

Università degli Studi di Genova
Facoltà di Lettere - Filosofia
Anno Accademico 1974/1975

IL TEATRO DI DARIO FO

(1953 - 1967)

tesi di laurea in
STORIA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO

Relatore:
prof. EUGENIO BUONACCORSI

Candidato:
Franco Ferrari
Franco Ferrari

P R E M E S S A

Questa ricerca assume un'angolatura precisa: Dario Fo è un attore; la sua tipica capacità di visione globale dello spettacolo può essere ricondotta alla teatralità sua individuale. In altre parole è l'istrionismo dell'attore a fornire - direttamente e indirettamente - canovacci allo scrittore, inventività allo scenografo, inesauribile dinamismo scenico al regista. Quando Ghigo de Chiara dice che Fo "si scrive addosso" (1), non indica soltanto la probabile incapacità di Fo di fare della letteratura drammatica, la sua attenzione esclusiva - nella stesura del testo - alla contingenza spettacolare, ma indica anche la conseguente centralità della sua presenza attoria, una presenza totale, "biologica" (1). Questa dipendenza del testo dalla messinscena, dell'autore dall'attore, si evidenzia

(1) -Ghigo de Chiara,Un pagliaccio moralista, in SIPARIO, settembre 1959, pg.37

definitivamente nella svolta più celebre della carriera di Fo, nel passaggio cioè dal ciclo delle commedie al teatro politico. La scelta della nuova formula si basa sulle caratteristiche dell'interprete, che rimangono inalterate. Fo si rende conto che lo strumento per veicolare il nuovo contenuto al nuovo pubblico è proprio il suo tipo di presenza fisica sulla scena. Tuttavia questa irrenunciabile attenzione al ruolo del teatro nella società dimostra che l'istrionismo popolare - troppo facilmente inseribile in una tradizione italiana che va dal comico dell'Arte all'attore dialettale - non esaurisce l'identità di Fo. Infatti la provenienza della propria teatralità dalla cultura popolare diventa per Fo un doveroso impegno di recupero di questa cultura nel suo inesauribile patrimonio espressivo ma anche nel suo significato alternativo. Restituire questa cultura a chi l'ha creata e denunciare chi l'ha repressa o falsificata, costituisce la ragione vitale del teatro di Fo; i materiali forniti da questa cultura divengono così "degli arti-

coli di fondo di un giornale extraparlamentare" (2).

Questo programma si compie attraverso la "reinvenzione"; parola che ricorre frequentissimamente nei discorsi di Fo e in cui l'istrionismo, pur riscattandosi in una funzione socio-politica non organizzata ma inequivocabilmente definita, conferma la propria primarietà. Abbiamo perciò sviluppato i punti fondamentali della nostra ricerca intorno a questa "reinvenzione" che ci sembra confermare terminologicamente la dipendenza in Fo dei metodi e dei fini drammaturgici dalla sua continua inventività attoria.

(2) Aggeo Savioli in Sporcarsi le mani, a cura di Maricla Boggio, Bulzoni 1974, pg. 56

"L'arte dell'attore è
la genesi dell'arte
stessa, in quanto pri-
ma e fondamentale rap-
presentazione della
realtà, e quindi il
suo giudizio"

VITO PANDOLFI

Capitolo I: IL TEATRO ITALIANO NEL DOPOGUERRA

Negli anni successivi al primo conflitto mondiale, mentre si comprendeva lucidamente la totale inutilità della guerra appena conclusasi, si assisteva alla crescita di forze che - per loro stessa natura - spingevano verso una seconda e peggiore deflagrazione. Mentre si profilava l'irrimediabile fragilità della pace e vi si contrapponeva l'ideale di una rivoluzione anticapitalistica, l'Italia risolse tale precarietà nell'autoesaltazione imperialistica; mentre sullo slancio della Rivoluzione Russa si auspicava da taluni una completa rigenerazione sociale, l'Italia si fece soggio-gare dal puro reazionarismo antideologico. L'arcipelago fascista - dalla Ungheria di Horthy al Portogallo di Salazar, da Mussolini a Franco - si formò grazie non soltanto al nazionalismo capitalista e al feudalesimo della Chiesa Cattolica, ma anche al realismo piccolo-borghese che pretendeva si facesse "rigar diritto gli operai

e arrivare i treni in orario"(1) (è il fascismo "umano", cioè sempre latente nell'uomo, che il Brecht di "Terrore e miseria del terzo Reich" e l'Horvàth del Teatro Popolare inchioderanno alle proprie responsabilità). Intorno agli anni trenta il fascismo raggiunse il suo massimo consolidamento; questo trionfo fu caratterizzato dal definitivo imporsi del fanatismo. La violenza internazionale divenne l'anti-ideologia imperante; la cultura fu ridotta ad un attivismo di futuristica memoria, ad un mistico irrazionalismo, ad un estetismo direttamente ispirato dal capo carismatico.

I - Eredità di un ventennio

All'interno di una fascistizzazione così capillare, la condizione del teatro non poteva distinguersi; essa veniva così sintetizzata da Jean Paul Sartre in una intervista concessa a Paolo Grassi nel luglio del 1946:

(1) -Norberto Bobbio,Profilo ideologico del Novecento, in Storia della Letteratura Italiana, Garzanti 1969, vol. IX, pg. 201

"Il fascismo, anzi qualsiasi dittatura, non è favorevole allo sviluppo del teatro. Nel momento in cui viene creato un dogma, istituito un mito dall'alto, è finita per il teatro che deve esprimere quei miti che salgono spontaneamente dalla società" (2). I primi decenni del Novecento quindi consegnavano al teatro italiano un'eredità sostanzialmente negativa o comunque difficile.

Al passaggio del secolo già si delinea l'incapacità del teatro italiano di adeguarsi alle contemporanee scoperte teoriche e tecniche della regia moderna. L'attore rimane - nell'accezione divistica - l'interesse centrale della scena italiana. Il teatro verista, esaurendosi in fotografiche storie di ménages borghesi o di condizioni sottoproletarie, non sviluppa i propri iniziali spunti innovatori. Il rinnovamento radicale diviene esclusiva presunzione di Gabriele D'Annunzio; la sua personalità drammaturgica - ben inferiore alla letteraria ma ugual-

(2) -Paolo Grassi,Colloquio con Sartre,in SIPARIO luglio 1946,pg.9

mente capace di affascinare i contemporanei - vincolò la recitazione ad un modulo retorico, risultante dalla combinazione "di compiacimenti fonici, di dizioni sessuali, di atteggiamenti enfatici ispirati...da un teatro che poco o nulla aveva a che fare con la realtà contemporanea...La piccola e media borghesia italiana trovava in questo modulo di recitazione, come nei testi dei drammaturghi post-dannunziani [da Nino Berrini a Sem Benelli] , un incentivo all'evasione della fantasia in regni di grandezza ideali, di conflitti superumani, di atmosfere eccitanti"(3). Marinetti e soprattutto Pিrandello incriteranno questa egemonia ma senza abbatterla. Il pubblico dovrà attendere la regia d'arte per accettare (e imparare) una nuova visione dello spettacolo. Un'intera generazione di attori non si libererà più da questo stile: Tatiana Pavlova, mettendo in scena nel 1949 una "Mirra Efros", strapperà ancora l'applauso per aver ripetuto dodici volte la stessa parola; Vittorio

(3) -Luigi Pullini,Teatro italiano del Novecento, Cappelli 1971, pg.42

Gassman rappresenterà - in questo ambito - l'unico punto di contatto fra il vecchio e il nuovo, con la sua conciliazione di toni nasali con responsabilità culturali, di "Tieste" con "Tre quarti di luna".

Gli estetismi poetici e recitativi si rapportarono facilmente al gusto neoimperiale del regime. Mentre la scienza teatrale superava criticamente la passata concezione dello spazio scenico, la retorica dittatoriale affidava "la suggestione scenografica direttamente ai luoghi" (4) e interpretava la presenza del popolo come fatto esclusivamente numerico. Migliaia e migliaia di persone, opportunamente esaltate e sperimentalizzate nell'indistinzione della massa, subiscono il fasto della propaganda e continuano ad ignorare cosa significhi libertà di partecipazione. Questo ipocrita folclorismo (cui corrisponderanno - almeno sul piano della prevalenza dell'interesse privato - gli spettacoli "straordinari" del dopoguerra) veniva sommi-

(4) -Mario Apollonio,Il teatro e la sua sorte, in IL DRAMMA, 1 Gennaio 1947, pg. 48

nistrato non soltanto per esigenze demagogiche ma anche come antidoto alla totale esclusione del popolo dal teatro ufficiale, i cui costi erano accessibili solo alla classe borghese (e lo saranno, per lungo tempo, anche in epoca democratica). A questa platea benestante e benpensante veniva offerta una drammaturgia che "si ridusse, in buona parte, a collezionare in boccali di spirito denaturato gli aborti che i Minculpop di tutta Europa davano alla luce" (5). All'interno di una simile cornice il Minculpop nostrano colloca "l'istituzione, prima, della Corporazione dello Spettacolo (1930) e poi dell'Ispettorato Generale del Teatro (1935) presso il Ministero della Stampa e Propaganda" (6); organi che in pieno 1955 - con il nome generico di Direzione Generale del teatro - concederanno l'imprimatur a Diego Fabbri e lo negheranno a Bertolt Brecht, incrementeranno un americanismo che i successi socialcomunisti e il fenomeno neorealista avevano momentaneamente arrestato, e

(5) - Mario Apollonio, Il teatro e la sua sorte, in IL DRAMMA, 1 Gennaio 1947, pg.45

(6) - Silvio D'Amico, Storia del teatro, Garzanti 1970 vol. IV, pg. 205

proibiranno - nella persona di Mario Scelba - la rappresentazione della "Mandragola" (di quella Mandragola che nel 1936 il censore Leopoldo Zurlo aveva parimenti vietato, così giustificandosi a posteriori: "...dopo la prova di italianità data dal clero durante la guerra etiopica... mi sarebbe parso antipatico prendere l'iniziativa di uno spettacolo abbastanza anticlericale" (7)). Questa interscambiabilità tra criteri fascisti e criteri democratici testimonia che - nell'ambito del cosiddetto "colpo di stato" degasperiano - venne recuperata una legislazione censoria che l'Assemblea Costituente aveva invece espulso e veniva ripristinato un organismo in cui l'assolutismo della componente clericale si aggiunse al paternalismo poliziesco di una presenza fascista pressochè inalterata; in proposito, nel novembre del 1948, Mario Alicata dichiarava alla Camera che dei 785 membri del Minculpop ben 533 erano stati confermati nei ranghi del nuovo dicastero.

(7) -L.Zurlo,Memorie inutili; v.Lucignani,Le memorie non inutili ovvero censura fascista,in ARENA,1953,pg.235

Le istituzioni fasciste rappresentavano il primo intervento dello Stato italiano in materia teatrale dopo l'episodio della Compagnia Reale Sarda (1820-1855); tale intervento, più volte richiesto, era stato rimandato per varie ragioni: la felice situazione di cui il teatro italiano godeva nell'Ottocento e l'innegabile vitalità artistica del primo ventennio del Novecento; la priorità dell'attenzione al melodramma in qualsiasi progetto di istituzionalizzazione; la interpretazione del fatto teatrale come agente di ricreazione e non di cultura; la considerazione (espressa già dai parlamentari piemontesi all'atto di sospendere gli aiuti alla Reale Sarda) che il teatro sia un genere voluttuario. Soprattutto su queste due ultime considerazioni si basava l'atteggiamento del governo fascista che non tardò a gravare questo teatro/bene voluttuario di una pressione fiscale che costituirà il male forse più avanzato del successivo teatro democratico. Inoltre l'interpretazione del teatro come mero divertimento mascherava una volontà di so-

focare il teatro stesso nei limiti di una concezione finalistica e non strumentale, di una qualità puramente mondana che nell'immediato dopoguerra si cercherà - con la breve esplosione della cultura di sinistra - di contestare radicalmente. Tuttavia - come dicevamo - questa contestazione finirà nella involuzione democristiana che si proporrà un controllo globale degli spettacoli e talvolta - per esempio attraverso l'ETI - ne attuerà una strumentalizzazione a fini anticomunisti. Per valutare genericamente la situazione basti ricordare che l'allora sottosegretario alla Presidenza con pieni poteri per lo spettacolo - onorevole Andreotti - venne definito indirettamente "capocomico e padrone di tutto" (8); basti ricordare che il ministro Lorenzo Ruggi, intervenendo nel 1951 nei dibattiti sul rinnovamento legislativo e culturale del teatro, affrontava il problema con questo tono: "...avendo parlato solo di teatro (che in prevalenza significa ri-

(8) -editoriale de IL DRAMMA, 1 Giugno 1953

creazione) mi sia consentito di chiudere scherzosamente: stretta la foglia larga la via, dite la vostra ch'io ho detto la mia"(9)).

Il protezionismo e il favoritismo furono consolidati dal fascismo attraverso l'introduzione delle sovvenzioni, con leggi del '36 e del '37 (leggi che, riprese nel 1948, dimostrarono le analoghe intenzioni selettive dei nuovi dirigenti; il 6 ottobre 1948, per esempio, la Direzione Generale stabilisce che la sovvenzione di quindici mila lire giornaliere venga concessa solo alle compagnie giunte al cinquantesimo giorno di repliche). Di qui deriverà la carenza legislativa che i teatranti italiani lamenteranno a lungo; di qui deriveranno l'incremento alla speculazione e una irrazionalità di interventi difficilmente rimediabile.

Dunque, alla fine della seconda guerra mondiale, i problemi teatrali si presentavano molteplici e profondi: le feste dopolavoristiche, i "carri di Tespi", gli

(9) -Lorenzo Ruggi,I problemi visti dal ministro,in TEATRO-SCENARIO 15 ottobre 1951,pg.5

spettacoli spettacolosi, avevano annullato - unitamente al gusto melodrammatico - ogni vitalità nel pubblico popolare; il nazionalismo drammaturgico aveva procurato una radicata diseducazione nel pubblico borghese, una amara separazione fra teatro e cultura, un immobilismo e un isterilimento del repertorio italiano; la presenza dello Stato si era tradotta in fiscalismo esasperato; le sovvenzioni si qualificavano come strumento affatto arbitrario; la censura, proveniente dal paternalismo fascista, si dirigeva velocemente verso il moralismo cattolico; l'estetismo dimostrava di non aver perso interamente il suo fascino e la cecità del nazionalismo minacciava di trasferirsi nell'esterofilia. Di fronte a questa situazione stava unicamente l'entusiasmo post-resistenziale.

