima ten-

³³ Spettacolo su musica di Purcell, tratto dall'adattamento di Betterton da *Prophetess*, or *The History of Dioclesian* di Fletcher.

³⁴ Ferruccio Marotti, *Introduzione* a Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, traduzione di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 11.

sione, trasforma il volto in maschera. Una fissità che sa di morte apparente: elemento magico-favolistico che pervade il genere della novella e della fiaba (dalla *Gineietta* e *Romeo di Banello* al *Pinocchio* di Collodi, alle fiabe dei fratelli Grimm). L'“immagine della morte prena di vita”³⁵.

La Supernarionetta non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita³⁶.

Impossibile non fare un paragone tra la *Santa Rita* di Poli e il *Pinocchio* di Carmelo Bene, andato in scena la prima volta nel 1961 (sottotitolo *Storia di un burattino di Collodi*) e poi nel 1981 (sottotitolo *Onuero spettacolo della provvidenza*)³⁷. Anche Bene utilizza per la messa in scena del suo *Pinocchio* il codice magico-favolistico. L'uso delle maschere di cartapesta (che ricordano in questo caso i pupi siciliani o le bambole dotate del meccanismo che permette l'apertura e la chiusura della parte inferiore della bocca), la recitazione in *play-back*, la gestualità accentuata, il doppiaggio di tutti i personaggi, ad eccezione della fatina (Lydia Mancinelli nella prima versione), ad opera dell'attore-regista, sono aspetti che mettono in relazione i due spettacoli, pur profondamente diversi tra loro. E il piglio fortemente satirico e caricaturale è un altro elemento di contatto.

Lo spettacolo di Poli ripropone, in forma parodica, la vita, la passione, i miracoli, la morte e la beatificazione di Rita da Cascia, secondo lo schema delle sacre rappresentazioni medioevali. Gli autori partono dall'analisi delle leggende agiografiche e compiono un'operazione di innesto di elementi profani su un contenuto sacro. La lingua mischia una terminologia forbita

(“quegli ori ben li conosco, avendoli visti mille volte sfavillare sulle sante immagini dinanzi alle quali pregavo che le mie lacrime trionfassero della tua contumacia”³⁸) e colta (anche in latino) di un costruito elaborato, con la parlata popolare fatta di luoghi comuni. Ma anche di proverbi (“non è tutt'oro quel che riluce”³⁹; “il lupo perde il pelo ma non il vizio”⁴⁰) attinti dal mondo della cultura contradina toscana (“non lo fo' per piacer mio, ma per dare figli a Dio”⁴¹) e citazioni tratte da testi di autori medioevali (*S'i fossi foco* di Cecco Angiolieri, recitato da Paolo di Ferdinando⁴²).

L'intero copione è costruito su un sapiente intreccio di dialoghi in prosa e brevi monologhi in rima (“verrà nell'ora che di mistero avvolge terra e mar, un demone dal vasto occhio di fiamma, la mia fronte a baciare?”⁴³), recitati esclusivamente dalla protagonista e alternati a canzoncine da operetta (come quella dell'*incipit*: “fiocca la neve fiocca / ed ogni cuore sogna un dolce focolar / lieve vien giù la neve / ma cuore a cuore ci si può scaldar”⁴⁴). Ogni momento topico nella narrazione dell'*exemplum* (la vocazione, le tentazioni da superare, i miracoli, l'ascesa in cielo) e ogni singolo aspetto che lo contraddistingue (le virtù della protagonista: saggezza, perseveranza, rassegnazione; la tematica dell'eremitaggio; la figura di Satana) è scardinato e messo in ridicolo, a partire dallo scopo del racconto, che non è più la glorificazione della fede cristiana, bensì la rivelazione dell'ipocrisia che alberga nel cuore di chi, a tutti costi, rincorre la santità, attraverso la fuga dai beni terreni e dalle gioie della vita.

Lo spettacolo è diviso in due atti composti ciascuno da tre quadri. Questi ultimi, però, non corrispondono ad altrettante variazioni sceniche, in quanto l'ambientazione muta molte più

³⁸ Ida Omboni, Paolo Poli, *Rita da Cascia*, cit., p. 46.

³⁹ *Ivi*, p. 74.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 36.

⁴² *Ivi*, p. 39.

⁴³ *Ivi*, p. 56.

⁴⁴ La canzone non compare nel testo, ma nello spettacolo.

³⁵ Michail Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, cit., p. 164.

³⁶ Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, traduzione di Ferruccio Marotti, cit., p. 54.

³⁷ Cfr. Roberto Tessari, *Pinocchio. Summa atheologica di Carmelo Bene*, Libero-scambio, Firenze, Quaderni di analisi dello spettacolo, 1982.

volte nel corso della rappresentazione, anche in conseguenza degli intermezzi coreografici, che non sono indicati nel testo. La struttura dello spettacolo segue un andamento circolare che diviene nel tempo una delle sigle stilistiche di Poli. Si apre con una coreografia degli attori travestiti da ballerine, con la maschera sul volto e termina con un'altra danza corale senza maschera, dove il tema iniziale viene rovesciato e stravolto in senso parodico. In *Rita da Caccia* la prima scena rappresenta un balletto classico incorniciato da una scenografia unidimensionale, composta da un fondale dipinto con paesaggio innevato, illuminato da luci azzurre. Una musica da commedia americana accompagna la danza degli attori che si muovono sotto una lieve nevicata. I quadri musicali intervallano le scene, parodiando alcuni momenti significativi della narrazione. Nel finale, la successione alternata di scena e intermezzo lirico si fa più rapida e fitta. La beatificazione di Rita è rappresentata da una ascesa al cielo tra lodi al signore e coreografie mimiche da rivista. L'ascensione della santa rievoca la passerella della *soubrette* di varietà. Il fondale raffigura il cielo, le nubi, l'immagine del Redentore e, ai lati, le Sante con i simboli del martirio: sant'Agnese che "per suo amor la testa ebbe spiccata", santa Lucia che "per suo amore degli occhi fu orbatà", santa Caterina ("da Siena? No, d'Alessandria!"⁴⁵), che "per lui sulla ruota fu straziata" e sant'Agata che "l'una e l'altra poppa ebbe strappata". Rita, collocatasi su una nuvola, scende le scale per danzare assieme alle suore nel "balletto delle rose". Quindi, gli attori si presentano in scena indossando costumi da sposa e ballano al ritmo della canzone "dal ciel piove bontà", mentre dall'alto cade una nevicata, questa volta, di soldi.

All'apertura del sipario, dopo il balletto iniziale, l'ingresso in scena di Rita è suggerito dai discorsi dei genitori sulle qualità della ragazza ("Lei è buona, mite e di animo dirigibile" 746). Rita, appena dodicenne, si è recata a comprare un abito decen-

te per l'arrivo del santo vescovo in visita alla città. In realtà, non acquisterà abiti, né altri oggetti mondani, preferendo trascorrere il tempo a disposizione per una visita ai luoghi cimiteriali, ricchi di "pace e di benessere"⁴⁷, attestando la propensione all'ordine ("ogni cosa al suo posto e un posto per ogni cosa"⁴⁸), alla rinuncia e alla penitenza, e un non trascurabile gusto del lugubre, che contraddistinguono la vita monacale a cui intende consacrarsi. Rita rappresenta l'incrollabilità della chiesa cattolica che non può avere cedimenti. L'appartenenza al partito dei guelfi è il baluardo della sua fede. Dall'altra parte, in antagonismo, si colloca il Cavalier Paolo di Ferdinando, ghibellino, miscredente, privo di scrupoli e di morale, infedele, strettamente legato alle cose terrene, insomma l'incarnazione di Satana. Il sopraggiungere improvviso di Rita, proprio nel momento in cui il cavaliere sta per malmenare l'anziano padre della fanciulla, è accompagnato da una lunga aringa tesa a gettare discredito sui ghibellini. Il procedere del discorso somiglia alquanto ad un intervento politico, da cui si chiarifica la natura delle figure di Rita e Paolo, che, fuor di metafora, rappresentano i due principali, e tra loro opposti, schieramenti dell'Italia

RTA: la mano della provvidenza fermi il vostro piede, Paolo! Il mio ritorno cade proprio in acconcio! Eccovi a spadroneggiare con sicumera! Ancora una volta la conclamata democrazia popolare-progressiva rivela il suo colore ghibellino, documentando largamente come intende la libertà dei senza-Dio. Pubblicamente e giuridicamente proclamate la tolleranza religiosa, ma poi in pratica cercate ogni mezzo di propaganda per sgretolare la fede. Non alzate mai gli occhi alle campagne che, pari a un dio, segna a noi mortali il cielo. Anzi si vedono donne ghibelline aggirarsi per le strade con panieri colmi di occhi umani strappati selvaggiamente alle vittime guelfe. Quale matia bestialità! Come volete rispetto se non portate rispetto? Come volete autorità se non onorate l'autorità? Questi vecchi non vi hanno fatto

⁴⁶ *Ivi*, p. 15.