II - Entusiasmi postresistenziali

Le personalità polemicamente inconciliabili di Anton Giulio Bragaglia e di Silvio d'Amico - le sole che nel-

l'anteguerra chiesero e prepararono il rinnovamento - finirono per indirizzare la propria attività verso un obiettivo comune: lo spettacolo. Partendo da angosce opposte (da una parte l'esplosione di un teatro "totale", dall'altra il primato di un teatro-poesia), entrambi affidarono la riforma scenica all'organizzazione registica. Nel dopoguerra infatti il teatro nuovo si raccoglie intorno alla figura del regista; alle sue scelte critiche si chiede lo svecchiamento culturale, alla sua direzione il progresso della scena e l'educazione dell'attore. C'è una generale volontà di agire, di contrapporre l'adesso al prima; il disastro della sconfitta bellica viene nascosto dal miraggio della vittoria ideologica; l'eredità della Resistenza sembra talmente cospicua da accontentare tutti. Il teatro deve cambiare; occorre che l'"artisticità" si subordini all'impegno, alla "presenza" nella società e nella cultura; il teatro deve entrare nella vita del popolo, riscattarsi dalla condizione industriale, cessare di essere un prodotto di lusso. In Francia si stava

affermendo il Theatre National Populair; in Italia "c'era la necessità di un aggiornamento culturale da farsi, da portare avanti... Un sogno che dava calore. Il sogno dell'unità, ecco, il sogno del teatro come 'festa popolare' di tutto il popolo unito" (10). In realtà si trattava di una generale esigenza di democratizzazione; la Resistenza non aveva potuto avviare una rivoluzione comunista ma la volontà di annullare le discriminazioni di classe rimaneva fondamentale; soprattutto urgeva ancora l'insegnamento gramsciano: cultura è "la capacità che la nostra mente ha di comprendere la vita, il posto che vi teniamo, i nostri rapporti con gli altri uomini" (11). Il ruolo del teatro in questo ambito ideale era stato indicato - fin dal 1943 - da alcuni teatranti: "Il teatro è stato mantenuto deliberatamente fuori della storia e della moralità del nostro popolo... Affermiamo, oggi, la necessità di un teatro che, giovandosi di un assoluto rigore

(10) -G.Strehler,Per un teatro umano,Feltrinelli
1974,pg.23

(11) -v.UNITA',1 Maggio 1946

stilistico, assolva in pieno il suo compito morale e sociale; e rappresenti nelle forme più diverse e più libere l'attualità dei sentimenti del nostro popolo. Per questo noi auspichiamo:

-che la nazione consideri il teatro come un luogo in cui il popolo conviene per un'opera di elevazione spirituale, e, come per la scuola, ne promuova lo sviluppo;

-che il popolo autentico possa accedere al teatro attraverso una organizzazione veramente popolare per ciò che riguarda i prezzi e l'uniformità dei posti" (12). Ma la realtà del dopoguerra non agevola certo i progetti: la crisi economica incalza (un biglietto di teatro che nel '38 costava 20/25 lire, nel '47 costa 1200/1300); la congiuntura del repertorio italiano non accenna a sbloccarsi; il peso delle tasse e l'arbitrio dei privati riducono il numero degli spettacoli; le sale distrutte dalla guerra non si contano, se vengono restaurate è per adibirle a cinema; i trasporti praticamente non esistono

(12) -V.Pandolfi,Teatro italiano contemporaneo,
Schwarz 1959,pg.146

(nel 1950 la Basilicata riceve due spettacoli di prosa, l'Abruzzi e Molise tre); l'industria teatrale milanese e romana monopolizza l'attività delle compagnie; la sovrabbondanza degli enti (IDI, EIST, IDA, ETI) non risolve che i giochi di potere. Ma è soprattutto il cinema ad aggravare la condizione del teatro, non soltanto con la propria commercialità che gli procura il primato fra i generi di svago, ma anche con la propria maggiore capacità di aderire agli stati d'animo e alla provvisorietà del momento; in questo senso il neorealismo riesce - rispetto al teatro - a farsi testimone più attento e più partecipe. La realizzazione delle istanze democratiche (aggiornamento culturale, rottura con l'industria, intervento critico e artistico della regia, ricerca del pubblico che inizialmente voleva essere "avvicinamento ad un pubblico nuovo come classe - la fabbrica - o come generazione - la scuola -") divengono responsabilità dei nascenti "piccoli" teatri; in realtà gli sta-

(13) R.Jacobi, Teatro da ieri a domani, La Nuova Italia 1972, pg. 170

bili riveleranno una sostanziale moderazione, si porranno come una sorta di denominatore comune dei diversi programmi. Al momento della inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano (14 Maggio 1947) non si postula un teatro strettamente popolare o addirittura rivoluzionario ma un teatro "come luogo di incontro di ceti sociali e di interessi, in cui l'obiettivo 'per tutti' ha valore più come accezione quantitativa che non come affermazione di polemica classista (14); "non dunque un teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia di iniziati. Ma, invece, un teatro d'arte, per tutti"(15). La generazione della Resistenza decide per la democrazia e rinuncia ad una dichiarata politicizzazione dell'attività culturale. Postulata la necessità della "formazione" del pubblico, il Piccolo Teatro la affidò alla "qualità" tecnico-artistica dello spettacolo e su questa incentrò la propria ricerca; operato - in un primo tempo - un

(14) -G.Guazzotti,Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano,Einaudi 1965,pg.32

(15) -ib.,pg.48

decentralmento a livello lombardo, intensificò poi lo sforzo e l'apparato organizzativi. L'esigenza di uscire da una cultura atrofizzata e di rapportarsi ai risultati europei, divenuta primaria, conduceva sì all'universalità dell'arte ma minacciava continuamente una fruizione elitaria. Le preoccupazioni di ordine stilistico (che portarono la messinscena italiana ai più alti livelli di esecuzione riscontrabili negli anni cinquanta) distoglievano da un reale contatto col pubblico più vasto e da una adeguata opera in ambito drammaturgico; il teatro cioè abdicava ad una funzione allora fondamentale: promuovere una drammaturgia che ricavasse i propri contenuti dalla realtà e restituisse coscienza, in un processo circolare: dalla gente alla gente.

Si esauriva così la tensione ideale che alimentò gli anni immediatamente successivi alla guerra. Raggiunte le mete stilistiche, il bisogno di un impegno ulteriore rimaneva insoddisfatto e cercava strumenti nuovi. Per avvicinare veramente la realtà - una realtà ancora tutta da scoprire e da risolvere - si cominciò ad esa-

minare il latente potenziale espressivo dello spettacolo più popolare del momento: la rivista.

III - Lo strumento nuovo: la rivista

Alla nascita della rivista contribuì il teatro dialettale e soprattutto il vaudeville divenuto varietà; è da quest'ultimo che discendono la divisione in quadri e la figura della soubrette. Vista inizialmente come sottoprodotto, la rivista si rivela un genere composto, i cui elementi costitutivi sono essenzialmente la coreografia e la satira; la storia della rivista deriva dall'alternarsi o dal fondersi di questi fattori. Il gusto americano, generosamente esportato dal cinema, ebbe in origine una influenza precisa. Le famose ragazze di Florenz Ziegfield, con la loro bellezza stereotipata e identica (che le faceva paragonare ad una fila di fiammanti Ford appena uscite dalla catena), si associarono alla straripante abilità scenografica di tipo hollywoodiano. L'appropriazione di tali

caratteristiche da parte del cinema comportò inevitabilmente una polarizzazione divistica; apparve la pin-up che sovrapponeva alla poco stimolante uguaglianza del "coro" femminile i propri aggressivi attributi fisici. In Italia, nell'immediato dopoguerra, le condizioni generali non permettevano certo realizzazioni dispensiose; in un primo tempo venne sottolineato l'aspetto satirico; d'altronde - situazione postbellica a parte - ciò si conformava alla tradizione italiana. La satira (che tuttavia scivola quasi sempre nella pura comicità) così come la generale efficacia comunicativa della rivista dipendono dall'attore; e l'attore (l'attore individuale, individuato da una caratterizzazione o addirittura da una sua maschera e perciò subito individuabile da pubblico) si pone, in Italia, come momento spesso centrale sul piano storico-teatrale. E' sul comico quindi che la prima rivista italiana fa perno; il testo si affida esclusivamente a lui; il pubblico va a riconoscersi nelle sue macchiette. La "popolarità" della rivista consiste proprio in questa atmosfera familiare,

in questo soddisfare il pubblico non vendendo (come il cinema) il fascino di un mondo palesemente illusorio, fornito da un mezzo tecnico separato e separante, proveniente da una superciviltà che, benevola, concede riproduzioni fotografiche del proprio benessere; bensì presentandosi come parodia bonaria e partecipe, come facile autoironia consolatoria. La società si specchia nei comici-maschera, cioè nei tipi universalizzati (pur nella conservazione di un ammiccamento regionalistico) come Totò e Macario, oppure nei comici "borghesi" come Chiari e Tognazzi sui quali, all'inizio degli anni '50, si accentranano le speranze di rinnovamento o almeno di svecchiamento della rivista.

Lo schema della rivista tradizionale, cosiddetta "alla Galdieri", prevedeva gli interventi del comico (con relativa "spalla"), lo sketch piccante e la scena collettiva. Accanto a questa impostazione si sviluppò a poco a poco quella "coreografica"; questa evoluzione dipese o da un successo irrepetibile come quello di Wanda Osiris o dall'esplosione di una mo-

da come avvenne per il charleston. Più avanti questi caratteri eccezionali divennero abituali nella rivista "alla Garinei e Giovannini"; con questi autori lo spettacolo si adopera a rispettare tutte le regole del professionismo e aspira segretamente all'arte. "Gran baldoria" (1952) si giova di un musicista come Kramer e delle pregevoli esecuzioni canore del quartetto Cetra; inoltre affianca una soubrette di provata esperienza come Isa Barzizza ad una attrice come Elsa Merlini, dimostrando non tanto la progressiva decadenza della primadonna tradizionale, quanto il tentativo di riscattare la rivista da una latente crisi anche attraverso l'intervento di una recitazione non improvvisata, professionale. "Attanasio cavallo vanesio", primo musical show italiano, registra la rinuncia del comico (Rascel) ad esercitare il solito assolutismo e la sua rassegnazione ad inserire le proprie stanche barzellette intorno all'esistenzialismo, all'esterofilia, alla mania del jazz, in uno spettacolo dal gusto ormai assiro-babilonese. Dal canto suo l'autore - sem-

pre più pressato dalle richieste e dalle esigenze commerciali - inaugura il sistema del "negro"; affida cioè a uno o più giovani la scrittura delle varie scene e si incarica del rimescolamento finale.

Perduta la satira del costume, consumatasi (soprattutto per la situazione politica) la corrosività del comico, esasperatosi l'aspetto scenografico, la rivista si avvia verso l'esaurimento (che sarà progressivamente aggravato, a partire dal 1954, dalla comparsa della televisione). Ma la coscienza della popolarità della rivista e della sua sostanziale qualità di strumento non ancora adeguatamente sfruttato, spingono - come dicevamo - verso tentativi di riforma. Alessandro Fersen - allora molto attento a questo genere - ne sottolinea la teatralità pura (la rivista "non è ancora teatro ma già vita teatrale nella quale il pubblico si riconosce con felice slancio" (16)), ne indica il valore dell'unità di canto-mimica-danza e ne

(16) -A.Fersen,Teatro inattuale, in SIPARIO, Febbraio 1950, pg.18

deriva una concezione "ritmica" dello spettacolo che gli farà realizzare nel 1954 "Crazy show", uno spettacolo scritto da Stagnaro e Caldura in cui tuttavia Fersen rivela preoccupazioni soprattutto stilistiche, compiendo validi tentativi formali (sintomatica la partecipazione di Marise Flash) ma precludendosi qualsiasi vitalità satirica.

Chi aveva invece optato per la nuda satira, rifiutando tutti gli orpelli rivistaioli, era la compagnia de I Gobbi. Opponendo alla sovrabbondanza hollywoodiana una povertà tipicamente cabarettistica, all'individualismo comico una coralità ineccepibile, all'improvvisazione una recitazione antiaccademica ma rigorosamente studiata, al divertimento fine a se stesso una satira intellettualistica ma lucida, Valeri-Bonucci-Caprioli propongono, nel dicembre del '51, il primo "Carnet des notes" ad una Roma sensibilizzata dallo spirito di Brancati e di Flaiano. Gli interpreti convincono; essi "posseggono il dono della battuta comica, l'intelligenza della parodia culturale e l'umorismo di una acuta

caratterizzazione"(17). Della rivista, in pratica, accettano solo la frammentarietà; il resto lo ricevono da un cabaret a mezzo tra esistenzialista e postresistenziale. Recitano "in faccia allo spettatore proprio per dirgli che si sta parlando di lui"(18); ognuno di essi aggredisce il pubblico come autore e immediatamente se ne accattiva la simpatia come attore. L'intento scandalistico entusiasma Anton Giulio Bragaglia (memore degli Indipendenti e dei fischi che per lui erano un programma irrenunciabile); "il corago sublime" plaude alla rottura da parte de I Gobbi dell'eredità dannunziana, alla loro rivoluzionaria interpretazione della Commedia dell'Arte, alla loro esclusiva attenzione ai contenuti. I Gobbi quindi non compiono tanto una riforma quanto una intellettualizzazione della rivista, ne restringono decisamente la portata popolare, rimangono chiusi in una dimensione salottiera da cui - con l'Arcisopolo del 1955 - dimostreranno di non sapere uscire, ma operano "il ribaltamento delle cat-

(17) -V.Pandolfi,Arcisopolo, in IL DRAMMA, dicembre 1955, pg.59

(18) -Roberto Rebora,Il teatro dei Gobbi, in SIPARIO Maggio 1952, pg.21

tive retoriche, il rovesciamento dei valori che sopravvivono solo per inerzia, la derisione del più forte, lo smascheramento fulmineo delle convenzioni, il vedere sotto alla sicurezza di ciò che appare fortemente costruito, il ridere in faccia a ciò che è mito dell'autorità o professionismo dell'autorità" (18).

La loro efficacia risiede, ancora una volta, nelle loro individualità attoriche, nella mobilità facciale di Bonucci, nel macchiettismo di Caprioli, nel ritrattismo psicologico della Valeri; una Valeri che proveniva dai monologhi radiofonici, cioè da un banco di prova in cui si stava cimentando un giovane studente sconosciuto, Dario Fo.

(18) -v.nota pag.prec.

Capitolo II: IL DITO NELL'OCCHIO

Dario Fo è nato il 24 Marzo del 1926 a Sangiano, in provincia di Varese, da padre ferroviere e da madre contadina. Nell'infanzia, l'attenzione alla realtà che lo circonda si ferma sull'attitudine - propria soltanto di alcuni - a interpretare umanamente e, spesso, ad arricchire buffonescamente la condizione propria e altrui; "ne sono certo; tutto comincia da dove si nasce. Per quanto mi riguarda, io sono nato in un piccolo paese del lago Maggiore, al confine con la Svizzera. Un paese di contrabbandieri e di pescatori più o meno di frodo. Due mestieri per i quali, oltre una buona dose di coraggio, occorre molta, molta fantasia. E' risaputo che chi usa la fantasia per trasgredire la legge, ne preserva sempre una certa quantità per il piacere proprio e degli amici più intimi. Ecco perchè cresciuto in un simile ambiente, dove ogni uomo è un personaggio, dove ogni personaggio cerca di costruirsi una storia da raccontare, mi è stato possibile entrare nel teatro con un bagaglio piuttosto

insolito e, soprattutto, vivo, presente e vero; come vere sono le storie inventate da uomini veri. Forse sembrerà un po' gratuita la provenienza di cui sopra, circa quel certo surreale, fantastico, grottesco che è alla base dei miei lavori. Forse non nasce tutto di lì, ma è certo che dai miei compaesani ho imparato a guardare e leggere le cose in quel certo modo" (1). Si affaccia la certezza che il popolo può e deve ricevere il teatro perchè sa insegnarlo, perchè possiede una teatralità spontanea, "vera" anche se "inventata" perchè indissolubilmente terrestre, vissuta e sempre sofferta. La gente si costruisce "una storia da raccontare", cerca cioè di reinventare la propria storia per autoconsolazione, certo, ma anche - volendo - per denuncia. Questa reinvenzione con cui Fo viene subito in contatto, questo strumento che egli fa interamente suo, si esemplifica nelle figure dei fabulatori lombardi; le loro storie nascono dalla vita quotidiana, la loro caratteri-

(1) -D.Fo,Ballate e canzoni,Bertani 1974,Introduzione
di Lanfranco Binni,pg.17

stica è l'iperbole ma la povertà della loro esistenza e il senso dei loro racconti sono reali, non assurdi; in loro si preannuncia la compresenza di modo grottesco e di contenuto "vero"; con loro il popolo coglie il buffo della propria miseria e dell'altrui sovrabbondanza e ne ride. Ma questo riso va bene perchè non è prodotto dal commercio del divertimento, dall'industria del tempo libero; è un riso amaro, inaspettatamente consapevole. La bonomia popolare, in mala fede interpretata come rassegnazione e passività, può fornire l'unico strumento di lotta. Fo lo intuisce e da questa intuizione muove il filo conduttore che culminerà in Mistero Buffo. Proprio in un dibattito seguito ad una rappresentazione di Mistero Buffo, Fo dice: "La chiave del grottesco...è delle masse, è l'unica cosa che è rimasta loro. La chiave; non il discorso" (2). La coscienza di questa (forzata) perdita da parte delle masse indica all'attività di Fo un preciso scopo di ricerca e di recupero.

(2) -Teatro politico dell'Associazione Nuova Scena,
Compagni senza censura, Mazzotta 1970, pg. 64

In cambio la cultura popolare gli offre gli strumenti espressivi, gli offre le basi di un mestiere che, proveniente da quella teatralità spontanea che prima ci sforzavamo di definire, lo svincola dai legami dell'"artisticità", realizza una completa quanto imprevedibile interscambiabilità fra l'attore e l'uomo, e garantisce una costante autenticità. Fo ritarderà la assunzione di questo impegno culturale (recupero e riciclaggio del "discorso") e indugerà sulla conservazione e sull'uso della "chiave"; dapprima infatti la lezione della cultura popolare si tradurrà in dissacrazione della cultura borghese.

Trasferitosi in città ("in Lombardia per città si intende Milano" (3)), il Duomo gli appare "una cava di marmo vestita da sposa" (4), dove (oltre l'ingenuità poetica, ingenuità tipica di Fo) si intuiscono motivi interessanti. Motivi d'ordine biografico: l'interesse per l'architettura e la conseguente iscrizione a Brera,

(3) -D.Fo,Ballate e canzoni, pg.17

(4) -ib.,pg.87

che condurranno alla passione per la scenografia "perchè è la definizione degli spazi - scenici prima di tutto - che lo occupa, nell'ossessione dei grandi prototipi, i macchinismi del Seicento, ma prima ancora lo studio e l'approfondimento delle prospettive pittoriche rinascimentali" (5). Motivi ideologico-culturali: nella cattedrale Fo coglie quell'associanismo medievale che significa creatività dal basso, rifiuto del dogma - cioè dell'oppressione - e capacità di interpretazione autonoma - cioè non emanata dall'alto. Lo spirito che anima la costruzione della cattedrale è "reinvenzione" dello spirito autenticamente cristiano; il lavoro comune è un realistico contatto con dio, alternativo della mistica. Questa scoperta appare a Fo fondamentale: "Scopersi improvvisamente una cultura nuova, vera: la forza creatrice di coloro che sono sempre stati definiti i 'semplici' e gli 'ignoranti', che sono sempre stati i 'paria' della 'cultura

(5) -D.Fo,Le commedie,Einaudi 1974,Introduzione di F.Quadri,pg.V

ufficiale' "(6). Ma raffrontando l'arte popolare con l'arte ufficiale, Fo si accorge che esse non rappresentano soltanto due tecniche diverse ma due discorsi opposti che stanno fra loro in un rapporto di chiara disuguaglianza. Le creazioni del popolo sono inevitabilmente anonime e, comunque, non citate dalla storiografia e dalla critica ufficiali. Il loro essere cultura "diversa" viene qualificato come cultura subalterna o addirittura come non-cultura. Tuttavia Fo si rende conto che il fatto culturale veramente dominante è una cultura media, tipicamente borghese (soggetto e insieme oggetto di potere), che si riduce a un gruppo di notizie ritenute insostituibili, di mera provenienza scolastica. E' questo patrimonio, normalizzato e normalizzante, che occorre innanzitutto sconvolgere impietosamente. Perciò nei suoi primi contatti col teatro (partecipando come scenografo agli spettacoli degli studenti di Brera) si cimenta subito con la sa-

(6) -D.Fo, Ballate e canzoni, pg.18

tira. L'incontro con Franco Parenti lo introduce alla RAI, dove compone e recita per diciotto settimane i monologhi del "Poer nano" in cui avvia una demitizzazione di situazioni e di personaggi storici; lo spunto comico è il rovesciamento dei valori: Caino - ad esempio - diventa l'"emarginato", il dimenticato da dio. La dissacrazione non si dirige contro la storia di per se stessa, ma contro la codificazione di quei luoghi comuni derivati da una certa interpretazione della storia. Contrariamente alla Valeri e a Franco Parenti, che si soffermano sulla caratterizzazione psicologica, Fo adopera il monologo radiofonico evidentemente come primo contatto col mestiere ma anche come strumento di scandalo, di rottura, in altre parole di denuncia.

Nel 1951 la fortuna dei monologhi radiofonici viene sfruttata dall'inserimento del "Poer nano" e di "Anacleto il gasista" (Franco Parenti) in "Sette giorni a Milano", una rivista con le sorelle Nava. Fo può così presentarsi in quel teatro Odeon la cui platea costi-

tuirà per lui il facile bersaglio-tipo di tutto il periodo "borghese". L'adesione alla rivista diventa definitiva con "Cocoricò" (1951-52) di Frattini-Falconi-Spiller, in cui l'attore Dario Fo inaugura la sua collaborazione con Giustino Durano e ottiene un primo successo personale grazie all'imitazione di Fausto Coppi. Questa scelta iniziale (al di là dello sperimentalismo che guida la prima attività di Fo) racchiudeva - crediamo - vari significati. Innanzitutto la rivista, come genere, ospita una teatralità libera in cui le caratteristiche attoriche di Fo (che la radio limitava irrimediabilmente) possono trovare piena espansione; inoltre nella rivista - come dicevamo (7) - l'attore supera il personaggio, è se stesso, il pubblico si riconosce nei suoi connotati umani prima ancora che in quelli interpretativi; infine la "popolarità" della rivista doveva certamente attrarre chi stava ancora cercando il modo di "arrivare" veramente al pubblico e di

trovarne la migliore condizione di recettività. Naturalmente la rivista veniva soltanto scelta come strumento, non accettata nella sua comune impostazione. La stessa "Cocoricò" attaccava la rivista di stile americaneggiante ispirata al maccartismo nostrano ("Andreotti invitò ad usare gambe femminili piuttosto che i poveri pensionati di 'Umberto D'"(8)) e soffocata dalla censura. Ma i tempi sono maturi; nella stagione 1951-52 appare il primo "Carnet des notes"; il dibattito sulla riforma della rivista finisce per coinvolgere attivamente Fo e coloro che sono diventati suoi collaboratori; la conseguente presa di posizione si chiama "Il dito nell'occhio".

Quando - nell'estate del 1953 - Parenti, Fo e Durano misero in scena "Il dito nell'occhio", probabilmente non immaginavano di venire di lì a poco promossi "ad attrazione nazionale"(9); i loro intenti, d'altronde,

(8) -Almanacco Bompiani 1975, Sentimental, pg.58

(9) -articolo non firmato, in TEATRO-SCENARIO, 16 ottobre 1953, pg.16

non vi aspiravano. Mentre la rivista affidava la propria sopravvivenza ai sodalizi più collaudati (la Osi-
ris e Macario tornavano ad unirsi per "Made in Italy"
di Garinei e Giovannini), il trio attori-autori si pro-
poneva contenuti e forme originali. Il primo fonda-
mentale elemento de "Il dito nell'occhio" è proprio
la ricerca e l'attuazione di soluzioni che rinnovas-
sero la rivista, eliminandone gli eccessi, e impedis-
sero al gusto borghese di ritrovare nella rivista
stessa il melenso autocompiacimento del pubblico fa-
scista. Il risultato fu "l'impiego sistematico della
pantomima" (10), cioè la riscoperta dello strumento mi-
mico e una sua rivoluzionaria utilizzazione. Il mimo
contemporaneo proveniva da quel grosso patrimonio che
il teatro francese poteva vantare nell'immediato dopo-
guerra; ne fu maestro Etienne Decroux che, imperso-
nando a suo modo la Übermarionette di Craig, intese
annullare la dipendenza dell'attore dalla parola; la

(10) -Uno spettacolo difficile da "scrivere";
TEATRO D'OGGI, n.3, anno II, marzo 1954, pg. 8

sua opera divenne una sorta di continua dimostrazione che il teatro appartiene all'attore. Da Decroux a Barrault, da Barrault a Lecoq. Quest'ultimo, venuto a Milano nell'ambito delle relazioni italo-francesi tenute dal Piccolo, si incaricò dell'organizzazione scenica de "Il dito nell'occhio"; a lui - e ai musicisti Vittorio Paltrinieri e Fiorenzo Carpi - tocca indubbiamente una grossa parte di merito nel successo dello spettacolo. L'impostazione del testo (una sorta di grottesco trattato ab origine) richiedeva una soluzione particolarmente agile; l'intervento del mimo fornisce un "costume neutro di base simile ad una tuta sportiva per gli uomini e un semplice vestito nero a gonna larga per le donne" (11). Su questi abiti il costumista Dario Fo può appoggiare costumi essenzializzati, accennati in modo simbolico o caricaturale ma tale da consentire immediatamente allo spettatore la individuazione e la collocazione storica

B

(11) -v.nota pg.prec.

del personaggio. Tale epicizzazione dell'attore doveva interessare molto Fo, che nell'espressione mimica trovava occasione di maturare il proprio individualismo attorico (la sua esigenza di un'espressività totalmente esplicita) e la sua individualità culturale (la necessità di essere se stesso, al di là di qualsiasi personaggio, per affermare un discorso personale e responsabilizzarsene interamente). Il mimo quindi viene strumentalizzato, non costituisce affatto una meta formale dello spettacolo. Sintetizzando e, per certi aspetti, intellettualizzando i molteplici precedenti che "Il dito nell'occhio" potrebbe crearsi (Commedia dell'Arte, Theatre des Funambules, goliardia...), il mimo rivela la sua capacità comunicativa; naturalmente si tratta di azioni "parlate", in cui la parola - che per virtù polemica sta in posizione primaria - si giova del complementare linguaggio corporeo per "arrivare" più direttamente e più efficacemente. In rapporto alla rivista tradizionale, la soluzione mimica sorregge e razionalizza una recitazione di complesso

che supera polemicamente il logoro binomio comico-spalla; contrappone la propria severa normalizzazione costumistica all'abuso delle attrattive coreografico -sessuali; permette di evitare quella frammentarietà rivistaiola che la sequenza di scene de "Il dito nell'occhio" minacciava di ripetere; inoltre aderisce perfettamente alle esigenze di spettacolarità a cui Parenti-Fo-Durano riconducono tutte le componenti: luci, musica, testo e scenografia. Quindi, anche per quanto riguarda questa ultima, si cercò una formula che rispondesse all'impostazione generale dello spettacolo.

"Un panorama circolare di colore chiaro (cicorama) fa da fondale a un praticabile dalla forma volumetrica di un parallelepipedo che 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 pertiche bianche che si perdono nel cielo, sono gli unici elementi decorativi della scena. 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" (12). Nella realizzazione di questa struttura lo scenografo Dario Fo probabilmente si ricordò dei pageants del teatro medievale inglese; cioè di una scenografia non intesa come mero complemento decorativo del testo ma come suo elemento coessenziale. Dal patrimonio medievale (a cui Fo non si rifiuta

(12) -v.nota pg.35

ta mai di attingere) lo scenografo ricava innanzitutto la "povertà" - allora richiesta da più parti - di una struttura convenzionale. Tuttavia la presenza della convenzione non si arresta nei limiti della funzionalità ma contribuisce a coinvolgere più direttamente il pubblico nel discorso. Si chiarisce così il valore non puramente strumentale della ricerca storico-teatrale. Dai pageants (mansions montate su ruote e composte da due piani: il superiore come palcoscenico e l'inferiore come spogliatoio) gli attori saltavano in mezzo alla gente creando la "platea", teatralizzando cioè uno spazio con la loro sola presenza. Lo spettatore medievale accettava e aderiva a questa continua demolizione di ogni possibile quarta parete. I pageants quindi significano rottura della demarcazione fra spettacolo e pubblico; la loro struttura così agile, tipicamente nomade - che non per nulla sarà ereditata dai comici dell'arte - significa "baracconi", fiera, festa popolare; significa partecipazione autentica. Nell'impianto scenografico de "Il dito nel-

l'occhio" non si possono non vedere anticipati due aspetti fondamentali della personalità di Fo; il costante aggancio ad una tradizione teatrale di provenienza e di destinazione insieme di tipo popolare, e l'intento di porre lo studio di questa tradizione al servizio di un discorso nuovo. La disposizione attiva dello spettatore medievale viene attualizzata polemicamente; il rapporto medievale spettacolo/pubblico viene "reinventato" attraverso la provocazione satirica. La formula scenografica anticipa una concezione "povera" del palcoscenico (che può così divenire un non-palcoscenico, la piazza, il circolo, la scuola), una concezione che conferma il valore strumentale della tecnica teatrale e rende la teatralità completamente "visibile" allo spettatore. L'attore ne risulta responsabilizzato nel proprio potenziale espressivo; ogni unione narcisistico-erotica con la propria "Arte" gli viene preclusa; egli è obbligato ad uscire dagli schemi di una recitazione ormai anacronistica. In un momento in cui la censura

continua a provocare l'ignoranza di Brecht, in un momento in cui non si conoscono sperimentalismi d'avanguardia, "Il dito nell'occhio" sconvolgeva questa situazione anche attraverso la collocazione della presenza sovversiva del comico in una struttura scenica non illusionistica ma coresponsabile.

Sebbene possano sembrare azzardate, queste considerazioni sulla scelta compiuta dal Fo scenografo vorrebbero sottolineare che la concezione della tecnica come strumento del "qualcosa da dire" e soprattutto la ricerca di una tecnica che oltre all'efficacia porti in sè un preciso significato storico, testimoniano la priorità (almeno intenzionale) della satira sul mestiere, il programmatico bisogno di "prender partito" in senso brechtiano.

Abbiamo sottolineato come le componenti realizzative (pantomima e scenografia innanzitutto) vengano usate come veicoli del discorso; ma abbiano anche chiarito che esse non sono subordinate bensì coes-

senziali al testo. L'esigenza di teatralità che informa tutto lo spettacolo coinvolge anche il testo e i suoi contenuti. Il testo de "Il dito nell'occhio" è un canovaccio; il fatto centrale è costituito dalla l'idea non dalla sua trascrizione letteraria. Lo scopo dichiarato è "creare un linguaggio misto ma unico che arrivi in platea e la conquisti alle idee che hanno mosso il tutto" (13). Questa sorta di linguaggio totale la si poteva rintracciare nella rivista e "rivista" fu la denominazione - insufficiente - dello spettacolo (denominazione d'altronde che i tre attori-autori si guardarono bene dall'usare quando chiesero a Paolo Grassi il palcoscenico di via Rovello; in quella occasione l'ospitalità del Piccolo fu ottenuta in virtù della presenza di Lecoq fra i realizzatori). La rappresentazione si articolò in due tempi; il filo conduttore era quello storico, pseudostorico e antistoricistico molto caro a Fo; il modulo recita-

(13) -v. nota pg. 35

tivo (subordinato all'impostazione mimica) si rifeceva alle caratterizzazioni, psicologiche e sociali più che macchiettistiche, di Franco Parenti.