48
Ibidem.

nulla e le maggiori autorità son proprio quelle che non fanno mai nulla!⁴⁹

Le argomentazioni di Rita, a vantaggio del partito "conservatore" e a discapito dei "progressisti", mettono a nudo falsità e incongruenze di entrambe le fazioni. L'opinione diffusa che le donne ghibelline si aggrino con panieri colmi di occhi umani strappati ai guelfi (sottolineata dall'intercalare "quale matita be-stialità!") è costruita satiricamente sulla trasposizione storica dell'assurda idea che i comunisti mangiassero i bambini. Nel secondo atto, alla fine della seconda scena, l'immagine dei bambini come cibo è portata all'eccesso. Il proposito di nutrirsi di carne umana di tenera età è attribuito al partito democristiano, tant'è che Rita si rende portavoce di una battaglia a favore degli "innocenti senza pane", individuando nell'antropofagia la soluzione ai problemi di fame e di povertà che affliggono l'Italia, a vantaggio dell'"ordine", del "decoro" e del "benessere" nazionale. Nel "promuovere questa crociata" la "santa" è stimolata dal contatto con "i vicoli puzzolenti" della Roma giubilare "affollati di donne lacere e pidocchiose che chiedono l'elemosina, circondate da tre, quattro, sei bambini tutti stracciati".

(*Aggirandosi idealmente nella Città Santa, e per essa tra il pubblico*)

[...] Queste madri non han tempo di lavorare, perché son costrette a passar la giornata mendicando per i loro disgraziati marmocchi che nel migliore dei casi da grandi diventeranno ladri e assassini. Per me sarebbe non solo giusto, ma indispensabile pensare a tutti questi innocenti senza pane!

Fino a un anno un bambino può nutrirsi del solo latte materno con l'aggiunta di pochi altri elementi che la madre può procurarsi con la sua legittima professione di mendicante. Ma quando arrivano all'anno bisogna provvedere a queste creature senza che siano di peso alla famiglia e alla parrocchia. Calcolando la popolazione sul milione e mezzo di abitanti avremo circa duecentomila coppie in grado di procreare. Togliamone trentamila che possono mantenere i figli, resteranno

centosessantamila donne feconde. Togliamone altre cinquantamila che non portano a termine la gravidanza o che perdono i bambini per incidenti o malattia nel primo anno di vita. Rimangono centoventimila figli di genitori poveri all'anno. Io mi domando: com'è possibile allevare questa folla di bambini?

Ben di rado possono guadagnarsi la vita rubando prima dei sei anni, a meno che non abbiano un talento particolare. Ora i medici assicurano che un bambino di dodici mesi, robusto e bene allattato, è il cibo più sano e corroborante: saporitissimo vuoi arrosto, vuoi al forno e io non dubito che possa essere altrettanto appetibile in fricassea o al ragù.

[...]

I vantaggi di questa soluzione sarebbero incalcolabili! [...] Si darebbe un enorme incremento al matrimonio, cosa che le altre nazioni non sono riuscite ad ottenere con leggi, premi, ammende e gabelle. Le madri aumenterebbero le cure e le tenerezze per i propri bambini e ben presto nascerebbe un'onesta emulazione tra le donne sposate per portare al mercato il bimbo più grasso, cosa che le distrarrebbe dai pensieri mondani. [...] Infine i ricchi imparerebbero ad apprezzare i poveri e viceversa.

[...]

Nel promuovere questa crociata cerco solo il bene del mio paese e un più rigoroso tono morale!⁵⁰

Le allusioni all'attualità politica sono sparse in tutto il testo, con riferimenti espliciti all'ideologia nazista espressa nel *Mein Kampf* di Hitler.

La stagione in cui Poli mette in scena lo spettacolo (1967/68) abbraccia il periodo più caldo della contestazione, degli scioperi e delle lotte partitiche. Paolo di Ferdinando, che incarna il materialismo, è il rappresentante della corrente politica più rivoluzionaria e in varie occasioni dà prova del suo credo:

PAOLO (*insultando*): Io mi professo un perfetto ateo e materialista sociale!⁵¹

[...]

⁴⁹ *Ivi*, p. 19.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 80-83.

⁵¹ *Ivi*, p. 31.

RITA: Ti senti in comodato mio buon Paolo, vuoi una tisana?

PAOLO: Che? Vaneggi?

RITA: Ti vedo in casa di giorno non festivo!

PAOLO: Per me è festa quand'ho denaro in tasca! No, oggi s'è fatto sciopero!⁵²

Rita, da parte sua, lo tratta come un bricconcello vizioso e scansafatiche, dedico ad "ingenue sassaiuole".

RITA: Sciopero? ...oh, intendo, sciopero! Faceste solo chiasso sotto le finestre dei padroni, lanciate qualche macigno sotto le macchine, tentando di sfasciarne qualcuna, bastonate quelli che non volevano istare con voi!... Tutto qui!⁵³

Nell'enfasi del discorso, si lascia andare ad una retorica (e antifrastica) glorificazione del "padrone".

Invece di porvi d'impegno, affinché la giornata riuscisse fruttuosa per il vostro padrone che vi beneficia logandovi. Il lavoro è il solo mezzo per attestargli la vostra gratitudine! Quel buon padrone carico di pensieri che non sapete immaginare, le cui macchine, issate nel suo laboratorio, son come faro nel porto, overosia pilota dell'avvenire delle popolazioni operate, è l'ancora contro il positivismo, overosia materialismo preponderante e perspicente. Ci si meraviglia ancor oggi della moltiplicazione dei pani e dei pesci, ma il capitalismo cristiano in seguito ha fatto molto di più! E sparge beneficio a favore del proletariato che qualcuno vorrebbe chiamare oppresso, overosia calpestate, angariato, demoralizzato!⁵⁴

Fin quando non arriva a comprendere, a suo modo, l'entità dell'agire del marito:

Sciopero! E vi par poco? Atteniate alla proprietà altrui, magari alla vita, per voi onesti e leali cittadini è opera lieve! Che v'importa se con

⁵² *Ivi*, p. 44.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

tale mezzo si reca danno agli interessi dei padroni, che v'importa se con azioni vili e disoneste incitate allo sciopero tanti miserabili che vivono di solo lavoro? Voi raggiungete l'intento, né vi curate d'altro! E quando vedete i figli grami, languenti per fame, chiedere invano un pane all'illuso e tradito operaio, voi, senza cuore in petto, vi stringete nelle spalle e sogghignate, mentre una povera famiglia è consumata dall'inedia. E se il disgraziato padre per amore dei figli vuole tornare al lavoro, voi glielo impedite, lo minacciate, lo percuotete. E voi siete i filantropi, i rigeneratori dell'umanità? Voi i rivendicatori dei diritti della libertà del popolo? Voi? Tu? Ah, mi fai ridere! Tu non sei che uno spogliastro, un comunardo, un petroliere. Ma non lo sai, non lo sai che dallo sciopero al misfatto il passo è breve?⁵⁵

Paolo di Ferdinando uscirà dallo scontro verbale inesorabilmente sconfitto e con la mente obnubilata dalle parole della consorte, che lo indurranno ad una conversione *in extremis*.

Il matrimonio con il "comunardo" e "ateo" cavaliere e la sua conversione in punto di morte rappresentano per Rita la prima "prova" e il primo "miracolo" del lungo cammino verso la santità. La figura di Paolo trova un suo "doppio" in Giovanni Boccaccio-Satana, che costituisce la prima vera tentazione da superare per proseguire il viaggio. In una visione mistica della vita, il male ha la funzione di consolidare e rafforzare la fede. Un male che si declina nelle forme più diverse: nel disordine (a cui si contrappone l'ordine gerarchico: "nel sistema tomistico la scala va dall'angelo al verme, così come fra noi sorelle dalla madre generale alla madre guardiana"⁵⁶ e l'ubbidienza: "ubbidienza è una grazia speciale che ci dispensa dall'incomodo di pensare, meno si capisce meglio si ubbidisce"⁵⁷), nella sordidezza ("non bisogna aver paura di sorella sporciaia: essa serve a far crescere il fiorellino della santità!").

In fondo gli escrementi non sono altro che materia fuori posto⁵⁸; RITA — *agli appetiti* —: "Quale peste, sentiamo, quella

⁵⁵ *Ivi*, pp. 44-45.

⁵⁶ *Ivi*, p. 76.

⁵⁷ *Ivi*, p. 98.

⁵⁸ *Ivi*, p. 24.

del corpo o quella dell'anima? [...] Perché non vi è peste sozza quanto il peccato. Questo castigo del cielo l'avrete meritato con qualche orrendo vostro peccato!"⁵⁹). E anche nel riso ("stolidi, non ridete: nelle scritture è detto che Egli pianse, mai ch'Egli risse!"⁶⁰) e nell'eroticismo ("pessima atque nefanda peccata sunt: amplexus carnalis, tactus impudicus, oscula lascivia"⁶¹). Fino a giungere alla personificazione in figure storicamente connesse con il progresso scientifico, culturale e politico.

RTA (*animata da un delirio profetico*): Lo so, lo so, debbo estinguere fino all'ultima scintilla la concupiscenza, la prepotenza, la lividezza, la maldanza, il mostro a sette teste, il grande nemico: vade retro, vade retro! Ti riconosco sai maschera dai mille volti? Tu che smembri la cristianità europea con le tue proteste, insidioso Lutero! Tu che divelli il mappamondo e lo sbatti tra le meteorie, sedicente Galileo! Tu che coi tuoi falsi lumi scateni per le strade una plebaglia senza culotte, sanguinario Voltaire! Tu che sprecci le mura al Papa, concubino Garibaldi! Tu che col capitale prepari la miccia e tu che incendi la steppa, internazionali Marx e Lenin! Anatema, anatema! Non prevalebunt!⁶²

Il personaggio del diavolo entra in scena fisicamente (con tanto di costume rosso a calzamaglia, mantello nero, corna e tridente) nella prima scena del secondo atto, quando Rita si trova in eremitaggio (altro *topos* della leggenda agiografica e della sacra rappresentazione) in una "grotta spiccata nel vivo sasso", sola e raminga, in attesa di un segno divino che conceda a lei ("vedova illetterata") la possibilità di entrare in convento. In-

⁵⁹ *Ivi*, p. 61.