Attraverso un montaggio di undici scene (14) si dava una versione grottesca o, talvolta, apertamente polemica di alcuni episodi-chiave della storia:

(Parte I, scena I: "Egitto") la civiltà faraonica, che costruisce i propri monumenti sul sacrificio dei più; (sc. II: "I Romani") una Roma antica di cui il testo si serve per costruire, anche se con un andamento marcatamente rivistaiolo, una doppia satira attualizzata: contro gli imperialismi del passato regime e contro l'involuzione del nuovo; (sc. III: "I filosofi") una teoresi medievale vista come linguaggio, esclusivo, della cultura ufficiale, come un discriminante "favellar moscheto"; (sc. IV: "Napoleone e Nellson") i due condottieri vengono affrontati da un'ottica soprattutto caricaturale

(14) -secondo l'impostazione della rivista di cui alla nota 10

(sc.IV: "Risorgimento") un Risorgimento palesemente programmato e teleguidato dalla borghesia moderata. Nella seconda parte anche il testo concorre a quell'antiamericanismo che già le scelte formali indicavano di per se stesse. "Missione aerea" (sc.I), "Statistiche" (sc.II) e "Delitto senza fuga" (sc.III) sono altrettante denunce dell'imperialismo politico e commerciale (cinematografico, in primo luogo) che l'Italia subì a partire dal 1947. Il finale si soffferma su fenomeni di costume: i "processi del secolo" (sc.IV: "Una tragedia friulana", dove le capacità caratterizzanti dei singoli trovano il maggiore sfogo) e il generale condizionamento del cittadino medio italiano sia prima (sc.V: "Furto allo zoo") che dopo la guerra (sc.VI: "Nasce una canzone").

Indubbiamente il testo, se non temeva il destino di superficialità che toccava al normale copione di rivista, tuttavia alternava alla sostanza polemica un'abbondante dose di comicità. Taluna critica (minoritaria) ne dedurrà che l'intento principale dello

spettacolo mirava "soprattutto a far ridere" (15).

In realtà, alcune battute si imparentano con l'avanspettacolo:

(P.I,sc.I)

-Questa, signori, è la piramide.

-Ma che piramide d'Egitto!...

oppure (P.I,sc.V)

-..., se non vado io non possono fare lo sbarco dei Mil-le! sono in 999!...

Altrove si incontrano successioni da sketch televisivo:

(P.I,sc.I). [vedova e amici assistono alla mummificazione del caro estinto da parte del sacerdote]

-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... Tu eri tutto per me, tu eri l'amico, il padre, la mamma certe volte; senza contare che poi come uomo...

(15) Arnaldo Fraterli, Il dito nell'occhio, in SIPARIO Febbraio 1954, pg.26

-SACERDOTE: Non valeva proprio niente quando era nuovo, figuriamoci adesso che è di seconda mano, questo cotone...

Ma il tono generale è un altro e la satira non tarda ad apparire esplicitamente:

(P.I,sc.I)

-Tutta la nazione collaborava per costruire quella tomba.. Si può ben dire che la piramide è la tomba della nazione.

(P.I,sc.II) [mentre nel circo si sta allestendo "un'esibizione di supremo romano valore"]

-AMBULANTE: (entra fingendo di spingere un carretto, e scompare dall'altro lato) Panem et circenses...! panem et circenses...! panem et circenses...!

(P.III,sc.III)

...il dipartimento PPA -Propaganda Patriottica Americana - si fa premura di inviare nei circuiti cinematografici italiani films dal chiaro contenuto artistico e morale!

con la quale battuta si introduce una parodia (P.II, sc.III) delle consuete storie gangsteristiche, della loro funzione "educativa" e dell'immancabile happy-end. Talvolta, infine, il bersaglio viene maggiormente messo a fuoco e il mordente si intensifica; come in "Missione aerea" (P.II, sc.I), dove il disprezzo per la vita umana negli esperimenti scientifici USA viene accostato all'ipocrita sfruttamento del sentimentalismo, tipici (il sentimentalismo e il suo sfruttamento) degli Americani:

-COMANDANTE: Ricevuto. Bravi anche a nome (balzando sugli attenti) del Presidente. Riportate l'aereo a quota iniziale. Jimmy, senti? una bella notizia per te, tua moglie ha avuto un maschietto! Pesa quattro chili. Congratulazioni Jimmy, anche a nome (alzandosi c.s.) del Presidente! Sei padre, siamo con te. Passo.

-BOB : Ricevuto. (dà un'occhiata a Jimmy, accasciato sulle ginocchia) Jimmy deceduto. Passo.

-COMANDANTE: Ricevuto. Benissimo. Era previsto. Suo figlio sarà un grande pilota. Questa operazione la chiameremo "Jimmy padre e figlio".

"Risorgimento" (P.I, sc.V) oppone l'entusiasmo genuinamente democratico del popolo all'opportunismo di una classe borghese che manovra dall'esterno ed entra in scena solo per fare il discorso finale. Questa dissacrazione - sempre salutare - dei miti nazionali individua il bersaglio più importante e più pericoloso: l'Italia contemporanea, l'Italia dell'egemonia democristiana, della legge-truffa, di Mario Scelba. Un'Italia cioè che la "grande illusione" non aveva saputo modificare alle radici. Dagli sconvolgimenti materiali e ideologici della guerra è sopravvissuta una attitudine pressochè inalterata, una situazione politica non rivoluzionata ma protetta da nuove coperture retoriche. Si trattava perciò di testimoniare la caduta delle illusioni e soprattutto di smascherare l'involuzione delle idee. Parenti-Fo-Durano, con l'aggressività della satira ma anche con la capacità di denuncia

propria dell'innocenza, si assumono il coraggioso impegno della disamina e della denuncia; presentando il loro lavoro, Vito Pandolfi privilegiò proprio questo aspetto: "Gli autori del 'Dito nell'occhio', hanno il dono della satira, posseggono già i colpi segreti di questa scherma: sono i nostri difensori. La satira è la conseguenza della facoltà di capire, penetrare, scoprire: è l'esercizio dell'intelligenza. Non è semplice penetrare e capire le tortuose svolte tra cui viene condotto il nostro paese, cogliere il succo degli avvenimenti pubblici, eppure occorre farlo, ed è il modo migliore per respingere ogni tirannide spirituale." "Perciò le divertenti, ma a volte un po' ovvie, rievocazioni culturali in tono satirico, non ci hanno colpito, quanto i diretti riferimenti alla nostra situazione."(16). La critica sottolineò, a questo proposito, come il testo de "Il dito nell'occhio" reagisse alla totale decadenza dei

(16) -V.Pandolfi,Crollano tutti i miti dinanzi alla satira più audace, in TEATRO D'OGGI,cit.

copioni di rivista e ne recuperasse l'originario mor-dente, sostituendo alle scenette ormai ricorrenti (sulla pubblicità stradale o sulle stravaganze di Ca-pri) "una spericolata lucidità di esame"(17) e al di-lagante istrionismo di derivazione partenopea (si pensi a riviste come "Tarantella napoletana" o "Fun-i-culì Funiculà" di Armando Curcio) un "rigoroso razio-nalismo del gesto"(17). Morando Morandini insiste su queste caratteristiche: "Mettersi di fronte ai luo-ghi comuni che cementano la nostra vita d'ogni giorno (più in senso sociale, però, che individuale) e la nostra cultura (o quella che noi chiamiamo in questo modo), far-ne una scelta, sottoporli ad un esame critico che a vol-te è soltanto divertente ma che può anche arrivare in profondità, e dare al tutto un'espressione plastica, mi-mica, spettacolare"(18) "L'importanza del "Dito nell'oc-chio" - e la sua novità - fu quella di essere, per la pri-ma volta in Italia, una rivista critica, di aver affron-

(17) -Morando Morandini,Panorama della rivista, in SIPARIO, marzo 1954, pg. 12

(18) -ib.

tato, lungo una linea satirica rigorosa ma non per questo meno elastica e frizzante, alcuni temi fondamentali del nostro costume e, più ancora, della nostra cultura."

(19) A questo punto il paragone con i Gobbi era inevitabile. A quest'ultimi spettava certamente il diritto di paternità. Richiedendo - nel 1951 - il teatrino di via Vittoria ad un Silvio D'Amico tra perplesso e irritato, essi avevano innanzitutto emancipato l'attore non soltanto da una recitazione dannunziana ma anche da una recitazione accademica (un'Accademia che stava diventando una sorta di vivaio alle dipendenze del cinema); la Compagnia Parenti-Fo-Durano muoveva da qui, da questa riconquistata libertà. Questi attori avevano un testo proprio, che scaturiva dalla loro recitazione, che era connaturato ad essa. Sulla base di questa esperienza Fo può intuire la portata simbolica dell'attore-autore. E' un ruolo fortemente responsabilizzato e difficilmente sostenibile, ma Fo vi si cala istintivamente e vi trova

(19) -Morando Morandini,Aria nuova nel teatro di rivista?,
in SIPARIO, Giugno 1954, pgg. 9/10

la condizione sua caratteristica: la coincidenza di strumento (espressività dell'attore) con fine (discorso dell'autore). Da qui deriva a Fo una concezione del testo che diventerà fondamentale per il suo teatro: una scrittura che avviene "sopra" l'attore, che si rapporta cioè primariamente alle caratteristiche degli interpreti (oltre che alla dimensione scenica in genere). Questo procedimento fa del testo un canovaccio il cui contenuto viene continuamente aggiornato dalla verifica spettacolare (verifica che nel teatro politico di Fo diventerà quotidiana, direttamente subordinata alla cronaca della lotta).

Ma se Parenti-Fo-Durano adattano il testo ad una spettacolarità globale e aprioristicamente sono disposti a conservarne e privilegiarne soltanto l'"intenzione" satirica, i Gobbi si accontentano delle loro singole mediazioni attoriche e finiscono per compiacersi del pettegolezzo intellettuale. Legati strettamente al modulo cabarettistico (si esibirono alla Rose Rouge di Parigi, l'ultimo cabaret esistenzialista), i Gobbi non riescono ad uscire dall'intrattenimento per persone intelligenti.

La loro satira supera abbondantemente in raffinatezza quella di Parenti-Fo-Durano ma rimane intellettualistica, sorretta e resa comunicativa da un eccellente virtuosismo interpretativo ma collocata in una dimensione salottiera, da cui viene perciò esclusa ogni ulteriore elaborazione spettacolare. La critica quindi potè facilmente indicare una sostanziale differenziazione nella cura che i "dritti" (così vennero chiamati Parenti-Fo-Durano) avevano posto all'aspetto realizzativo. Guidati da una mano sicura - quella di Lecoq - essi avevano superato la propria inesperienza (Pandolfi li definirà "limitati come attori" (20)) e creato un insieme completo, di grande equilibrio, stilisticamente "diverso" e felicemente inaspettato in un genere definito "minore". Anche gli intenti, sviluppandosi, si diversificarono. Il "Secondo carnet des notes" dimostrava un evidente "timore di scendere in profondità, di portare l'umorismo alla satira" (21); il graffio dei Gobbi

(20) -Vito Pandolfi,Teatro italiano contemporaneo,op.cit.
pg.144

(21) -ib.,pg.141

diventava disincantato; dietro i famosi paraventi faceva capolino il pessimismo borghese. I tre "dritti" invece un'arma apertamente rivoluzionaria ce l'avevano: l'ingenuità ottimistica. "L'umorismo di Parenti-Fo-Durano, ha dietro di sè un'esplicita origine morale, che, se pure in chiave scherzosa, testimonia di una loro fiducia in certi valori, di una loro lotta per affermarli, attuata con la demolizione dei falsi. Nessun facile scetticismo rende fiacca, priva di senso, la loro vis comica. Limitati come attori (le pantomime di Lecoq conferiscono una linea stilistica al loro spettacolo), spesso un po' sforzati e duri negli sketch (ma bisogna vedere quanto su ciò possano aver influito i tagli della censura), talvolta non molto originali negli spunti e negli sviluppi di una situazione comica, hanno però, come si usa esprimersi in gergo teatrale, qualcosa da dire: ed è ciò che vale. Contano realmente sui motivi interiori che li guidano, sulla loro moralità e coscienza da affermare. Perciò "Il dito nell'occhio" ... e "Sani da legare" ... rappresentano a buon diritto la protesta morale di vari

strati dell'opinione pubblica, colgono il ridicolo di un certo mondo mettendone in luce le tristi conseguenze, impersonano il tradizionale e sempre vivo anelito di ritrovo chiuso nello spirito mortificato degli italiani, da Pasquino in poi. Parenti-Fo-Durano vedono chiaramente negli interessi che guidano il mondo, nelle ipocrisie di cui si ammanta" (20).

"Il dito nell'occhio" tenne cartellone al Piccolo per 113 sere, con un successo strepitoso e costante; successo che si ripetè puntualmente nella altre tappe dello spettacolo, con momenti di particolare soddisfazione per gli autori come a Genova, dove il pubblico fu composto quasi esclusivamente da operai. Nonostante le inevitabili umiliazioni subite dalla censura (che diventerà massacrante per "Sani da legare"), lo spirito del testo trovò corrispondenza e raggiunse la propria destinazione. La "novità" sia formale che contenutistica fu per tutti incontestabile; l'attenzione degli esami critici più ap-

(20) -v.nota pg.54

profonditi si fermò piuttosto intorno alle capacità di ripetizione e soprattutto all'effettivo potenziale che la nuova formula conteneva. Valutando gli unici due prodotti dell'esperienza Parenti-Fo-Durano, Pandolfi concludeva: "Il dito nell'occhio' ebbe un esito finanziario eccellente. Ma su 'I sani da legare' la censura intervenne con rigore, lo spettacolo risultò più fiacco, e la gestione si chiuse in passivo. Va notato del resto che, per questi generi di spettacolo, assai più arduo che trovarne la formula, si dimostra il rinnovarla. La sorpresa e la novità trovano buona accoglienza. Gli sviluppi restano sempre discutibili, soprattutto perchè sprovvisti dell'attrazione costituita dall'imprevisto... L'avvenire di queste forme di spettacolo - in sé di grande interesse e di gradevole novità - è anzi tutto legato alle loro capacità e possibilità di satira. Quando si ha coraggio, la satira è sempre possibile, attuabile" (22). D'altronde la lezione de "Il dito nel-

(22) -Vito Pandolfi,Teatro italiano contemporaneo, op. cit., pg.145

"l'occhio" era troppo gradata di indicazioni perché gli stessi protagonisti potessero applicarla e svilupparla immediatamente. L'adesione allo spettacolo da parte loro era stata anche di natura culturale; l'accuracy della realizzazione spettacolare dovette costituire per tutti - ma soprattutto per Fo - una chiarificazione inaspettata ma sostanziale. Durano aveva una formazione esclusivamente mimica; Parenti dimostrava di possedere (e la critica lo rivelò unanimemente) una maturità attoriale superiore agli altri; per Fo si trattava in primo luogo di conoscersi. Egli stesso dichiarerà: "Io non sono nato attore. Lo sono diventato dopo."(23) L'osservazione dei fabulatori era soprattutto un entusiasmo culturale e l'estroversione tipicamente lombarda poteva sostenere - sul piano recitativo - soltanto il "poer nano". L'esercizio mimico, condotto ne "Il dito nell'occhio", rappresentò per Fo una scoperta e una già rigorosa presa