⁶⁰ *Ivi*, p. 41. Nell'intervista che conclude il capitolo, Poli afferma che, per evitare la censura, nel testo e conseguentemente nello spettacolo, Dio e Cristo non vengono mai nominati, si usano al loro posto pronomi come "Egli", "Lui" scritti con la prima lettera maiuscola o perifrasi come "il mio sposo Lassù". Propp sottolinea gli aspetti relativi al Cristo *patiens* e al riso satanico nel saggio *Comicità e riso*, al capitolo intitolato *Chi ride e chi non ride*: "Se è impossibile immaginarsi Cristo che ride, è invece molto facile figurarsi il diavolo che ride", Vladimir Ja. Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, cit., p. 23.

⁶¹ Ida Omboni, Paolo Poli, *Rita da Cascia*, cit., p. 67.

⁶² *Ivi*, p. 102.

dossa una lunga tunica nera con un lucchetto disegnato sul davanti, ha i capelli sciolti divisi in due parti ai lati del volto, le fanno compagnia due tesciotti. Sopraggiunge un gentiluomo, vestito elegantemente, che le racconta come "in Fiorenza pervenne la mortifera pestilenza" e come, insieme ad una "brigata di gentili omeni e vaghe donzelle", si sia recato "quivi in villa" al fine di "riparare dalla tribolazione", con l'intento di "festevolmente viver".

Il personaggio del viandante, che conduce con sé un libro, vien da Firenze per sfuggire alla peste e ha nome Giovanni, lascia facilmente intendere la sua identità, confermata dal dialogo con la donna:

GIOVANNI: Or qui nella montagna si abita un palagio con fratelli intorno, preziosi vini, tutto spazzolato e nelle camere i letti rifatti...

(*Con allusione perversa*)

RTA (*confusa*): Oh, toh!

GIOVANNI: la brigata vi trova suo non poco piacere! Quivi narrar si debbon dieci novelle al di...

RTA: Oh, guarda!

GIOVANNI: Di come Andreuccio si prese dell'Agnoledda, di come Masetto si finse muto, di come la Lionarda rispose al soldano...

RTA: Oh, senti...

GIOVANNI: Non vorreste voi leggere il libro con esso meco ed esser la reina delle nostre giornate?⁶³

La donna ha un mancamento, mentre tenta di liberarsi dall'amplesso di Giovanni, che le appare in sembianze di dio Pan, di Sileno, costringendola a trasmutarsi "come Dafne in tronco". Tornare alla "silvestre origine" indica una regressione alla bestialità primitiva, alla prima donna, Eva, simbolo di passionalità e peccato. Rita canta *Veleno*⁶⁴ ("se mi baci ti do il mio

⁶³ *Ivi*, p. 57.

⁶⁴ Canzone scritta dal musicista e paroliere Alfredo Polacci (Milano, 1907-1998), autore di copioni per l'avanspettacolo e la rivista e di testi per i carosello. È attore con Petrolini, scrittore, pianista jazz. La canzone *Veleno* è stata composta per la rivista *Il cielo è tornato sereno*, dove è interpretata dalla De Mola nel ruolo di Lucrezia Borgia.

veleno..."⁶⁵) con movenze da tanghèra, rimandando all'immagine futurista della donna-vipera che inietta il siero velenoso nel corpo dell'uomo, ma rievocando anche l'immagine della *Malafemmina* di Totò⁶⁶. La decorosa Rita sta per cedere alla tentazione erotica, ma nel viluppo amoroso (i due ballano il tango con il *caschè*) il giovane perde il "berretto alla goliarda" rivelando le corna di Satana. La mistica rinsavisce:

Boccaccia d'inferno! La tua penna indavolata, cinica e virulenta, profumerebbe il proprio padre d'epigrammi mediante una modica retribuzione!

De-ca-me-ro-ne !?!

(*Getta lungi da sé il libro con orrore*)⁶⁷.

Il riferimento al *Decamerone* introduce il contrasto tra la cultura cortese, con le sue regole di comportamento e la logica mercantile, intrisa di furberia, d'intraprendenza, di libertinismo e libertinaggio; contrasto che allude a quello più recente tra la cultura borghese e una concezione più spregiudicata della vita, che prelude ad un'apertura laica della morale familiare. In *Rita da Cascia* questo scontro si realizza nella scena familiare ambientata nella casa dove abitano, in falso idillio, Rita e Paolo con i figli Giangiacomo e Paolomaria. Rita, moglie premurosa e attenta all'educazione della prole, cerca di giustificare di fronte ai due bambini il comportamento indecoroso del marito, delineando per l'occasione l'immagine stereotipata della casa borghese col "salotto buono" e il "servizio da dodici":

RTA: [...] E sì che vostro padre non fa che darvi esempi di virtù!
(*Violentando il suo strazio*)

Quando mi porta in casa delle donne di bassa estrazione non è già perché egli sia un godereccio, ma bensì per indicare a voi la vera ospi-

⁶⁵ La canzone non è nel testo, ma nello spettacolo.

⁶⁶ La canzone *Malafemmina* è scritta da Totò nel 1951 ed entra a far parte della sceneggiatura del film *Totò, Peppino e la... malafemmina* di Camillo Mastrocinque nel 1956.

⁶⁷ Ida Omboni, Paolo Poli, *Rita da Cascia*, cit., p. 60.

talità. Quando al mattino mi mangia tutto il rosso dell'uovo a la coque lasciandomi solo il bianco, non è già perché egli sia un egoista, ma bensì per indicare a voi la temperanza! Quando mi fracassa le seggiole del salotto buono e le scodelle del servizio da dodici non è già perché egli sia un violento, ma bensì per indicare a voi il disprezzo dei beni terreni!⁶⁸

L'educazione tradizionale sta cedendo il passo a nuovi metodi e contenuti, che Rita non comprende o non vuole accettare, per paura del cambiamento e dell'affermazione della cultura laica su quella della "religione di stato":

Giangiacomo, Paolomaria! Sentiamo, cos'avete studiato oggi?

GIANGIACOMO: Le arti liberali!

PAOLOMARIA: Trivio e quadrivio!

RTA: Trivio? Bella roba, l'insegnamento laico! Perché frastomarvi la testa? Val più la pratica della grammatica. Avanti!

(*Con comandi ritmici che i fanciulli eseguivano*)

Spalle giù... rassegnazione! Spalle su... fortezza! Testa bassa... umiltà! Testa alta... via il rispetto umano! Flettere leccemente le gambe sulle ginocchia... supplica!⁶⁹

Come già detto, Poli alterna la satira all'evocazione, la citazione erudita al motivo da operetta in un rutilante susseguirsi di stimoli per i sensi e per l'intelletto. La volontà di mettere a nudo i meccanismi sociali è accompagnata da una esplosiva vitalità, da un amore per la storia e per le epoche passate, da un gusto antiquario per i proverbi e le filastrocche, da una attualizzazione dei sentimenti espressi attraverso la trasformazione di vecchie arie e canti religiosi in canzonette di memoria sanremese. Poli propone, sotto forma di "favola", una lettura personalizzata del passato per comprendere meglio il presente. Un passato che rappresenta il luogo ideale in cui rifugiarsi dagli affanni dell'esistere, ma anche un *déjà vu*, in un vichiano corso e ri-

⁶⁸ *Ivi*, p. 42.

⁶⁹ *Ibidem*.

corso storico spiralfornne. È in questo palcoscenico che l'attore si affaccia con tutta la sua "divina" presenza, interpretando il ruolo di una nuova wandissima condannata a recitare la stessa parte perennemente: "io recito sempre lo stesso spettacolo, ogni volta, da decenni"⁷⁰.

1.4 A colloquio con Paolo Poli-Roma, 12 giugno '02

Come è iniziata la sua carriera di attore? Si sa che ha esordito nel cabaret.

Ho iniziato a fare cabaret con Laura Betti (che in realtà si chiama Trombetti, ma tolse il "Tromb" perché faceva poco chic) e con Giancarlo Cobelli. Dopo la laurea a Firenze sul teatro del Settecento decisi di intraprendere la carriera d'attore e mi recai a Genova dove seppi che Aldo Trionfo stava lavorando alla "Borsa d'Arlecchino". Era il 58-59 e Trionfo agiva nel sotterraneo del Caffè della Borsa (in piazza De Ferrari), per questo il teatro si chiamò la "Borsa d'Arlecchino".

Perché "Arlecchino"?

Per dare l'idea della commedia dell'arte, del carnevale, del teatro insomma...

Che repertorio veniva recitato nel sotterraneo del Caffè della Borsa?

La sera facevamo teatro in una piattaforma di quaranta centimetri circa. Aldo Trionfo volle rimpolpare la compagnia composta da dilettanti genovesi con nuove leve. Il repertorio teatrale era composto da opere di Feydeau, Ionesco, come *La Cantatrice Cabala*, *La lezione*, Beckett con *Finale di partita*, piccoli atti unici inframmezzati da canzonette. Io, all'epoca, facevo le canzonette provenzali, le avevo studiate. Poi a Milano ci presentammo al Teatro Gerolamo di Piazza Beccaria, (era un teatro di burattini e si chiamava Gerolamo per questo), dove proponevamo i monologhi di Paola Borbone, le canzoni della Vanoni. Portammo Genet con *Sorveglianza speciale* e la canzone popo-

lare di Roberto Leydi.

Questo tipo di teatro veniva considerato satirico, provocatorio?

Avete subito delle censure?

Mah... satirico non direi. Non so perché alcuni lo classificavano come "politico" o "satirico". Anche la rivista «Sipario» scriveva un po' quello che voleva, per vendere più copie ci mettevano in bocca cose mai dette. Per esempio una volta scrissero: "Paolo Poli ha detto: - Io sono una Troia!", ma io non ho mai detto questo. Certo è vero che noi comunque ci ponevamo da un'altra parte rispetto al teatro di Stato. All'epoca si andava a teatro a vedere la storia della madre di famiglia che è malata [qui recita la parte, parodiandola, di una donna sconvolta dal dolore, ma con pose da teatro ottocentesco] e... odio... non sa se... aahh... dirlo o non dirlo in famiglia... ecco, capisci?

Sì, capisco. Ma c'era quindi una presa in giro di un certo tipo di teatro ufficiale, anche parodiando queste figure femminili, sia attraverso le pose, che il travestimento o la modulazione della voce...

C'era sì una certa provocazione, ma d'altra parte io il travestimento l'ho sempre usato in teatro, fin dall'inizio: questi abiti, questi cappelli... davamo al pubblico quello che voleva, perché non farlo divertire? Il segreto poi è avere le qualità, non togliersi i difetti... anche Donati, il grande scenografo Danilo Donati diceva: "fanno i film, poi io ci aggiungo qualche 'difetto speciale' e tutto si aggiusta...". Carmelo Bene, che ora non c'è più, diceva: "Io sono apparso alla Madonna". Comunque qualche censura l'abbiamo subita...

E dopo il 1959 cosa avvenne?

Nel 1960 mi misi in proprio e feci lo spettacolo *Il Novellino*. Era la stagione 1960-61.

E in televisione quando fece la sua comparsa?

In televisione recitavo solo canzonette, che non dessero noia né a Cristo né a Satana. Con Sandra Mondaini feci una *Canzonissima*. Nel 1963 feci *Paolo Paoli* di Adamov, che si rifaceva alle cose che mettevo in scena alla Borsa d'Arlecchino, con Lia Origoni che era una diva del teatro di rivista e recitava con Dapporto. Io invece non ho mai fatto rivista, però Dapporto mi

⁷⁰ Da un colloquio avvenuto tra l'autrice e l'attore a Roma, il 12 giugno 2002.

appoggiava, mi sosteneva. A Roma, dopo un suo spettacolo, diceva in teatro: "C'è Paolo Poli domani, andatelo a vedere, è giovane ma è molto bravo...". Nel teatro minore si sentiva molto l'influenza del futurismo, così come nello sketch di rivista. C'era l'idea di "simultaneità", che si realizzava nella rapidità della scenetta comica, nell'acurezza della battuta, nella gestualità... Nel 1964, poi, recitai in *Il Candelino* di Giordano Bruno. A Milano, intanto, c'era il Cab 64: una saletta dove veniva il maestro Danzi (quello di "Oh mia bella madunina"), e dove si esibivano i pupazzi di Delia Mantegazzi; Cochi e Renato vi recitarono poco dopo. Io ero molto attratto dal genere del teatro parrocchiale. Mi piaceva molto. Quelle processioni con quelle madonne addolorate [limita con ampi gesti e movenze artificiosel, quei canti...

Così, nella stagione 1967-68 cominciai a lavorare sulla *Santa Rita da Cascia*, facendo la parte di Santa Rita, naturalmente, con le trece lunghe, mentre gli altri attori erano presi dalla strada. Il testo era divertente: per esempio nelle canzoni i termini come Gesù o Madonna non si mettevano, così non venivano censurati! Si diceva solo "lassù", "tù", ecc... con chiare allusioni comprensibili grazie alla rima. Poi... Scafaro, a Roma, fece un'interpellanza parlamentare per far "cessare lo sconcio" e così smisi di mettere in scena la *Santa Rita* e feci *La nemica di Niccodemi*, lasciando la scena madre, tagliando tutti i personaggi e inflandoci le canzoni. Ripresi la Santa Rita nella stagione 1977-78. Nel Natale del 1967 improvvisavo, dicendo male di Maria Goretti e facendo l'occhiolino a Gesù: recitavo la sua parte, così... tutto sdraiato sulla croce... aahh... e mi lamentavo... oioia... era una critica alla religione di stato.

È rimasto qualche materiale di questo periodo (fotografie, copioni dello spettacolo, ...)?

Mah, che vuoi... copioni no, qualche foto, ma ora non so più nemmeno dove sono, io non sono preciso.

Bibliografia

- Aa.Vv., *Giorgio Gaber*, Roma, Armando Curcio Editore, 1990.
 Aa.Vv., *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano, Mazzotta, 1982.
 Aa.Vv., *Dossier '68 e dintorni*, in «Hystorio», n. 4, numero monografico, 1998.
 Aa.Vv., *Il rito leopardiano. Comico, satira e parodia*. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 18-22 settembre, Firenze, Olschki, 1998.
 Aa.Vv., *Rocco e Michele Galdieri, cinquant'anni di rivista*, in «Articel», n. 2/3, maggio-dicembre, numeri monografici, 2002.
 Aa.Vv., *Teatro cabaret nel mondo*, in «Sipario», n. 212, dicembre, numero monografico, 1963.
 Alfonzetti Beatrice, *Gli anni di piombo e la scena. Satira e tragedia in Dario Fo*, in «L'illuminista», n. 2-3, 2000, pp. 139-159.
 Alfonzetti Beatrice, *Dario Fo, L'autore e la scrittura teatrale*, in A. Lezza (a cura di), *Teatri nella rete*, Grottaferrata, Delta, 2005.
 Aliverti Maria Ines, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
 Allegri Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
 Almansi Guido, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.
 Almansi Guido, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
 Almansi Guido, *L'estetica dell'oscuro*, Torino, Einaudi, 1994.
 Alonge Roberto, *Teatro e società del Novecento*, Milano, Principato, 1974.
 Alonge Roberto, Tesari Roberto, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996.
 Angelini Franca (a cura di), *Petrolini, la maschera e la storia*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

Angelini Franca, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Angelini Franca, *Linee di una tradizione comica italiana*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, introduzione di Anna Barsotti, postfazione di Mara Ines Aliverti, Pisa, ETS, 2005, pp. 21-34.

Artese Erminia, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lericci, 1977.

Artoli Umberto, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972.

Attisani Antonio, *Scena occidentale*, Venezia, Ca' Foscari, 1995.

Bachtin Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garrano, Torino, Einaudi, 1968.

Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1995.

Barberi Squarotti Giorgio, *Lo specchio che deforma. le immagini della parodia*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988.

Baretti Margherita, Bongiovanni Angela, *Il Derby Club Cabaret*, Milano, Zelig, 2002.

Barsotti Anna, *Itinerari teatrali attraverso il '900 italiano*, in «Rivista italiana di drammaturgia», n. 15-16, 1980.

Barsotti Anna, *Il "manuale" di Dario Fo*, in «Ariels», n. 2, maggio-agosto 1987.

Barsotti Anna, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990.

Barsotti Anna, *Eduardo & Dario Fo (Eduardo visto da Fo)*, in Tonia Fiorino e Franco Carmelo Greco (a cura di), *Eduardo 2000*, Napoli-Roma, ESI, 2000, pp. 41-82.

Barsotti Anna, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001.

Barsotti Anna, *Grandi giocolieri e giullari contro la macchina che piaila i teatranti: Eduardo e Fo*, in «Ariels», n. 48, 2001, pp. 83-120.

Barsotti Anna, *La Milano di Fo e la Napoli di Eduardo*, in Gaiane Alonge, Federica Mazzacchi (a cura di), *Ombre Metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*. Atti del Convegno di Studi di Alba, 30 ottobre - 1° novembre 2001, collana I Quaderni del Castello di Elsinore, DAMS, Torino, Studio Lexis, 2002, pp. 239-257.

Barsotti Anna, *Dario Fo giullarista e istrioniano*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 53-72.

Barsotti Anna, *Dario Fo, l'attore plurale*, in Concetta D'Angeli, Simone Soriani (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006, pp. 81-102.

Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

Bartolucci Giuseppe, *Dove va l'avanguardia*, in «Teatroltre», supplemento a «La scrittura scenica», dedicato al Festival Postavanguardia/Intervento didattico (Cosenza 8-13 Novembre 1976), Roma, Bulzoni, 1976, pp. 5-10.

Bassi Adriano, *Café-chantant*, Genova, De Ferrari, 1998.

Bene Carmelo, *Dotto Giancarlo, Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.

Benigni Roberto, Bertolucci Giuseppe, *Berlinguer ti voglio bene. Tutobergini, Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, Roma-Napoli, Teoria, 1992.