(23) -intervista al settimanale "Amica"

di coscienza della propria identità attoria. Le basi culturali e le tendenze ideologiche, che provenivano dalle sue esperienze umane studentesche, sapranno intervenire su queste prime acquisizioni professionali e indirizzarle secondo una sensibilità precisa. L'importazione di Lecoq (in cui un filone critico recente vede un'anticipazione della gestualità) apparve a Fo non come un'arte da perfezionare separatamente ma come il principale strumento per i propri fini. Nel periodo "borghese" (cioè nel periodo di maggior attenzione agli aspetti eminentemente teatrali) Fo sottolineerà l'importanza che sul piano della propria formazione tecnico-artistica aveva assunto la prestazione ne "Il dito nell'occhio": "Io sono molto legato all'esperienza del mimo: cioè all'uso del gesto come significazione di un discorso e come trasmissione d'azione. Il gesto mimico non soltanto fa a meno della parola ma determina una serie di situazioni: voglio dire che il risultato del gesto mimico è dato soprattutto dal modo storico con cui se ne fa uso... Il ge-

sto mimico... è per così dire dentro la scena da sempre: risale a tradizioni antichissime, si rinnova nelle generazioni, permette di essere contemporaneamente con il passato e con i nostri giorni, amplifica prodigiosamente il discorso sul palcoscenico mantenendosi sempre sul piano di esperienze tecniche e proiettandosi contemporaneamente nel pubblico senza rifrazioni verbali o di luce o di atmosfere. Chi ricorda 'Il dito nell'occhio', sa in che modo a me e ai miei amici piaceva far uso del mimo: anzitutto come gusto stilistico per se stesso, produttore di comicità mediante ritmi geometrici apparentemente astratti ma completi; e poi come applicazione di tale fredda geometria di gesti e fatti e avvenimenti della realtà di tutti quanti, della vita come ci accade ora per ora. Lo choc è stato davvero grande se ancora oggi [1965] se ne parla con una certa nostalgia e con una certa positività: del resto a noi pareva di aver proprio messo 'il dito nell'occhio', nel senso di essere in grado di importunare lo spettatore beneficamente su problemi che lo an-

gustiavano, mediante una successione di azioni mimiche che gliene attutissero l'urto" (24). La gestualità o la pregestualità non importava come fatto d'avanguardia ("Noi siamo stati fra i primi - non per darci una medaglietta ma è così - ad usare la gestualità nel teatro: cioè non staccata, non fare il mimo da una parte e l'attore dall'altra, ma parola e gesto insieme" (25)); Fo intendeva trovare un modulo espressivo efficace, non seguire né anticipare una moda stilistica per se stessa ("...quello che bisogna capire è che io, per istinto, non sono mai legato alle mode, ma piuttosto ad un certo discorso sul piano culturale e politico." (25)). La scoperta delle proprie virtù mimiche dà a Fo l'entusiasmante certezza di saper "comunicare". Cultura è avere una visione del mondo tua e della classe cui appartieni o decidi di associarti; fare teatro significa scambiarsi criticamente questa cultura, rendersene e renderne consapevoli; ma prima ancora (e sarà questa la

(24) -D.Fo,La necessità del rapporto attore-autore,
in SIPARIO,n.236,Dicembre 1965,pgg.31/33

(25) -intervista a PLAYBOY,anno III,n.12,Dicembre 1974

scelta di Dario Fo) fare teatro significa contestare la cultura degli altri.

L'apprendista scenografo aveva fornito al "Dito nell'occhio" una scena in cui taluna critica volle vedere un che di espressionistico (ispirato forse dalla cura dell'illuminotecnica e dalla presenza della gestualità); "Il dito nell'occhio" indicava a Fo l'importanza della presenza attorica, l'enorme capacità di mediazione del riso. L'itinerario della maturazione di Dario Fo verrà costruito sulla coerenza al discorso provocatorio e su di una sempre maggiore capacità di veicolarlo.

Capitolo III: ESPERIMENTI

La Compagnia Parenti-Fo-Durano si ripresentò sul palcoscenico del Piccolo il 19 giugno 1954, proponendo la rivista "Sani da legare". Le musiche erano di Fiorenzo Carpi; una impostazione mimica pressochè inalterata veniva ancora affidata a Jacques Lecoq ("il quale ha fatto capire a chi ha avuto orecchi per intendere, che la recitazione si vivifica accompagnandola da un gestire invenzioni, rievocazioni, attuazioni di una realtà captata alla vita" (1)). La scenografia ripeteva, anche se in modo più complesso, la schematica allusività della precedente: "Le azioni si svolgono su di una scena circolare a due piani, divisa in vari locali presentanti lo spaccato di un caseggiato in cui le scene varianti di volta in volta di ambiente sono legate fra di loro da stacchi e dissolvenze di luci. Due scale laterali portano al praticabile superiore. La pedana al centro ha

(1) V. Vecchi, D'inverno e d'estate Milano sempre prima della classe, in IL DRAMMA, n. 227-28, 1955, pg. 78

funzione di esterno. L'azione: in una città, dall'alba alla notte" (2). La Compagnia quindi creava una propria consuetudine di strumenti realizzativi, mentre si adoperava a intensificare la forza satirica del testo. Il rigore indiscriminato, con cui la censura si scagliera sul copione di "Sani da legare", verrà motivato dalla presenza di valori satirici che andavano indubbiamente più a fondo delle intermittenti frecciate de "Il dito nell'occhio". Già sulla pagina il testo di "Sani da legare" cercava di riscattarsi dalla frammentarietà de "Il dito nell'occhio" e, pur scivolando talvolta nella confusione, anticipava quel dinamismo funambolico e assolutamente ininterrotto che nella successiva produzione di Fo diventerà irrenunciabile, a cominciare dalle farse. Pur non potendo stabilire le proporzioni dei singoli contributi alla stesura del testo, nell'andamento di "Sani da legare" si può riconoscere quel tentativo - da parte del copione - di anticipare e indirizzare

(2) -ogni citazione riguardante il testo di "Sani da legare" si riferisce al copione (non censurato) dato da Franco Parenti all'autore di questa tesi

B | un'incredibile mobilità scenica, cioè quella scrittura volutamente incalzante che nelle commedie di Fo diventerà schema drammaturgico (tipico l'esempio de "Gli ar-
cangeli non giocano a flipper"). L'apporto mimico ne risulta meno condizionante e, di conseguenza, meno pre-
cisato sul piano stilistico; se ne "Il dito nell'occhio"
il mimo dava una traduzione esemplificante e perfetta-
mente leggibile del testo, ciò comportava altresì un
innegabile risultato formale. In "Sani da legare" la
scelta mimica - pur mantenendo la propria preminenza
strumentale - si rendeva più disponibile al comico e
magari al clownesco. Talvolta infatti si incontra un
uso finalistico delle elaborazioni pantomimiche che
richiama le improvvise digressioni tipicamente partenopee di Peppino De Filippo, e che il Fo del periodo
"borghese" perfezionerà stilisticamente, facendone altrettanti intermezzi di alta comicità ma talvolta abusandone. Il testo dunque presentava una grossa carica satirica e scopriva molto chiaramente i propri bersagli. In alcuni punti (con un procedimento che sarà ti-

pico di Fo) la satira più graffiante è condotta dall'asurdo:

SIGNORINA-Titolo: Non tutti i mattoni riescono col buco! Sensazionali rivelazioni sull'organizzazione della banda dei mattoni. Da tempo un nostro collaboratore stava indagando sulle delittuose gesta che hanno infranto tutte le coscienze cristalline e trentadue vetrine dello stesso materiale. Questa notte quando ormai il nostro collaboratore stava per abbandonare definitivamente le indagini, rinveniva allungato in un fosso della periferia un mattone... si accorse che le dimensioni di quel mattone corrispondevano esattamente a quelle di tutti i mattoni usati dai delinquenti per infrangere le vetrine. Animato da questo primo successo il nostro decise di andare fino in fondo.

CRONISTA- (continuando a dettare soprapensiero)Arrivato in fondo voltò a destra: sbiancò di colpo: era caduto in un pozzo di calcina. La fortuna si

era accorta finalmente di lui e l'aveva condotto nei pressi di una casa in costruzione! Impiegò alcune ore a misurare i mattoni accatastati: erano tutti uguali a quello rinvenuto nel fosso. Non v'era più alcun dubbio: nella loro diabolica astuzia i banditi sotto le insospettabili apparenze di una innocente costruzione a sei piani, nascondevano il deposito della loro arma delittuosa. E adesso chiuda con le solite frasi di prammatica.

SIGNORINA-Quali?

CRONISTA-...Le solite. Sapranno le autorità punire i responsabili? Cosa si aspetta a rendere indipendente la magistratura?... non bisogna aver paura di speculazioni politiche tendenti a buttarfango su tutti i mattoni, perchè in Italia ricordiamo esistono ancora mattoni di vecchio stampo che rimarranno sempre puliti.

(Viene in mente l'arresto di Fo a Sassari, il 9 novembre

1973; in quell'occasione fu giustamente ricordato (3) che, anzichè cavillare sulla demarcazione fra spettacolo privato e locale pubblico, si potevano portare avanti i processi contro Loi e Murelli e contro Bertoli). Per citare ancora il testo:

EDITORE-(leggendo) Luglio 1948; ringrazio ufficialmente:
tua strepitosa vittoria ridato fiducia al Paese.

Ma che lettere sono!?

DIRETTORE-E' il carteggio segreto Bartali-De Gasperi.

EDITORE-Formidabile!

DIRETTORE- Legga, legga questa! In vista prossime elezioni regionali, pregoti stravincere giro dell'Emilia...!

EDITORE-Interessante...però mi pare non ci siano gli estremi dello scandalo!

DIRETTORE-Come no! Guardi qua! Legga questa: impossibile intervenire contro tuo famoso avversario risultandomi anche lui iscritto Azione Cattolica.

(3) -v.Giorgio Galli,Chi ha paura di Dario Fo?,in PANORAMA,22/11/1973,pg.35

oppure:

DONNA-... i problemi di produzione agricola sono compromessi: agitazioni e disoccupazioni. I contadini non sono più felici. Manca loro quel qualchecosa che, commuovendoli, li entusiasmi e li spinga al lavoro contenti della loro condizione. Questa qualcosa, cari amici, era un niente; un colpo affettuoso battuto sulla spalla. Era una mano aristocratica che stringeva una mano rude e callosa. Era una lacrima 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...

Queste chiare denunce (contro le mafie governative e sottogovernative; contro l'uso dei mass-media per distogliere l'opinione pubblica dai problemi reali; contro lo sfruttamento dei lavoratori - attraverso, per esempio, un accenno polemico ai turni di notte -; contro il paternalismo padronale) intimorirono la critica ortodossa che reagì rinfacciando ai tre autori di aver mancato la "popolarità" (leggi: superficialità) della rivista e di

aver "appesantito" (4) il testo con eccessive "preoccupazioni culturali" (4). La censura - come abbiamo già detto - rincarò scrupolosamente la dose; proprio allora (1954) l'onorevole Ermini aveva tolto, con una circolare, ogni effettiva libertà all'autore drammatico e concesso al censore qualsiasi possibilità di intervento sia sui componenti che sulle singole destinazioni che una compagnia prevedeva. L'accanimento censorio non soltanto impediva agli autori di esprimersi compiutamente ma indeboliva il testo fino a limitarne fortemente l'efficacia. Dopo la buona reazione del pubblico milanese (che aveva chiesto allo spettacolo ben 140 repliche), "Sani da legare" venne accolto a Roma da sale semivuote. L'esito finanziario dello spettacolo non tardò a divenire disastroso; la compagnia si sciolse e i tre "dritti" imboccarono strade diverse, che non si sarebbero più ricongiunte. Giustino Durano optò per la rivista tradizionale; fece "Scale" di Alfredo Polacci, un lavoro disunito e privo

(4) -v. Enzo Maurri, Cala il sipario sulle riviste di stagione, in TEATRO-SCENARIO, giugno 1955, pg. 28

di mordente, i cui spunti migliori di potevano rintracciare in sporadici contatti col teatro dialettale.

Franco Parenti fu l'unico a non abbandonare gli entusiasmi dell'esperienza precedente. Facendo compagnia con l'amico Lecoq, egli si propose un programma preciso: un "teatro-cronaca" (era questa la denominazione della nuova compagine) che scoprisse e evidenziasse le nuove esigenze del pubblico e le realizzasse sulla base di un lavoro di gruppo. Opponendosi alla critica, Parenti sottolineava polemicamente il significato autentico della "popolarità" conquistata da "Il dito nell'occhio": "Popolare era la nostra passione di comprometterci con le cose e con gli avvenimenti, di 'dire la nostra' senza moralismi e senza concessioni a quel cinismo che è sempre raffinato supporto di tutti i qualunquismi. E che il nostro fosse teatro popolare lo dimostrarono le grandi partecipazioni di pubblico in gran parte nuovo...". E popolare era anche il nostro impegno democratico, in momenti nei quali l'impegno per una rinnovata democrazia comportava molti rischi e conseguenti discriminazioni

(interventi censori, perdita di permessi di agibilità, non partecipazione ai contributi ministeriali, diffamazioni varie da pulpiti e giornali)"(5). In altre parole, Parenti propugnava una "cronaca" non come mera fotografia dell'attualità, ma come "messa a punto" (6) di problemi attraverso criteri di lavoro che possiamo definire di derivazione piscatoriana. Infatti, per "disarcionare la stagnante tradizione del vieto triangolo, della commedia in tre atti"(6), occorreva sostituire all'individualismo del teatro borghese il collettivismo realizzativo; occorreva confermare la scelta della rivista in quanto essa "coincideva con la decadenza della forma drammatica borghese"(7); infine occorreva stimolare una drammaturgia che non soltanto si collocasse nella realtà (annullasse cioè le fratture arte/realtà e arte/politica) ma aderisse pienamente alla fase realizzativa. Il fine principale, che la Compagnia Teatro-Cronaca si proponeva, era perciò una "realtà di oggi inter-

(5) -Sentimental,op.cit.pg.210

(6) -M.L.Zibaldone dell'estate,in IL DRAMMA,n.227-28,
1955,pg.75

(7) -E.Piscator,Il teatro politico,Einaudi 1960,pg.55

pretata da autori italiani strettamente legati all'attività della compagnia"(8). Dedicandosi a tale opera, Parenti "scoprì" Agostino Contarello (di professione orologio). Da questo incontro nacque "Italia,sabato sera", in cui alcuni italiani - ovviamente indicativi dei più - passano il sabato sera in un locale e qui, truccandosi ed esibendosi a turno, si divertono e divertono. Questa rivista tuttavia indirizza l'attore Franco Parenti verso caratterizzazioni di costume, su cui egli si baserà esclusivamente in uno spettacolo successivo, "I pallinisti" (1957). L'impegno e l'intelligenza di Parenti si rifugeranno sulle pagine di SIPARIO, in una rubrica intitolata "Il dito nell'occhio".