Benjamin Walter, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 1966.

Bergson Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. di Franco Stella, Milano, Rizzoli, 1991.

Bermiani Cesare, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere italiano*, Milano, Jaca Book, 1997.

Bernardi Sandro (a cura di), *Si fa per ridere... ma è una cosa seria*, Firenze, La Casa Usher, 1985.

Bevilacqua Alberto, *I grandi comici*, Milano, Rizzoli, 1965.

Bevilacqua Alberto, *I grandi della risata*, Milano, Mondadori, 1995.

Bianchi Ruggero, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo*, in «Biblioteca Teatrale», n. 21-22, 1978, pp. 160-180.

Binni Lanfranco, *Attento a te...! Il teatro politico di Fo*, Verona, Bertani, 1975.

Binni Lanfranco, *Dario Fo. Ballate e canzoni*, Roma, Newton Compton, 1976.

- Binni Lanfranco, *Dario Fo*, Firenze, Il Castoro, 1977.
- Bisicchia Andrea, *Teatro a Milano, 1968-1978*, Milano, Mursia, 1979.
- Bisicchia Andrea, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003.
- Beare William, *I romani a teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Boal Augusto, *Il teatro degli oppressi*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Boretti Margherita, Bongiovanni Angela (a cura di), *Il Derby club cabaret*, Milano, Zelig, 1996.
- Borgna Gianni, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992.
- Bosisio Paolo, *Teatro dell'occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Bologna, LED, 1995.
- Bosisio Paolo (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori, 2003.
- Bosisio Paolo, *Tra testo e scena: la nascita della regia in Italia*, in «L'Erasmo», n. 14, marzo-aprile 2003, pp. 74-85.
- Bosisio Paolo, *L'aristocrazia del comico: Franca Valeri tra drammaturgia e palcoscenico*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 107-122.
- Brecht Bertolt, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- Brecht Bertolt, *Scritti teatrali*, trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani, Renata Mertens, Torino, Einaudi, 2001.
- Brilli Attilio, *La satira. Storia, tecniche, ideologie*, Bari, Dedalo, 1979.
- Brook Peter, *Il teatro e il suo spazio*, trad. it. di Raffaele Petrillo, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Bruce Lenny, *Come parlare sporco e influenzare la gente. Autobiografia di uno show-man*, Milano, Bompiani, 2001.
- Bruno Edoardo, *Teatrosessanta. Tradizione avanguardia (note sul teatro in Italia negli anni Sessanta)*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Buttafava Giorgio, *Il travestitismo a teatro*, in *Gli uni e gli altri*, Roma, Arcadia Editrice, 1976, pp. 21-43.
- Cappa Marina, Nepoti Roberto, *Dario Fo*, Roma, Gretnese, 1997.
- Caldiron Orto, *Toto*, Roma, Gretnese, 2001.
- Caroli Menico, *Proibitismo! Censori e censurati della radiotelevisione italiana*, Milano, Garzanti, 2003.
- Castri Massimo, *Il lavoro dell'attore nella comunità (1968-1968)*, in «Teatro», n. 1, 1970.
- Castri Massimo, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud, Tortino*, Einaudi, 1973.
- Celati Gianni, *Finzioni occidentali, fabulazione, commedia, scrittura*, Torino, Einaudi, 1975.
- Chesneaux Jean, *Il teatro politico di Dario Fo. La censura fallita*, Milano, Mazzotta, 1977.
- Chiesa Adolfo, *La satira politica in Italia*, Bari, Laterza, 1990.
- Chinzari Stefania, Ruffini Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, prefazione di Goffredo Fofi, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Cirio Rita, Favari Pietro (a cura di), *Sentimental*, in «Almanacco Bompiani 1975», numero monografico, 1975.
- Civita Armando, *Teorie del comico*, Milano, Unicopli, 1984.
- Clemente Pietro, Solinas Pier Giorgio, Vigorelli Amedeo, *Il linguaggio, il corpo, la festa: per un ripensamento della tematica di Bachtin*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- Colombo Enzo, Piraccini Orlando (a cura di), *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Scheiwiller, 1998.
- Copeau Jacques, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- Corsi Mario, *Vita di Petrolini*, Milano, Mondadori, 1944.
- Craig Edward Gordon, *Il mio teatro*, trad. it. a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Cruciani Fabrizio, *Due note sull'attore*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1, 1971, pp. 116-128.
- Cruciani Fabrizio, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Cruciani Fabrizio, *Teatro di agitazione e propaganda*, in «Biblioteca Teatrale», n. 21-22, 1978.
- Cruciani Fabrizio, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.
- Cruciani Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Curi Giandomenico, *Chiedo scusa se parlo di Giorgio Gaber*, Roma, Arcana, 2003.

- Curti Luca, *Testo e gesto. Progetti paralleli nella produzione del comico*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 139-154.
- D'Amico Silvio, *Fregoli, pantomimo romano*, in «Rivista italiana del dramma», numero monografico, 1937.
- D'Amico Silvio, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985.
- D'Angeli Concetta, Paduano Guido, *Il comico*, Bologna, il Mulino, 1999.
- D'Angeli Concetta, Soriani Simone (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006.
- De Angelis Rodolfo, *Storia del Café Chantant*, Milano, Il Balcone, 1946.
- De Chiara Ghigo, *Commedianti di "terza generazione"*, in «Sipario», anno XI, n. 122, giugno 1956.
- De Chiara Ghigo, *La censura è un gioco d'azzardo*, in «Sipario», n. 225, novembre 1957.
- De Chiara Ghigo, *Ettore Petrolini*, Bologna, Cappelli, 1959.
- De Chiara Ghigo, *Un pagliaccio moralista*, in «Sipario», n. 56, settembre 1959.
- De Filippis Felice, Mangini Mario, *Il teatro "Nuovo" di Napoli*, Napoli, Arturo Bertasio Editore, 1967.
- De Filippo Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 1997.
- Degani Enzo, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, in «Dioniso», n. 57, 1987, pp. 31-47.
- De Marinis Marco, *Teatro Politico: progetto e utopia*, in «Biblioteca Teatrale», n. 9, 1974, pp. 164-179.
- De Marinis Marco, *Mimo e mini. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1980.
- De Marinis Marco, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
- De Marinis Marco, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983.
- De Marinis Marco, *Mimo e teatro del Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.
- De Marinis Marco, *La contraffazione del corpo. Maschera ed espressioni corporea nel teatro del novecento*, in «Biblioteca Teatrale», n. 37, gennaio-giugno, 1996, pp. 327-349.
- De Marinis Marco, *Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento*, in «Teatro e Storia», n. 19, 1997, pp. 161-182.
- De Marinis Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999 [I ed. 1988].
- De Marinis Marco, *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 2000 [I ed. 1987].
- De Marinis Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- De Matteis Stefano, Lombardi Martina, Somaré Marilea (a cura di), *Folle del varietà*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- De Pasquale Elena, *Il segreto del giullare. La dimensione testuale del teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori, 1999.
- Di Giammarco Rodolfo, *Paolo Poli*, Roma, Gremese, 1985.
- Di Massa Sebastiano, *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Napoli, Fiorentino, 1969.
- Di Stefano Carlo, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964.
- Esslin Martin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1968.
- Faldini Franca, Fofi Goffredo, *Toto: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Fano Nicola, *Varietà. "Forse sul serio o forse per celia"*, Roma, Salustiana, 1985.
- Fano Nicola (a cura di), *Vieni avanti cretino! Storie e testi dell'avanspettacolo e del varietà*, Roma, Teoria, 1993.
- Faral Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Editions Honoré Champion, 1910.
- Fava Antonio, *La maschera comica nella commedia dell'arte*, Colledara (Te), Andromeda, 1999.
- Ferrara Partizia (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Archivi di Stato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, 2 voll.
- Ferrone Siro (a cura di), *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I.

- Ferroni Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Ferroni Giulio (a cura di), *L'ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983.
- Fo Dario, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, Milano, Mazzotta, 1970, vol. I.
- Fo Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- Fo Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, a cura di Luigi Allegri, Bari, Laterza, 1990.
- Fo Dario, *Totò. Manuale dell'attore comico*, Torino, Aleph, 1991.
- Fo Dario, *Fabulazzo. Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi*, 1960-1991, Milano, Kaos, 1992.
- Fo Dario, *Joan Padan a la Scoperta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1997.
- Fo Dario, *Mistero buffo*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1997.
- Fo Dario, *Il paese dei Mezzanò*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Fo Dario, Fo Jacopo, *Poer nano*, Perugia, Ottaviano, 1976.
- Foffi Goffredo, *I limiti della scena. Spettacolo e pubblico nell'Italia contemporanea* (1945-1991), Milano, Linea D'Ombra, 1992.
- Frye Northrop, *Anatomia della critica: quattro saggi*, trad. it. di Paola Rosa Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969.
- Freud Sigmund, *Il moito di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. di Cesare Musati, Torino, Boringhieri, 1972.
- Gaber Giorgio, *La libertà non è star sopra un albero*, antologia ragionata a cura di Valentina Patavina, prefazione di Gad Lerner, introduzione di Massimo Bernardini, con un'intervista a Giorgio Gaber di Vincenzo Mollica, Torino, Einaudi, 2002.
- Gaber Giorgio, Lupatini Sandro, *Gaber in prosa. Il teatro d'evocazione di Giorgio Gaber e Sandro Lupatini*, Milano, Bompiani, 1994.
- Garrone Nico (a cura di), *Abi abi i figliol di troia non muoion mai. La grande scuola dei comici toscani*, Milano, Zelig Editore, 2001.
- Gatti Enzo, *Cabareti tra politica e costume*, Roma, Il quadrivio, 1979.
- Geron Gastone, *Dove va il teatro italiano*, Milano, Pan Editrice, 1973.
- Giacché Piergiorgio, *Lo spettatore partecipante: contributi per una antropologia del teatro*, Milano, Guerini Studio, 1991.