Dario Fo esce dall'esperienza Parenti-Fu-Durano con l'esigenza di maturare la propria nuova identità, quella di attore; per lui si trattava cioè di raggiungere la consapevolezza di quel suo strano personaggio disarticolato (che Franco Quadri definirà "svitabile"(9)). Perciò

(8) -F.Parenti,in SIPARIO, settembre 1955,pg.3

(9) -F.Quadri,Introduzione a D.Fo,Le commedie,op.cit.
pg.VII

mentre si cimentava con la sceneggiatura cinematografica (collaborando, tra gli altri, con Age e Scarpelli), accettò la parte di protagonista ne "Lo svitato" di Carlo Lizzani. Lo svitato vive in una Milano tipicamente frenetica, circondato "dagli assordanti rumori di questo mondo che finalmente ha realizzato il sogno degli architetti. Essere svitati in un mondo come questo significa aver trovato, paradossalmente, la strada buona. Infatti il nostro eroe condivide solo in apparenza le manie dei suoi concittadini, e in pratica finisce sempre col seguire la sua vera natura che è quella di un ragazzo svagato, umano, capace di rivelare, seguendo la strada della più disarmante semplicità, inaspettate doti di umorismo... Il personaggio è nato a poco a poco da questa attenta osservazione del costume milanese, adattata ogni volta alle possibilità fisiche e mimiche di Dario Fo. Così si è creato lentamente un personaggio che, una volta caratterizzato in varie scene, si è trovato anche al centro di una storia (10). Non fu un film molto felice;

(10) -Benedetto Benedetti,Lo svitato, in CINEMA NUOVO, 1955, pgg. 411/413

d'altron de era nato da un binomio quantomeno azzardato. Il neorealismo di Lizzani (il quale però si proponeva, con "Lo svitato", un fine dichiaratamente comico) si adoperò ad arginare l'assurdo di Fo; il regista collocò l'attore in un ambiente marcatamente milanese, lo circondò da alcuni caratteristi (forniti dal Piccolo) e da molti personaggi stracittadini, reclutati nella strada. Ma il risultato comico si affidò quasi interamente alle caratteristiche mimiche di Fo, alla sua presenza spiccatamente teatrale, alla sua astratta versione del personaggio popolare (versione che Fo riproporrà nelle sue sporadiche collaborazioni con Enzo Jannacci, si pensi all'"Armando" o a "Veronica"). Ne "Lo svitato" dunque Fo confermava la propria peculiarità comica, la capacità cioè di penetrare nella realtà (e di arrivare, ben presto, a giudicarla) attraverso una candida assurdità, un acrobatico surreale.

Capitolo IV: "REINVENZIONE" DELLA FARSA

A partire dal 1954/55 il teatro italiano intraprende un decennio estremamente critico. Tralasciando di precisare se "crisi" sia o non sia per il teatro una condizione permanente e comunque salutare, non si può fare a meno di rilevare che nel periodo citato risulta dimezzato il numero e degli spettatori e delle rappresentazioni. Lo sforzo (strenuamente ma inutilmente compiuto negli anni precedenti) per la creazione di un repertorio nazionale aveva finito per riassumersi tutto nell'opera di Eduardo, il quale - indirizzando la tradizione regionale sul piano nazionalpopolare - è l'unico autore teatrale ad affiancarsi, nella cultura italiana, ad un Moravia, un Levi, un De Sica, un Germi; ma Eduardo appartiene al teatro dialettale e il teatro dialettale "segue tutt'altro corso, ha sue vicende, un suo pubblico vasto, un suo linguaggio sicuro, e porta a termine una sua vicenda che va tratteggiata sotto altre prospettive"(1). Succes-

(1) -V.Pandolfi,Teatro italiano contemporaneo,op.cit.pg.16

sivamente, il consolidamento definitivo di un potere monocolore non poteva non comportare una battuta d'arresto nella vita artistica; e il teatro - per motivi sia contingenti che storici - doveva risentire più profondamente della clericalizzazione della cultura. Questa si manifestò recuperando la censura più rigorosa e legando sempre più strettamente il procedimento censorio alla concessione delle sovvenzioni. In pratica possiamo dire che la stessa ideologia governativa (col proprio imponente patrimonio moralistico) costituiva la prima repressione; ciò risulterà evidente allorchè - abolita la censura preventiva sul finire del '62 - altrettali criteri repressivi verranno puntualmente forniti dalle denunce da parte di organi confessionali, dagli immancabili cavilli sulla legge riguardante i rapporti fra lo Stato e la Santa Sede oltreché dalle sospensioni di spettacoli da parte delle autorità di P.S. "per motivi di ordine pubblico". I teatranti subiscono questa situazione d'impasse e si adagiano in una generale "prudenza". La ricerca della verità (quella

ricerca che, divenendo esame e denuncia della "attualità", costituisce forse il fatto principale di tutto il teatro contemporaneo) viene affrontata soltanto dai più coraggiosi; gli altri preferiscono il testo collaudato. Se per gli Stabili questo significa rendere perfettamente bene accetto ogni spettacolo per dimostrare la loro ineccepibile amministrazione del denaro pubblico, per le compagnie di giro si profila lo spettro del crollo finanziario; costrette ad abbandonare la consueta frequenza (quasi settimanale) di messinscene, realizzano due o al massimo tre commedie all'anno e non possono permettersi una scelta infelice (Franco Parenti, non rinunciando a cacciare il dito nell'occhio, scriverà: "Fermento. Cerchiamo nel vecchio repertorio le novità per il prossimo anno" (2)). Lo sperimentalismo, evitato dai piccoli teatri, si rassegna ad attendere la neoavanguardia della seconda metà degli anni sessanta. Dopo la decadenza del "pubblico servizio" anche il mito dell'impegno sembra incrinarsi. Tuttavia la

(2) -F. Parenti, Il dito nell'occhio, in SIPARIO, n. 148/149,
pg. 5

commercialità, sebbene dilagante, non trova nel teatro un'espansione agevole, e ciò per due ordini di motivi: drammaturgico e sociale.

La "crisi del teatro" sembrava a Luciano Lucignani (nel 1961) concretizzarsi nello "stato di disagio provocato dalla contraddizione tra il fondamento collettivo del teatro in quanto strumento sociale e l'essenza individuale del dramma borghese in quanto strumento di classe" (3). In altre parole, se il pubblico aveva inevitabilmente perduto il senso della festa e la seguente capacità di partecipazione, toccava al drammaturgo rompere la prima e sostanziale "esclusività" del teatro, quella del testo. Il rapporto teatro/società doveva essere riveduto e approfondito. In Italia, esauritasi la spinta futurista, il teatro era stato rinchiuso in una funzione affatto accessoria sul piano socio-culturale. Nel secondo dopoguerra (in virtù dei fermenti cui accennavamo introducendo l'e-

(3) -L.Lucignani,Teatro e società,in SIPARIO,n.187,
pgg.2-3-4

sperienza Parenti-Fo-Durano) si assiste ad una vasta fioritura di nuovi drammaturghi che arrivano alla letteratura teatrale per un insopprimibile bisogno di contributo all'autoconoscenza del paese e alla sua liberazione dalle oppressioni quotidiane. Stroncata sul nascente dalle autorità pubbliche, questa generazione di autori rimarrà con quei "copioni nel cassetto" che costituirono per Vito Pandolfi un rimpianto e soprattutto una mai abbandonata polemica. L'indifferenza dei registi italiani verso le novità nazionali produrrà una diffusione del repertorio statunitense (con particolare attenzione a Arthur Miller, Tennessee Williams e, più avanti, Eugene O'Neill); successivamente - cioè nel decennio "critico" che ci interessa - emergono due veri e propri filoni, facenti capo l'uno a Jonesco, l'altro a Bertolt Brecht.

Ma c'è un secondo ordine di motivi che - quantunque le premesse sembrino contrarie - finisce per condurre il teatro italiano ad un livello culturale qualitativamente notevole. Se il cinema - prima di avviarsi

definitivamente alla dimensione di divertimento di massa - era stato specchio fedele dell'Italia del dopoguerra, il fenomeno più imponente degli anni cinquanta/sessanta si chiama televisione. Il discorso non soltanto è rilevante di per se stesso, ma interferisce nei limiti del nostro lavoro; pertanto torneremo a trattarlo; per ora diciamo che lo spettacolo televisivo diventa - rapidissimamente - il principale e per molti strati della popolazione l'unico strumento di evasione. Questo comporta la completa decadenza del teatro come spettacolo popolare e la conseguente limitazione della sua portata commerciale. Il ristretto numero di spettatori teatrali si dispone verso il teatro come verso il libro; chiede un fatto informativo e formativo, artistico o soltanto culturale. Questa situazione riguarda direttamente la nostra ricerca se Ettore Capriolo, esaminando la stagione 63/64, introduce una precisazione: "...a me sembra che una delle caratteristiche più curiose sia prima di tutto la mancanza quasi completa, fatta eccezione per lo spettacolo di Fo, di quello che

si suole chiamare teatro commerciale" (4).

La parabola della "eccezionalità" e della "commercialità" di Dario Fo comincia nel 1958, quando, chiusa definitivamente la stagione sperimentale, egli ritorna al teatro; e vi ritorna con uno spettacolo estivo, cioè con un debutto agli inizi di settembre che gli diventerà tipico e che può costituire una sorta di conferma alla precisazione di Capriolo. Infatti lo spettacolo estivo, che nel dopoguerra era stato probabilmente il fatto più vitale della scena italiana, dal 1956 si commercializza, diventa la sede tipica dell'evasione. Ma, a questo punto, il significato dei termini va precisato.

L'esperienza de "Lo svitato" aveva presentato Fo come tipo comico; gli sforzi di Lizzani per ancorare questa comicità ad un patrimonio macchiettistico locale non avevano impedito che la "maschera" di Fo si ponesse fuori dal mondo o, meglio, portasse dentro al mondo una

(4) -E.Capriolo, La stagione in Italia, in SIPARIO,
n.219, pgg.2/6

sua ingenuità esplosiva; così come le caratteristiche regionalistiche dell'uomo Fo non potevano soffocare una vocazione all'assurdo. Erano già "nati i primi films di Tati, e Fo tenta di dar vita a un altro personaggio deviante di quell'universo funambolesco, che cerca come Svejk con il rigore della sua sconvenientezza di far esplodere il contesto" (5). La sua caratterizzazione aveva dimostrato inoltre di essere spiccatamente teatrale, collegata ad un meccanico dinamismo che doveva essere realizzato in scena; ed è alla ricerca di questo dinamismo che Fo torna in teatro, nell'estate del 1958, con una compagnia sua.

Dal giugno all'ottobre di questo anno Fo realizza sette farse raggruppandole in due spettacoli. Il primo venne intitolato "Ladri, manichini e donne nude" e comprendeva: "Gli imbianchini non hanno ricordi", "Non tutti i ladri vengono per nuocere", / "I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano", / "L'uomo nudo e l'uomo

(5) -F.Quadri, INTRODUZIONE a: D.Fo,Le commedie,op. cit.pg.VII

in frac". Difficile (e probabilmente inutile) riassumere l'intreccio di questi atti unici: nel primo, due sedicenti imbianchini vengono ingaggiati da una sedicente vedova la quale da tre anni costringe il marito (con iniezioni periodiche) in una sorta di imbalsamazione; gli imbianchini, scoperto incidentalmente il trucco, liberano il malcapitato coniuge. Nel secondo, si costruisce una tipica pochade sulle vicende interconigiali di due coppie e sul ruolo che viene involontariamente a giocarvi un povero disgraziato di ladro. Nel terzo, viene presentata una boutique "necrologica" che risolve con un abile espediente postale i problemi di quelle mogli "insofferenti" dei propri mariti. Nel quarto, un cicisbeo vittima del solito infortunio (l'improvviso arrivo del marito) si rifugia, nudo, nel bidone di uno spazzino e questi ricava dall'episodio ulteriori insegnamenti per la propria filosofia. Dopo il debutto del 7 giugno 1958, in luglio lo spettacolo si trasferisce sul palcoscenico del Piccolo; oltre alla Rame, vi recitano alcuni attori che diventeranno colla-

boratori permanenti di Fo nel periodo "borghese" (Mimmo Craig, Antonio Cannas, Quinto Parmeggiani); protagonista femminile Marina Bonfigli. Nell'ottobre Fo si unisce alla compagnia del teatro stabile di Torino e realizza (coadiuvato nella regia da Gianfranco De Bosio)

- 2 un secondo spettacolo farsesco, battezzandolo "Comica finale". Anche qui si ricorre ad una successione di atti unici: "La Marcolfa", "I tre bravi", "Un morto da vendere". Ovviamente, si ripete anche la nostra difficoltà di illustrarne l'intreccio: nel primo, all'interno di una appena accennata atmosfera risorgimental-rivoluzionaria (siamo nel 1848) la Marcolfa - serva non precisamente bella di un marchese decaduto (interpretato da Fo) - viene messa ad una sorta di prova dal fidanzato (servo del marchese anche lui); in seguito ad un inganno ideato da costui, Marcolfa si crede in possesso del biglietto vincente di una lotteria; la farsa si sviluppa sui tentativi da parte del marchese e del suo
3 principale creditore per impalmare la neoricca. "I tre bravi", conservando la collocazione ottocentesca, si

incentra sul curioso espediente cui ricorrono tre sorelle per liberarsi da un oppressivo zitellaggio; camuffandosi da spettri, terrorizzano il padre fino a che questi non si decide ad invocare l'intervento di un manipolo di "coraggiosi"; i tre "bravacci" che si presentano ben presto dimostrano di essere strettamente imparentati col "miles", ma la loro pusillanimità non impedisce

- ③ - com'era prevedibile - l'happy-end. Ne "Un morto da vendere" un oste, sua figlia e l'aspirante genero tirano a campare spennando alle carte i rari avventori; il loro tran tran, ravvivato soltanto dalle strane apparizioni di un ubriaco, sembra subire un forte incremento con l'arrivo di un cliente palesemente facoltoso; il conseguente poker finisce improvvisamente a pistolettate e culmina con la morte (simulata) del cliente; il crescendo della farsa rivelerà che si trattava di uno stratagemma della figlia dell'oste e del fidanzato-cliente per fuggire insieme. Infine, per completare la cronaca della produzione farsesca, citiamo "Il 99º dei Mille", dove Fo raccoglie il suo consueto repertorio sulla spe-

dizione garibaldina intorno ad uno svolgimento assurdo e con una chiusa (altrettanto consueta) moraleggian-
te. Questa farsa fu affidata alla regia di Mario Maran-
zana per "Il globo", una sorta di teatro-circo diret-
to da Giancarlo Galassi Beria che rimase in attività
alcuni anni e svolse un buon lavoro in provincia.

La critica resta perplessa da un tale ritorno al tea-
tro da parte di Fo. La memoria de "Il dito nell'occhio"
urgeva ancora e due episodi come "Ladri, manichini e don-
ne nude" e "Comica finale" non potevano non sembrare al-
trettante battute d'arresto. La prima sorpresa nasce
dalla constatazione della rinuncia ad "ogni tentativo
satirico" (6); l'abbandono della satira sembrerebbe ri-
sultare non soltanto sul piano contenutistico ma anche
su quello formale. Le stesse denominazioni sottoindica-
te ai titoli chiariscono gli intenti spiccatamente tea-
trali; farsa in chiave classica, farsa per clowns, farsa

(6) -R. Rebora, Comica finale, in SIPARIO, n. 152, pgg. 78-79

alla maniera della commedia dell'arte, pochade a chiave raddoppiata, farsa alla maniera delle comiche finali. Alla essenziale e polemicamente "povera" scenografia de "Il dito nell'occhio" si sostituiscono impianti naturalistici, minuziosi anche se palesemente grotteschi. Alla scientifica coralità della recitazione mimica si sostituisce una irresistibile accelerazione ritmica, che Fo coordina e centralizza in se stesso.

B | La critica infatti sottolinea in primo luogo come lo spettacolo venga manovrato da Fo, "facendo perno sul proprio particolarissimo temperamento di attore" (7).

C | Tuttavia questa primarietà del fatto scenico non esce dalla parola che il teatro di Fo aveva incominciato a tracciare. L'interesse critico centrale delle farse consiste perciò nell'analisi dei motivi e delle conseguenze della scelta di questo genere teatrale da parte di Fo.