- Giacché Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una "macchina teatrale"*, Milano, Bompiani, 1997.
- Giacovelli Enrico, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999.
- Giacovelli Enrico, *Quelli del Sessantotto. La comicità surreale di Paolo Villaggio e Cechi & Renato fra televisione e cinema*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Varrazz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 189-203.
- Giusti Marco, *Il grande libro di Carosello. E adesso tutti a nanna...*, Piacenza, Sperling & Kupfer, 1995.
- Gomez Peter, Travaglio Marco, *Regime*, postfazione di Beppe Grillo, Milano, BUR, 2004.
- Grasso Aldo, *Storia della televisione italiana*, nuova edizione aggiornata, Milano, Garzanti, 2004.
- Greco Giovanni, *La bestemmia come rivolta: una riflessione metodologica*, Salerno, Edisud, 1993.
- Guzzi Paolo, *Café-chantant a Roma: il caffè concerto tra canzoni e varietà, da Lina Cavalieri alla Bella Otero, da Fregoli a Petrolini*, Roma, Rendina, 1995.
- Iaccio Pasquale, *La censura teatrale durante il fascismo*, in «Storia contemporanea», n. 4, agosto 1986.
- Heers Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983.
- Hobsbawm Eric J., *Il secolo breve* (1914-1991). *L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, Milano, RCS Libri, 1997.
- Kristeva Julia, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in «Critique», n. 239, aprile 1968.
- Latour Genevieve, *Le cabaret theatre, 1945-1965: caves, bistrot, restaurants, jazz, poésie, sketches, chansons*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1996.
- Lecoc Jacques, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, a cura di Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, Milano, Ubaldini, 2000.
- Lista Giovanni, *Petrolini e i futuristi*, Salerno, Taide, 1981.
- Livio Gigi, *Il teatro in rivolta*, Milano, Mursia, 1976.
- Livio Gigi, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992.

- Locurato Massimo, *Invito al cabaret: La storia, i personaggi, i generi della comicità popolare*, Milano, Mursia, 2003.
- Lorenzi Alberto, *I segreti del varietà*, Milano, Celip Edizioni, 1988.
- Loria Maria Concetta, *Teatro della contestazione nell'Italia degli anni '60 e '70*, in «Parol on line», Quaderni d'arte e di epistemologia, 1999.
- Lucignani Luciano (a cura di), *Franco Parenti*, Roma, Curcio, 1980.
- Macario Mauro, *Macario, un comico caduto dalla luna*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
- Malaparte Curzio, *Maledetti toscani*, Firenze, Vallecchi, 1956.
- Mangini Mario, *Il café chantant*, Napoli, Greco, 1967.
- Marconi Emo, *Problematica generale sul comico a teatro*, Milano, Vita e Pensiero, pubblicazioni dell'Università Cattolica di Milano, 1975.
- Marengo Vaglio Carla, *Le forme del comico. Atti dell'VIII convegno dell'associazione italiana di anglistica*, Torino 28-30 ottobre 1985, Alessandria, Edizioni Dell'Orso 1990.
- Marlia Giulio (a cura di), *Non ci resta che ridere. Testimonianze sul cinema comico italiano*, Montepulciano, Editori Del Grifo, 1988.
- Marinai Eva, *Komos e satyricon. L'improvvisazione prima dell'iniziazione*, in Anna Maria Monteverdi (a cura di), *La maschera volubile*, Corazzano, Tivillus, 2000.
- Marinai Eva, *Il comico nel teatro delle origini*, Corazzano, Tivillus, 2003.
- Marinai Eva, Poeta Sara, Vazzaz Igor (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, introduzione di Anna Barsotti, postfazione di Maria Ines Aliverti, Pisa, ETS, 2005.
- Marinai Eva, *Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 123-138.
- Marinai Eva, *Vieni avanti, intellettuale! La "rivista da camera" dei Gobbi: Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci, Franca Valeri*, in «Politico», n. 4, Pisa, dicembre 2005, pp. 121-142.
- Mars Francois, *Le Gag*, Paris, Ed. Du Cerf, 1964.
- Martini Emanuela (a cura di), *Franca Valeri una Signora molto Snob*, Torino, Lindau, 2000.

- Mastropasqua Fernando, *Maschera e rivoluzione, visioni di un teatro di ricerca*, Pisa, BFS, 1999.
- Mazzucco Roberto, *L'avventura del Cabaret*, Cosenza, Lerici, 1976.
- Meldolesi Claudio, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Meldolesi Claudio, *Fondamenti del teatro Italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Meldolesi Claudio, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Meldolesi Claudio, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 7, ottobre 1989, pp. 199-214.
- Meldolesi Claudio, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», n. 18, 1996, pp. 9-34.
- Mezzani Donatella, Ricaldone Gian Domenico (a cura di), *Catalogo Bosio. Fondo fotografico. Teatro, cinema, vita dello spettacolo 1946-1971*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Minore Renato, *Teatro umoristico e satirico*, in Mario Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1981.
- Molinari Cesare, *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Morandini Morando, *Il teatro di rivista*, in «Sipario», n. 82, febbraio 1953.
- Morandini Morando, *Aria nuova nel teatro di rivista?*, in «Sipario», n. 98, giugno 1954.
- Morandini Morando, *Panorama della rivista*, in «Sipario», n. 95, marzo 1954.
- Morandini Morando, *Sessapiglio. Gli anni d'oro del teatro di rivista*, Milano, Il Formichiere, 1978.
- Mottola Francesco, *Il teatro di varietà: dalla Belle Époque agli anni Sessanta ed oltre in Italia*, Milano, Nuove Edizioni Culturali, 1995.
- Moscari Italo, *Lo spontaneismo come silenziosa rivoluzione*, in «Teatro», n. 1, Milano 1969, pp. 151-161.
- Moscari Italo, *Teatro e politica*, in «Sipario», n. 274, 1969, pp. 8-10.
- Moscari Italo, *Nuove tendenze 73-74*, in «La scrittura scenica», n. 10, 1975, pp. 33-43.
- Mühsam Erich, *Dal cabaret alle barricate*, Milano, Eleuthera, 1999.

- Olbrechts Tyteca Lucie, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Omboni Ida, Poli Paolo, *Carolina Invernizio*¹, Milano, Milano Libri Edizioni, 1970.
- Omboni Ida, Poli Paolo, *Rita da Cascia*, Milano, Mondadori, 1976.
- Omboni Ida, Poli Paolo, *Mistica...*, Montepulciano (Si), Editori del Grifo, 1980.
- Orlando Francesco, *Qualche considerazione sulle funzioni letterarie del comico*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 35-44.
- Ottolani Silvia, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in «Biblioteca Teatrale», n. 57, 2001, pp. 7-90.
- Orvieto Paolo, Brestolini Lucia, *La poesia comico-realistica*, Roma, Carocci, 2000.
- Pandolfi Vito, *Il dito nell'occhio. Crollano tutti i miti dinanzi alla satira più audace. Uno spettacolo difficile da scrivere*, in «Teatro d'oggi», 1953.
- Pasolini Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1968, pp. 6-22.
- Pavis Patrice, *Dizionario del teatro*, edizione italiana a cura di Paolo Bosio, Bologna, Zanichelli, 1998.
- Pedullà Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Petrelli Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Petrolini Ettore, *Modestia a parte...*, Bologna, Cappelli, 1932.
- Petrolini Ettore, *Un po' per celia e un po' per non morir...*, Roma, Signorelli, 1936.
- Petrolini Ettore, *Teatro di Varietà*, a cura di Nicola Fano con la collaborazione di Anna Maria Calò, Torino, Einaudi, 2004.
- Pirandello Luigi, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1992.
- Piscator Erwin, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1970.
- Pizza Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Polacci Alfredo, *Il teatro di rivista*, Roma, Corso, 1990.

- Poli Paolo, *Telefoni bianchi e camicie nere*, Milano, Garzanti, 1975.
- Ponte di Pino Oliviero, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- Ponte di Pino Oliviero, *Per un teatro politico?*, in «Patalogo», n. 19, 1996.
- Pozzo Alessandra, *Grr... grammelot. Parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, Clueb, 1998.
- Prezzo Rossella, *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Raffaello Corina Editore, 1994.
- Propp Ja. Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.
- Propp Ja. Vladimir, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, trad. it. di, Torino, Einaudi, 1988.
- Puppa Paolo, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Puppa Paolo, *Comicità e solitudine: il tempo della battuta*, in Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 73-86.
- Quadi Franco, *Teatro d'avanguardia*, in «Skemas», n. 10, 1974, pp. 7-57.
- Quadi Franco, *Alternativa e teatro*, in «Spettacoli e società», n. 5, febbraio, 1976, pp. 12-13.
- Quadi Franco, *Avanguardia in cerca di sé*, in «Scenaz», n. 3-4, giugno-settembre 1976, pp. 22-23.
- Quadi Franco, *Il teatro di regime*, Milano, Mazzotta, 1976.
- Quadi Franco (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, Marsilio, 1976.
- Quadi Franco (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.
- Quadi Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.
- Quadi Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984.
- Quadi Franco (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, Milano, Ubaldini, 2002.
- Raimondo Mario, *L'avanguardia: che fare?*, in «Sipario», n. 327-328, 1973, pp. 4-7.
- Rame Franca (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, Nuova edizione, Gli Struzzi, Torino, Einaudi, 2000, Opera completa, XI voll.

- Ramo Luciano, *Storia del Varietà*, Milano, Garzanti, 1956.
- Raskin Victor, *Semantic mechanism of humor*, Dordrech (Olanda), Reidel Pub. Company, 1984.
- Ruffini Franco, *Semiotica del teatro: ricognizione degli studi*, in «Biblioteca Teatrale», n. 9, 1974, pp. 34-81; n. 10-11, 1974, pp. 205-239; n. 14, 1976, pp. 1-27.
- Ruffini Franco, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Ruffini Franco, *Uno specchio per l'attore. Arti della figurazione e arte della recitazione*, in «Biblioteca Teatrale», n. 19-20, luglio-dicembre 1990, pp. 113-124.
- Ross Alison, *The language of humor*, London, Routledge, 1998.
- Santarcangeli Paolo, *Homo ridens: estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Olshki, 1989.
- Savarese Nicola (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Serra Michele, *Giorgio Gaber. La canzone a teatro*, Milano, Il Saggiatore, 1990.
- Simon Jean Paul, *Le filmique et le comique*, Paris, Albatros, 1979.
- Simonelli Giorgio, Fumagalli Armando (a cura di), *Risate senza fine. Costanti e tendenze della comicità nello spettacolo*, Milano, Edizioni Vita e Pensiero, pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1993.
- Sklovskij Viktor Borisovic, *Teoria della prosa*, trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976.
- Soriani Simone, *Dario Fo e la fabulazione epica*, in «Prove di drammaturgia», n. 1, luglio 2004.
- Soriani Simone, *In principio era Fo*, in «Hystrio», n. 1, gennaio-marzo 2005.
- Soriani Simone, *L'«Anomalo bicefalo» di Dario Fo e Franca Rame ha riaperto le polemiche*, in «Teatri della diversità», n. 32-33, febbraio 2005.
- Spadaro Damiana, *Il teatro in televisione. Da Eduardo De Filippo a Dario Fo. Il teleteatro: sviluppo, tecniche, esperienze*, Firenze, Attheum, 2004.
- Starobinski Jean, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. it. di Corrado Bologna, Torino, Boringhieri, 1984.
- Straniero Michele Luciano, *Giullari & Fo*, Roma, Lato Side, 1978.
- Straniero Michele Luciano, *Il Signor Gaber*, Milano, Gammalabri, 1979.
- Taffon Giorgio, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Taviani Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Tessari Roberto, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.
- Tessari Roberto, *Pinocchio. Summa atbeologica di Carmelo Bene*, Quaderni di analisi dello spettacolo, Firenze, Liberoscambio, 1982.
- Tessari Roberto, *Teatro italiano del Novecento, Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Tessari Roberto, Chiarini Gioachino, *Teatro del corpo, teatro della parola*, Pisa, ETS, 1983.
- Trevisani Giulio, *Teatro napoletano dalle origini a Scarpetta*, Bologna, Guanda, 1957.
- Trifone Pietro, *L'italiano a teatro: dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2000.
- Valentini Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Valeri Franca, *Le donne*, Milano, Longanesi, 1961.
- Valeri Franca, *Le catacombe: tre atti*, prefazione di Sando De Feo, Bologna, Cappelli, 1963.
- Valeri Franca, *Questo qui, quello là*, Milano, Longanesi, 1965.
- Valeri Franca, *Toh, quante donne!*, prefazione di Rita Cirio, Milano, Mondadori, 1992.
- Valeri Franca, *Il diario della signorina Snob*, illustrato da Colette Roselli, Torino, Lindau, 2003.
- Valeri Franca, *Tragedie da ridere: dalla signorina snob alla vedova Sostrate*, a cura di Patrizia Zappa Mulas, Milano, La tartaruga, 2003.
- Valeri Walter, *Franca Rame autrice e attrice*, in «Sipario», n. 528, novembre 1992.
- Vazzaz Igor, «Cioni Mario... "ti voglio bene": l'esordio teatrale di Roberto Benigni», tesi di laurea dell'Università di Pisa, A.A. 2001-2002.
- Vazzaz Igor, *Cioni Mario dal palcoscenico al set. Fenomenologia di un turpiloquio comico*, in Eva Marini, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 203-229.

- Vazzaz Igor, *Paolo e Lucia: esperienze poli-edriche all'origine della moderna comicità*, in «Atriel», n. 61, anno 2006.
- Verdone Mario, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futureste*, Roma, Officina, 1970.
- Verdone Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Vicentini Claudio, *L'attore, il testo e il suo padrone*, in «Il Castello di Elsinore», n. 9, 1990, pp. 43-55.
- Violi Patrizia, *Comico e Ideologia*, in «Il Verri», n. 3, 1976, pp. 110-129.
- Viviani Raffaele, *Dalla vita alle scene*, Bologna, Cappelli, 1928.
- Zurlo Leopoldo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

Siti internet

- Archivio digitale Dario Fo e Franca Rame:
<http://www.archivio.francarame.it>
- Storia del cabaret:
<http://www.cabaret.it>
- Storia del jazz:
- Piva Marco, *Breve introduzione alla storia del jazz*, 2003, in
<http://www.comoda.it>
- Biografia e Discografia di Giorgio Gaber:
<http://giorgiogaber.warnermusic.it>
- Giovanni Testori
<http://www.associazionetestori.it>
- Visita virtuale al museo di Petrolini
<http://www.theatrelibrary.org/petrolini>
- Rivista "Parol on line", quaderni d'arte e di epistemologia dell'Università di Bologna: <http://www2.unibo.it/parol>
- Rivista di teatro on-line di Oliviero Ponte di Pino:
<http://www.ateatro.it>

Videografia

- VHS – *Ci ragiono e canto*, regia di Dario Fo, produzione C.T.F.R.
- VHS – *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, di Dario Fo, Collettivo Teatrale La Comune, produzione C.T.F.R.
- VHS – *L'anomalo bicefalo*, di Dario Fo, con Dario Fo e Franca Rame, produzione Planet e Atlantide Tv, 2004 VHS – *Lezioni di teatro*, di e con Dario Fo, a cura di Felice Cappa, Einaudi Stile Libero, 1997, produzione RAI Radio Televisione Italiana, scelta di lezioni tenute da Dario Fo al Teatro Argentina di Roma dal 24 settembre 1984, riprende, rielaborandola, l'edizione televisiva RAI del 17 febbraio 1985, regia di Ruggero Miti.
- VHS – *Mistero buffo*, di Dario Fo, con Dario Fo e Franca Rame, 2 video (parte I, parte II), a cura di Franca Rame, cofanetto Einaudi Stile Libero, 1997.
- VHS – *Settimo: ruba un po' meno* di Dario Fo, Collettivo Teatrale La Comune, produzione C.T.F.R.
- VHS – *Settimo: ruba un po' meno! n. 2*, di Dario Fo e Franca Rame, con Franca Rame, produzione C.T.F.R.
- VHS – *Giorgio Gaber, Parole e canzoni*, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, con Giorgio Gaber, a cura di Vincenzo Mollica, Cofanetto Einaudi Stile Libero, 2002.
- VHS – *Pinocchio. Ovvero spettacolo della provvidenza di e con Carne-
lo Bene*, 1981.
- VHS – *Rita da Cascia, Caterina de' Medici, I viaggi di Gulliver*, di Paolo Poli e Ida Omboni, con Paolo Poli, Regia televisiva Mario Canci.
- Discografia**
- Bene Carmelo, *Pinocchio. Storia di un burattino di Collodi*, 2 dischi (parte I, parte II), 1961.
- Valeri Franca, *La signora Cecioni e le altre*, Recital, 1 disco, EMI ed.
- Archivi RAI, Roma – Documenti video** (catalogazione in ordine cronologico)
- Farsa *Imbianchini non hanno ricordi* (Fo, Rame) identificativo teca T78340/504, 1950.
- Rivista *Dito nell'occhio* (Durano, Parenti, Fo) identificativo teca C004038/00, 1953.

Rivista *I Sani da legare* (Durano, Parenti, Fo) identificativo teca C004038/00, 1954.

Spettacolo rivista identificativo teca T56292/009, ottobre 1956.

Parenti Franco (intervista al regista e scenette) identificativo teca T57241/012, agosto 1957.

Ionnesco Eugene (intervista durante le prove. Spettacolo con Franco Parenti, Arnoldo Foà, Giulietta Masina) identificativo teca T58109/019, aprile 1958.

Attori teatro italiano (intervista a Franco Parenti durante le prove) identificativo teca T59071/020, marzo 1959.

Compagnia Teatro Gobbi (sequenze di *Carnet de notes* con Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri) identificativo teca C004832/00, 1959.

Rame Franca (intervista agli attori durante le prove delle farse) identificativo teca T59088/019, marzo 1959.