(7) -G.Guazzotti, Comica finale, in IL DRAMMA, n.266 nov.58, pgg.59-60

Dal dramma satiresco e da Aristofane la farsa giunge ad una complessa parentesi medievale, in cui intervengono i refrains in volgare inseriti nei canti latini e i monologues dramatiques dei giullari; attraverso Ruzante, che immette nel patrimonio popolare le strutture della commedia classica, la farsa italiana assume una tradizione colta fino a che, nell'Ottocento, essa diventa intermezzo del dramma e, successivamente, scenetta comica di chiusura (questi intermezzi "piacevano spesso al pubblico intelligente di allora, più che le commedie erudite. Ma in realtà, da un punto di vista dei valori teatrali così come li consideriamo oggi, la parte viva era proprio costituita da questi intermezzi; e una storia condotta su queste nuove tavole di valori finirà col tenere in ombra le commedie e portare in primo piano queste forme spettacolari considerate come 'minori'"⁽⁸⁾). Il recupero della farsa quindi significa per Fo innanzitutto recupero della teatralità popolare.

(8) -P.Toschi,Origini del teatro italiano,Boringhieri
1969,pg.731

lare. Ritrovando i canovacci dei Rame (la famiglia della Franca era una "piemontesissima" famiglia comica dell'Ottocento) Fo vi ricercava quella canzonatura bonaria in cui si esprimono una fresca cordialità e un estro polemico altrettanto istintivo. In altre parole, pur dedicandosi esclusivamente alla maturazione della propria teatralità, Fo cerca di creare un retroterra autentico al proprio istrionismo. Abbiamo già più volte chiarito come egli non sia un attore nel senso scolastico, ma una forza espressiva che segue ovviamente un preciso iter tecnico ma che proviene dalla realtà e torna istintivamente verso di essa. I frequenti richiami da parte di Fo ai fabulatori e ai giullari indicano proprio il suo sforzo di unire la provenienza diretta dal popolo con la "reinvenzione" della realtà e la successiva comunicazione di essa al popolo stesso. Questo varesino che "scende" in città con l'irruenza del proprio candore ricorda subito il bosìn (il bovaro del Varesotto), l'eroe delle "bosinade", che con arguzia contadinesca rileva - nel

bel mezzo della euforia carnevalesca - i vizi e le malefatte della società. La sua forza viene dall'ingenuità e dalla sana moralità che ispira; il suo arrivo conduce la festa al momento culminante: la confessione. Il bosin diventa bonario sacerdote del rito - spettacolo e garante della catarsi finale; il suo spietato esame dei fatti accaduti durante l'anno libera la comunità dai propri mali. Lo strumento irrenunciabile di questa purificazione è la gioia: "il principio magico a cui tali feste si ispirano è ... quello secondo il quale più intensa sarà l'allegria, più alto e sfrenato il tripudio,... più lieta e felice scorrerà l'annata per la comunità... Lo spettacolo che il Carnevale offre alla collettività deve suscitare la gioia, e perciò le forme drammatiche che da tale spettacolo scaturiscono, devono essere comiche. Questo è il motivo che sta alla base della commedia italiana."(9) Il bosin ha sconfitto il diavolo e il popolo scatena la propria espressività; satira, costumi,

(9) -v.nota pag.prec., op.cit.,pg.220

mimica, acrobazie, licenziosità. Fo proviene o almeno "vuole" provenire da questo embrione; la scelta delle farse è una prima elaborazione di questo nucleo.

La farsa è un'espressione di teatralità originaria; quando agli schemi liberi della farsa si sostituiscono la verosimiglianza dell'intreccio e la convenzionalità della tecnica, nasce la commedia. Lo "specifico" della farsa è costituito dalla situazione comica centrale che esige soltanto di essere portata al parossismo e si rivolge unicamente all'immaginazione e all'intelligenza dello spettatore. L'effetto critico della farsa può essere minore perché essa attacca tutta la società, non sviluppa i propri spunti; il suo impeto incontrollato si pone come libertà assoluta, come momento di liberazione senza freni. Qui risiede un potenziale valore rivoluzionario della farsa, che doveva tanto più affascinare Fo in quanto spontaneistico (si pensi al tema - la disobbedienza civile - dell'ultima farsa di Fo: "Non si paga non si pa-

ga", 1974/75). Ma questo frenetico momento collettivo rischia non soltanto di essere occasionale ma di essere programmato dal vertice come valvola di sfogo concesso alla base, come "tempo" dedicato allo spreco di energie pericolose. L'intervento dell'autore nella farsa può diventare determinante, anzichè costituire una forzatura. Per Fo questo intervento significa innanzitutto tentativo di raggiungere una più matura tecnica teatrale (tipico in questo senso è l'uso di una farsa di Feydeau, inserita in "Ladri, manichini e donne nude"; "Non andartene in giro tutta nuda" rappresenta uno dei primi tentativi in Italia di concepire la farsa come materiale scenico, come pretesto per organizzare e sviluppare la multiforme eredità di Guittalemme). La prima operazione che Fo compie consiste perciò nel dare una dimensione strettamente scenica agli espedienti tradizionali. Un esempio sufficiente ci viene dalla scala usata ne "Gli imbianchini non hanno ricordi"; il consueto strumento clownesco diventa il filo conduttore delle entrate e delle uscite degli attori, fornendo al-

l'azione una mobilissima unitarietà. In altre parole Fo, nel momento in cui riesce a riagganciare i patrimoni del passato, subito li porta all'estreme conseguenze spettacolari col suo estro continuo. La sua recitazione "si ripete, si accavalla, precipita e si arresta stralunata così da far pensare a un discorso di cui si sia perso il controllo" (10). Proiettando nell'assurdo la propria ingenuità (l'ingenuità del bosin), egli riesce a farne una forza spietatamente critica.

Qui si innesta la seconda operazione che Fo avvia: la "reinvenzione" della "confessione", del "testamento", della catarsi collettiva. Enucleare lo spirito autenticamente satirico della farsa significa far sì che la risata, meccanicamente estorta, illumini i problemi e apra le riflessioni. Si tratta di portare all'estremo la farsa e trasferirne il centro della risata al commento della risata. Ma Fo non è Gogol; la "reinvenzione" teatrale della farsa gli riesce molto meglio

(10) -G.Guazzotti,Comica finale,artic.cit.,pg.60

della "reinvenzione" culturale. Egli percorrerà il cammino al contrario: se gli spettacoli popolari erano partiti da un mordente preciso e si erano progressivamente ritirati in una generica arguzia, Fo parte (con le farse) da una vaga satira e finisce (col teatro politico) all'attacco frontale e assolutamente esplicito. Per il momento la sua liberissima pazzia gli impedisce di essere un moralista; "egli predica facendo il pagliaccio" (11), cioè comincia a "scriversi addosso". L'unione di positiva evasione con corrosività satirica (felicemente ottenuta da "Il dito nell'occhio") diventa più difficile. Con le farse Fo inaugura un periodo utile soprattutto a se stesso, alla trasformazione del proprio istrionismo in rappresentatività politica. E' un'evoluzione necessaria in cui Fo realizzerà quella "serie di spettacoli che dovevano in breve portarlo a divenire, con il suo senso del palcoscenico concreto ed esaltante, il portabandiera

(11) -G.De Chiara,Un pagliaccio moralista,artic.cit.

quasi di un nuovo genere, l'unico tipo di spettacolo di evasione del nostro teatro di prosa dopo la fine del boulevard, a mezza strada tra la tradizione popolare italiana e lo sberleffo pamphlettistico e sgangherato" (12).

L'elaborazione del testo costituiva quindi l'aspetto più debole di questa produzione; in questo senso l'inserimento di Feydeau voleva essere, secondariamente, un termine di paragone che avallasse il contesto. Tuttavia l'apporto di Fo-autore non è meramente minore. L'attacco al luogo comune emerge con chiarezza a cominciare dai titoli ("non tutti i ladri vengono per nuocere"); così come ritorna il gusto del falso storico che nelle commedie diventerà tentativo di rivisitare assurdamente miti e figure (il Cristoforo Colombo di "Isabella"). Pressochè assente è il richiamo polemico alla attualità, e, quando presente, si traduce in moralismo quotidiano sull'inefficienza delle strutture pubbliche

(12) v. SIPARIO, n.241, maggio 1966, pg.35

o sulla corruzione degli uomini che le reggono. Ma il fatto più significativo ci sembra la collocazione, all'interno del gioco farsesco, del personaggio ingenuo e puro, del poer nano e di conseguenza del bosin. Lo sviluppo del discorso di Fo nelle farse risiede proprio in questa messa a fuoco del personaggio centrale; la categoria degli esclusi, sconfinando occasionalmente fra gli "eletti", vi constata il disordine morale e i meccanismi di potere, ne resta vittima oppure vi porta un (momentaneo) scompiglio. E' il ribaltamento dei valori che Fo conduceva dal tempo dei monologhi radiofonici, e che le farse, pur nella loro caratteristica atemporalità, riescono ad accentuare. Capovolgendo l'angolatura si muta opinione su Caino e Abele, la dialettica privilegio/sfruttamento, lo psicoanalitico contrasto servo/padrone, vengono evidenziati con naturalezza. Così i sedicenti imbianchini (andati per truffare e perciò apparentemente colpevoli) sconvolgono con la loro "reale" innocenza le manie e il discutibile commercio di una vedova-lenona. Così il ladro an-

dato per rubare trova una società sessualmente contorta e forse impotente, fondata sull'ipocrisia e sul clientelismo, che la "reale" sincerità del ladro minaccia di sconvolgere. Così Francesco (il fidanzato della Marcolfa) può rinfacciare al marchese e al suo creditore il qualunquismo dell'uno e la prepotenza finanziaria dell'altro. E' un mondo di sfruttati che si ribella inconsapevolmente e soltanto per un attimo ma talvolta con effettiva coscienza.

Questo è il contatto autentico col popolo, con la sua effettiva condizione; i riti-spettacolo popolari danno molto di più a Fo di quanto egli dia, nelle farse, alla realtà proletaria. Tuttavia i protagonisti/vittima di queste storie testimoniano che l'obiettivo è il completamento del ciclo: dal popolo al popolo. Se sono giustificate le schematizzazioni critiche di questo tipo possiamo concludere che le caratteristiche dell'esperienza farsesca possono essere riassunte negli stessi titoli:

"Comica finale": contatto con forme teatrali popolari

o di derivazione popolare e rielaborazione delle stesse;

"Ladri": centralizzazione del significato della vicenda sul personaggio dell'escluso/sfruttato;

"Manichini": uso di ogni soluzione pantomimica o mimica, comportamento recitativo di Fo, ricorso allo sdoppiamento marionettistico (vedi "Gli imbianchini" e "Un morto da vendere");

"Donne nude": intervento dell'elemento licenzioso, impersonato esclusivamente dalla Rame e dalla Rame ricondotto - con una sua tipica ambivalenza - all'ingenuità del contesto.

Capitolo V: IL GIULLARE DELLA BORGHEZIA

Nel 1959 Fo mette in ditta il nome della moglie e intraprende il periodo di maggiore successo della propria produzione; da quest'anno al 1967 - con la sola eccezione della stagione 62/63, dedicata a Canzonissima - egli debutta ogni autunno con un nuovo spettacolo. Questo circolo, che verrà definito "borghese" perché si svolge all'interno del teatro borghese e davanti a un pubblico sostanzialmente borghese, comprende: "Gli arcangeli non giocano a flipper" (59/60), "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri" (60/61), "Chi ruba un piede è fortunato in amore" (61/62), "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe" (63/64), "Settimo: ruba un po' meno" (64/65), "La colpa è sempre del diavolo" (65/66), "La signora è da buttare" (66/67). Il dato immediato, che emerge dalla cronaca di questi spettacoli, è lo straordinario successo commerciale. La relativa modestia del foglio-paga e la buona attrezzatura per il nomadismo consentono a questa formazione non soltanto di sopravvi-

vere finanziariamente ma di trovare una sempre maggiore popolarità in un momento generalmente "critico"; ma soprattutto è importante sottolineare come la Fo-Rame consegua questo risultato con l'impiego costante ed esclusivo dello spettacolo di evasione. Basti pensare che nelle "classifiche" del settore teatrale il primo di Fo è conteso alternativamente da una rappresentazione dell'Adelchi o dall'Amleto di Albertazzi. Dalle 72 repliche della prima commedia Fo giunge alle 190 della quarta, tenendo una media di incassi da uno a due milioni per sera. Queste cifre evidentemente sono di per se stesse inespressive ma indicano la dimensione ^{nou} in cui non possiamo collocare questo arco dell'attività di Fo.

Le sette opere che ci si presentano possono essere divise, secondo noi, in due gruppi: il primo comprendente le prime tre, il secondo le restanti. Infatti nelle stagioni dal 59 al 61 crediamo che Fo continui con alcune evidenti incertezze, non tanto a ricercare radici alla propria teatralità quanto piuttosto a speri-

mentarla in tutte le sue possibilità ; lo spettacolo che ne scaturisce è soprattutto un gioco; il fine dichiarato è che il pubblico stia a questo gioco. Si tratta d'altronde, per queste prime produzioni, di riviste a filo conduttore le cui misure si dimostrano non ancora perfettamente congeniali all'autore. Questa conciliazione fra farsa e avanspettacolo viene messa in crisi e maturata dall'esperienza di Canzonissima (1962). L'importanza di tale esperienza ci è sembrata fondamentale non soltanto per le commedie successive ma anche per la preparazione della svolta politica; per questi motivi abbiamo voluto dedicarvi il capitolo finale. Nelle stagioni dal 63 al 67 Fo giunge a controllare pienamente le misure e i tempi dei propri spettacoli, raggiunge una sua maturità scenografica (in posizione del tutto funzionale al testo, beninteso) e centralizza con sempre maggiore efficacia gli intenti satirici cui prima aveva rinunciato. La chiave di questo processo è - non ci stanchiamo di ripeterlo - la personalità scenica di Fo; questa constatazione (che abbiamo elevato a ipotesi

della nostra ricerca) può essere testimoniata dalle opere che aprono i due gruppi da noi isolati: "Gli arcangeli non giocano a flipper" e "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe"; in entrambe, ma con condizioni diverse, quell'intervento attorico che "guida" comunemente il Fo-autore diviene tanto prepotente da esigere una proiezione immediata anche nell'atto della scrittura e non solo nella elaborazione scenica.

Vedremo perchè.

L'11 settembre del 1959, al teatro Odeon di Milano, debutta "Gli arcangeli non giocano a flipper", ispirata ad un racconto di Frassineti; regia di Fo, musiche di Carpi; interpreti principali: Antonio Cannas, Piero Nuti, Mimmo Craig. L'intreccio rivela un particolare intento autobiografico; "particolare" in quanto si tratta della trasposizione scenica non dell'umanità ma della teatralità di Fo, o meglio, si tratta della evidenziazione di come i connotati umani di Fo diventino immediatamente teatrali. Si realizza così quella proiezione dell'attore nell'autore di cui

sopra parlavamo. Fo, questa volta in modo macroscopico, "si scrive addosso"; tracciando la figura del protagonista (che ha un soprannome coerente col proprio fisico: il lungo, e un nome assurdo: Tempo Sereno) Fo modella "battute e situazioni sulle possibilità, per esempio, dei suoi occhi dilatati da stupore infantile o da bri-
C
vidi canaglieschi, dalle sua gambe filiformi docili ad ogni esigenza clownesca, dei suoi farfugliamenti da para-noico etc."(1).