Fo Dario (attori durante nello sketch *Gli imbianchini non hanno ricordi*) identificativo teca C000317/01, 22 aprile 1959.

Dramma *Resistibile ascesa di Arturo Ui* (dramma di Bertolt Brecht con Franco Parenti e Gianfranco De Bosio) identificativo teca D001812/00, ottobre 1961

Spettacolo Teatro (Dario Fo in *Chi ruba un piede è fortunato in amore*) identificativo teca C001216/00, febbraio 1962

Studio Uno, nome sequenza *Sketch: Cobelli in "Cabaret di Studio 1"* identificativo teca I739, 12 gennaio 1963 (altri identificativi: 2023, 1410, 2210, 1928, 2307, 1650, 1830, 2457).

Teatro Italiano (Intervista a Franco Parenti, Gianni Santuccio, Maurizio Scaparro, Alberto Lionello sull'attività dei teatri stabili) identificativo teca D002325/00, maggio 1963.

Il Rotocalco (sequenza *Sketch di Franco Nebbia*) identificativo teca 24491, 2 settembre 1965.

Sabato sera (sequenza Monologo comico di Franca Valeri: *la signora Cecioni*) identificativo teca 42778, 24 aprile 1967.

Ieri e Oggi 67/68 (sketch di Alberto Bonucci e Monica Vitti in *Ti conosco muscherina* del 1965; Alberto Bonucci e Renato Rascel in *Enrico 61* del 1964) identificativo teca P68093/001, 2 aprile 1968.

Dimostrazione Anni (dimostrazione anti-Festival della Canzone Italiana di Sanremo. Scene del *controspettacolo* di Dario Fo) identificativo teca R093846/00, gennaio-febbraio 1969.

Senza Rete (titolo della puntata Giorgio Gaber) identificativo teca NA77288, 26 giugno 1969.

Speciale per voi (sequenza *Intervista ed esibizione di Paolo Poli*) identificativo teca A2689, 9 giugno 1970.

Sapere 1971-1972 La satira nello spettacolo (documentario sulla satira) identificativo teca C15097, 24 febbraio 1972.

Tema (sketch di Franca Valeri e intervista sulla *Signorina Snob*) identificativo teca A9234, 5 maggio 1972.

Compagnia Teatro Franco Parenti (Commedia *Macchetto* di Giovanni Testori con intervista a Franco Parenti) identificativo teca T74346/109, 12 dicembre 1974.

Ne stiamo parlando (lezione di Dario Fo sul *clown*) identificativo teca B47036, 22 marzo 1978, (Franca Rame parla dello spettacolo *Tutta casa letto e chiesa*) identificativo teca B45225 e T77341/504, 7 dicembre 1977.

Buonasera con... Luciano Salce identificativo teca A64103, 1979.

Biennale Venezia (Dario Fo, tre giorni sul tema "Lingua, dialetto, teatro") identificativo teca T79280/504, 7 ottobre 1979.

Intervista a Parenti (Bevilacqua intervista Parenti sulla commedia *La palla al piede*), *Premio Curcio Teatro* (Premio Curcio Teatro a Franco Parenti) identificativo teca T80127/411, 6 maggio 1980.

- Documenti radio

Il quadrato senza un lato (titolo della puntata *Teatro femminista*), 26 gennaio 1964, dati magazzino RO00516460, nome file T1002200 00014A05.mpi.

Esemplari del nuovo teatro (titolo della puntata *Intervista a Dario Fo*), 5 novembre 1976, dati magazzino RO00665772, nome file T11032000 00161D9.

Show down (descrizione estesa *Ettore Petrolini. Comicità di Dario Fo*), 25 febbraio 1978, dati magazzino RO00678183, nome file T0404200000170F3.mpi e RO00678184, nome file T04042000 00170F4.mpi.

- Documenti nastro

Il quadrato senza un lato. Ipotesi incognite, soluzioni e fatti di teatro di Franco Quadri (Intervista alla Cooperativa Teatro Franco Parenti) 1975, progressivo 0013188, collocazione Nastroteca Esercizio sigla bobina MI, numero bobina 00090853.

Indice

Prefazione di Anna Barsotti

5

Introduzione

9

I. TEATRO COMICITÀ POLITICA

1. UNA VIA ITALIANA AL CABARET? TRA ECCEZIONALITÀ ED EPICITÀ: BREVE STORIA DEL GENERE

19

- 1.1 Cultura e spirito plebeo: il cabaret nell'Italia postbellica 23
- 1.2 La canzone scomoda: dai canti popolari di propaganda al folclore urbano moderno di Gaber e Jannacci 28
- 1.3 Testimonianze sul cabaret: indefinite definizioni 38

2. COMICITÀ E CENSURA

41

- 2.1 La censura fascista 41
- 2.2 La politica delle sovvenzioni come censura preventiva nell'Italia degasperiana 51
- 2.3 Il problema della "morale" 55
- 2.4 '62 e dintorni: anche telecensura 57
- 2.5 Occupazione degli spazi e turbamento dell'ordine pubblico 60
- 2.6 Censura Sessanta-Settanta: azioni repressive e tagli ai copioni I protagonisti: Parenti, Poli, Cobelli, Fo 63

3. TEATRO POLITICO E SATIRA MILITANTE:

IL COMICO COME ARMA DI DENUNCIA

70

- 3.1 Il comico distrugge il tempio delle muse 70
- 3.2 Brevi cenni sul teatro politico 77
- 3.3 Un teatro in festa "armata": la sfida di Fo 79

II. GLI ANNI CINQUANTA:

GOBBI E DRITTI FRA RADIO E TEATRO

1. LA SATIRA RADIOFONICA DI FRANCO PARENTI E DARIO FO 83
 - 1.1 L'incontro Parenti-Fo 83
 - 1.2 *Chichirichì*: le prime esperienze di Fo in radio 87
 - 1.3 *Poer nano* di Dario e (Jacopo) Fo 116
 - 1.4 *Non si vive di solo pane* di Fo e Parenti 139

2. VIENI AVANTI, INTELLETTUALE!

LA "RIVISTA DA CAMERA" DEI GOBBI:

VITTORIO CAPRIOLI, ALBERTO BONUCCI, FRANCA VALERI

- 2.1 Brevi frammenti di teatro 163
- 2.2 Gli anefatti della formazione del tiro 163
- 2.3 Il teatro dei Gobbi 165
- 2.4 *Carnet de notes*. Le redazioni dello spettacolo 173
- 2.5 Il primo *Carnet*: tra signorine *snoobs* e tragedie moderne 181
- 2.6 *Carnet de notes n.2*: annotazioni (non troppo) benevole 188
- 2.7 A colloquio con Franca Valeri-Milano, 4 novembre '03 194

3. LA "RIVISTA DA CAMERA... BLINDATA" DEI DRITTI:

FRANCO PARENTI, DARIO FO, GIUSTINO DURANO

- 3.1 *Cocortico* 206
- 3.2 *Il Dito nell'occhio* 209
- 3.3 *I Sani da legare* 230

4. LE FARSE DI DARIO FO

263

III. GLI ANNI SESSANTA OLTRE FO: L'INVENZIONE PARODICA DI POLI

1. TRA CABARET E PROSA

- 1.1 Gli esordi alla Borsa di Arlecchino di Aldo Trionfo 289
- 1.2 Cenni sulla nascita, la morte e la resurrezione del "più irriverente spettacolo dell'anno" 289
- 1.3 Tra sacro e profano: *Rita da Cascia* 295
- 1.4 A colloquio con Paolo Poli-Roma, 12 giugno '02 299

314

Bibliografia

317

EVA MARINAI è titolare di Assegno di Ricerca in Storia del Teatro presso il Dipartimento di Storia delle Arti all'Università di Pisa.

Ha scritto saggi ed articoli su riviste specializzate, tra cui "Ariel", "Baubo", "Il Castello di Elsinore", "Politico", "Predella".

Ha recentemente curato, assieme a Sara Poeta ed Igor Vazzaz, il volume *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, ETS, 2005 (*Introduzione* di A. Barsotti, *Postfazione* di M. I. Aliverti), che contiene il saggio *Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico*.

Ha pubblicato inoltre *Il suicidio dell'autore. Analisi testuale della drammaturgia di T.T.T.T. (Bekketio)*, in A. Borsetti Venier, A. Miglierini (a cura di), *Alessandro Benvenuti: l'autore nudo. Biografia artistica*, Morgana, 2005 (*Prefazione* di A. Benvenuti, *Introduzione* di A. Barsotti); *Il comico nel teatro delle origini*, Tivillus, 2003 (*Prefazione* di F. Mastropasqua); *Living Theatre: vivendo il teatro dell'equilibrio dinamico o della rivoluzione permanente (incontro con Judith Malina e Hanon Reznikov) e Komos e Satyricon: l'improvvisazione prima dell'imitazione* in A.M. Monteverdi (a cura di) *La maschera volubile*, Tivillus, 2000.

Ha contribuito alla fondazione del Centro Studi e Documentazione per lo Spettacolo della Città del Teatro di Cascina.

In copertina, in senso orario:

Franca Valeri (© Civico Museo Biblioteca dell'Attore, Genova);
Dario Fo (© Grazia Neri);
Paolo Poli (g.c.)

Finito di stampare nel mese di settembre 2007
in Pisa dalle

EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com