"Gli arcangeli non giocano a flipper" quindi ci fornisce una serie di indicazioni valide per tutto il periodo in cui abbiamo immesso quest'opera. La discontinuità, con cui Fo/Tempo Sereno caratterizza la propria interpretazione, appartiene a tutto lo spettacolo. La misura dei tre atti non è sempre retta da Fo e talvolta denuncia qualche carenza. D'altronde i modi di Fo sono tipicamente frammentari; il suo metodo consiste nel concedersi continuamente agli sviluppi della vicenda, nell'indu-

(1) -g.d.c., Un pagliaccio moralista, artic.cit.

giare su ogni possibilità mimica. Emerge cioè con evidenza l'attenzione (in questo periodo eccessiva e comunque sempre urgente) alla "trovata"; tipiche in questo senso sono le numerosissime didascalie che invitano l'attore a servirsi di un qualsiasi pretesto per creare una pausa pantomimica spesso decisamente inutile. Troppe cose vengono isolate e immediatamente caricate di invenzioni, e troppe invenzioni divengono ciascuna un'esibizione a sé stante. La presenza e lo stile di Fo in scena creano una situazione inconfondibile e inevitabile, che nei primi spettacoli diventa il motivo unico e comunque esclusivo. In "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri" il testo può essere considerato "un pretesto per uno spettacolo irrazionale e strampalato" (2). Il discorso non risulta mai continuo; D'altronide Fo non intende cimentarsi con un dialogo tradizionale e tantomeno verosimile. "La scrittura tiene anche conto dell'esperienza di due anni passati

(2) -La simpatia: arma infallibile di Dario Fo e Franca Rame, in SIPARIO, n. 174, ottobre 1960, pg. 25

da Fo a studiare le tecniche del linguaggio immediato del cinema, facendo sceneggiatura. Non si può più proporre un teatro diviso in scene e irregimentato nelle convenzioni di spazio o di tempo, cui i riti più quotidiani del cinema evadono. Ma la libertà contestuale e linguistica delle battute non le sottrae alle regole di una precisa meccanica: a cominciare da "Gli arcangeli non giocano a flipper" queste pièces sono costruite, alla maniera dei gialli o delle commedie di Labiche (e di Pirandello, aggiunge Fo) come macchine sceniche che offrono la possibilità della verifica all'incontrario, di una stesura iniziata dalla conclusione per risalire fino all'inizio, all'indietro" (3). Fo non evita a priori nessuna contaminazione ma tenta, saltuariamente, un'attualizzazione degli ambienti che gli consenta la satira. Ne "Gli arcangeli non giocano a flipper" l'attacco viene portato alla burocrazia, cioè all'arma tipica di un re-

(3) -F. Quadri, INTRODUZIONE a: Dario Fo, Le commedie, op.cit., pgg.IX-X

gime centralizzato. La critica al sistema non viene completamente soffocata dallo spreco delle risate; al di sotto del divertimento (non ancora "attraverso" il divertimento) si cerca di corrodere le istituzioni pubbliche e di rovesciare la morale comune. La demistificazione è latente ma talvolta emerge; come in "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri" in cui il "giallo" viene realizzato "dall'altra parte" (dalla parte dei ladri) e, attraverso l'assurdo dello sciopero dei ladri, si arriva candidamente ad un finale siffatto: "lo Stato è fondato sul lavoro e sul furto". La citazione di Pirandello da parte di Fo (sopra riportata) ci sembra tragga giustificazione da qui. La dialettica realtà/apparenza diventa per Fo l'opposizione sociale fra "sani" e "matti", fra la continua ragione degli uni e il continuo torto degli altri. In Pirandello l'assurdo diventa e rimane un fine; la rappresentazione cioè di come sia assurdo il gioco di apparenze, che la società si impone e impone, diventa un'operazione intellettuale dirompente

se si riesce ad esplicitarla; altrimenti essa si chiude in sè e approda alla follia o, più spesso, all'autoemarginazione, sempre al pessimismo. In Fo l'assurdo è uno strumento con cui ribaltare il rapporto sani/matti, e fare del "matto" non una "forma" reale ma tragicamente incompiuta, bensì una forza attiva che viene per avviare il movimento. Non l'assurdo del reale quindi, ma l'assurdo contro il reale. Si dirà che questo ottimismo è chiaramente marxista e perciò può essere ricollegato ad una visione semmai brechtiana. D'accordo; ma precisiamo che Fo non può essere effettivamente ricondotto a nessun modello drammaturgico novecentesco. L'esempio di Brecht indica un risultato da conseguire e un campo (quello storico) da rivisitare. Ma i metodi che Fo conquista e perfeziona sono suoi propri; si potrebbe avvicinare maggiormente alla ricerca condotta da Majakovskij nella spettacolarità popolare. Ma lo spunto iniziale resta quello: distruggere la facciata. Pirandello lo intellettualizza, Fo lo popolarizza; Pirandello ne fa un'in-

dagine di psicologia sociale, Fo una presa di posizione politica. L'"apparenza" per Fo è la demagogia; la sperimentalizzazione dell'individuo per lui diventa lo sfruttamento della massa. Non ci si aliena osservando il proprio naso allo specchio ma lavorando otto ore in catena. Il potere ti può imporre di diventare un cane bracco e tu devi dimostrare che in "realtà" non lo sei.

Le prime commedie sviluppano soltanto embrionalmente questo discorso (che ci sembra il fondamentale nucleo ispirativo del Fo autore); naturalmente le istanze protestatarie sono generiche e il divertimento (affidato soprattutto alla comunicativa di Fo) è primario sia nei propositi che nei risultati. Tutto sembra nascerne ogni sera all'improvviso, dalle capacità istrioniche degli interpreti. Giustamente Il Dramma definisce queste commedie "farse in tre atti" (4); dalla farsa infatti Fo ha derivato una concezione dello spettacolo

(4) -Una nuova farsa di Dario Fo, in IL DRAMMA, n.287/88, ag-sett. 1960, pgg.89/90

impostata sullo sviluppo di uno spunto comico centrale; l'allusività alla società attuale e ogni altro tentativo satirico (ancorchè presente) diventano occasionali. Il copione si subordina all'interpretazione, resta assai meno indicativo dello spettacolo. Il rapporto autore/attore non si è ancora precisato definitivamente e perciò noi ne rimandiamo l'esame al termine di questo capitolo. Per ora diciamo che, nelle prime commedie, quantunque il fatto recitativo dimostrasse un'indubbia prepotenza, "il Fo attore e il Fo autore si rincorrono lungo la manifestazione teatrale cercando di superarsi e scambiandosi i compiti con una così convinta logica irrazionalità (se si può dire) da lasciare sempre una traccia del loro passaggio" (5).

Come accennavamo, nel 1962 Fo viene chiamato a realizzare il maggiore show televisivo. Le dimensioni dell'episodio crebbero a tal punto da lasciare certamente profondi insegnamenti alla produzione teatrale di Fo; e

(5) -R.Rebora, Gli arcangeli non giocano a flipper, in SIPARIO n.162, ottobre 1959, pg.22

la sua successiva attività lo dimostra. Il 6 settembre 1963 il palcoscenico dell'Odeon ospita un'altra novità di Fo: "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe", versione assurda dei rapporti tra Cristoforo Colombo e la corte aragonese. Come il Lungo de "Gli arcangeli non giocano a flipper" presentava un singolare autobiografismo, così l'attore, che nel tentativo di salvare la pelle realizza una recita sui casi del navigatore genovese, rappresenta una sorta di apogeo per l'individualismo di Fo. Se il Lungo esprime le caratteristiche umane che il Fo attore trasformava in teatrali, l'attore/Colombo impersona il "destino" di Fo. "Nel condannato, nell'irregolare, nel pazzo in realtà raziocinante Dario Fo individua la proiezione della sua condanna a essere attore-giullare: questo protagonista sballato, svampito, falso stupido, vantone, gli offre le risorse per mimetizzarsi dietro alla sua formidabile espressione naturale, utilizzando il parlar truccato, gli effetti del gramelot, mentre il suo corpo si trasforma in un

dissociato robot-manichino" (6). Ma "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe", come abbiamo detto, inaugura un periodo contrassegnato dalla maturità sul piano spettacolare e da un incremento delle intenzioni satiriche. Innanzitutto negli spettacoli dal 63 al 67 Fo raggiunge i suoi migliori risultati scenografici. Dopo la seconda guerra mondiale, la scenografia italiana si era aperta finalmente alle varie correnti (naturalismo, costruttivismo, espressionismo), ma sul piano tecnico era prevalse un criterio realistico e dal punto di vista culturale era emersa - conformemente all'atmosfera del momento - un'esigenza storicistica. Successivamente si verificò un sempre maggiore isolamento nel formalismo, con una totale perdita di contatto fra testo e scenografia. Una tale situazione si oppone diametralmente alla sensibilità di Fo; per lui la scenografia è un elemento complementare dello spettacolo come tutti gli altri; essa talvolta concorre alla spettacularità pura

(6) -F.Quadri, INTRODUZIONE, pg.XI (v.nota n.3)

(come nelle commedie maggiori); la preparazione di Fo (maturata a Brera) si libera allora nelle invenzioni rinascimentali, nei costumi, nelle "macchine". Ma per lui anche la scenografia non esce dalla qualificazione di strumento che serve a risolvere tecnicamente le multiformi esigenze dell'azione. Sul piano satirico "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe" non ottiene ancora grossi risultati; approfittando delle effettive coincidenze che prima rilevavamo, parte della critica sottolineò che Fo era proprio un "cacciaballe" polemico il quale, vestendo i panni del fustigatore di costumi, si proponeva in realtà "l'obbligo di divertire lo spettatore" e "di consolidare il monumento della sua celebrità" (7). Questa aveva, tra l'altro, subito un grosso impulso di pubblico dall'episodio televisivo. Inoltre uno spettacolo come "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe" confermava l'egocentrismo recitativo di Fo; gli altri attori fungono da Fo-2, Fo-3... (7).

(7) - Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, in IL DRAMMA, n. 324, settembre 1963, pagg. 100/101

Altri, pur rimproverandogli di soffocare con la propria esuberanza il valore lacerante della satira, gli riconoscono la smitizzazione ottenuta attraverso la parodia. Si chiarisce cioè ulteriormente il suo recupero della storia attraverso l'attualizzazione dei riferimenti. In altre parole, Fo sta tentando di far coincidere il recupero delle forme teatrali popolari con una affermazione polemica e, appunto, attualizzata di questa tradizione. Gli riesce relativamente ne "La colpa è sempre del diavolo" dove, sopra alla rivisitazione di una realtà che lo riguarda come quella della Lombardia medievale, Fo innesta un discorso di aggressiva denuncia. Il diavolo Brancalone (che secondo il solito ribaltamento finisce per essere il personaggio positivo, il "buon diavolo") sottolinea il valore della ribellione indipendentemente dal dopo, e scrolla con la propria presenza eretica il giogo della superstizione e della ortodossia. "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe" e "La colpa è sempre del diavolo" attaccano direttamente la religione come strumento di repressione.

sione, di imperialismo, di potere dogmatico e di falsificazione dei reali istinti del popolo. La religione è un mass-media, un'azienda che impone i propri prodotti, che non consente al popolo di rappresentare pubblicamente il "mistero buffo" della propria autentica religiosità.

In "Settimo: ruba un po' meno" Fo abbandona il filone storico; i temi sono comuni ma la satira è scoperta; essa si incentra sulle speculazioni edilizie e sulle connivenze del sottogoverno; si trattava di un tema attualissimo ma non ancora di completo dominio pubblico. Fo quindi tenta di innestare sulla farsa surrealistica la satira politica ma inciampa ancora (è inevitabile) nella propria spettacolarità. La sua immaginazione è ancora sfrenata, ma c'è una forte limitazione della sua prestazione attoria (la dedica della commedia alla Franca, protagonista assoluta, acquista così un significato professionale). Ma nonostante la volontà di uscire dal clownesco e di liberarsi dalla maschera svangata, la critica non può non rilevare che "il divertimento

mento nasce in Fo normalmente dalla velocità, dalla fulmineità della battuta che esprime una misura comica chiusa in se stessa, incapace di continuazione, che si brucia sul posto perchè priva di tempo e di spazio"(8). L'ultima conferma giunge da "La signora è da buttare"; questa commedia è più che mai un canovaccio; il circo, il riso del clown vengono in primo piano. La commedia risulta essere soltanto una struttura in cui inserire gags. Gli elementi sono i soliti: scambi di persone, schiaffi male indirizzati, gente che cade inaspettatamente, uomini in mutande, equivoci volutamente grossolani... E' la Commedia dell'Arte con l'impiego, abbastanza insolito nelle nostre scene, dell'attore come cascatore o addirittura acrobata. La "signora" da buttare è l'America, con la "inciviltà" dei consumi, la sua guerra in Vietnam, il suo benessere e il suo razzismo. La polemica antiamericana de "Il dito nell'occhio" ha

(8) -R.Rebora,L'ultimo Fo, in SIPARIO,n.222,ottobre 1964,pgg.40/41

evidentemente compiuto dei passi in avanti ma a Fo è mancato il "respiro del commediografo" (9). Le sue invenzioni subiranno una fondamentale evoluzione solo quando (come sottolinea Ettore Capriolo(10)) si inseriranno in "circostanze" diverse.

Per le caratteristiche fin qui esaminate il periodo delle commedie costituisce il terreno più vasto e più indicativo per verificare, definitivamente, l'assunto della nostra ricerca: la primarietà nel teatro di Dario Fo della sua individualità attoria. La critica trasformò questa tesi (durante tutta la stagione "borghese") in una perentoria accusa di declassamento del testo, cioè delle possibilità di polemica autentica, in favore del divertimento immediato, del "far ridere". Questa accusa in realtà era doppia: da una parte si rimproveravano a Fo i limiti che le sue realizzazioni

(9) -c.m.p., La signora è da buttare, in IL DRAMMA, n. 373, ottobre 1967, pg. 72

(10) -E. Capriolo, Premessa per una commedia per soli clowns, in SIPARIO, ottobre 1967, pg. 45, n. 258

imponevano alle sue intenzioni, gli si rimproverava cioè l'incapacità di produrre un riso "nero", tale da diventare un esplicito atto di accusa; dall'altra parte si sosteneva che ciò accadeva per l'assoluta mancanza da parte di Fo di riflessione sul testo, lo si accusava cioè di "fretta realizzativa". Fo, specie dopo la parentesi di Canzonissima, reagisce energicamente a questi rimproveri, rivendicando la costante attualizzazione dei propri temi e soprattutto sottolineando le radici che il suo umorismo cerca sempre di affondare nella realtà. Tuttavia, come cercheremo di dimostrare anche nel capitolo successivo, il limite autentico del periodo "borghese" sta nello "spazio" scelto da Fo; il "giro" che Fo si propone non si muove (come avverrà in seguito) in una geografia ideologica ma obbedisce palesemente ad esigenze di mercato. Le stesse dichiarazioni polemiche che Fo lascerà nel '68, pur non rinnegando niente del passato e pur potendo tranquillamente rivendicarne la coerenza, confermeranno almeno in parte l'opinione

dei critici sulle commedie. Infatti, per avviare il teatro politico, non era determinante (anche se automatico) il rifiuto della realizzazione piramidale (cioè inevitabilmente centralizzata da Fo in se stesso), quanto piuttosto l'abbandono delle strutture borghesi, teatrali e non teatrali. La personalità attoriale rimane intatta; la svolta politica si compie nel cambiamento degli spazi. Naturalmente questo procedimento era l'unico che si presentava a Fo, poichè gli era preclusa una alternativa di tipo drammaturgico. Fo non è in grado di far compiere una svolta decisiva alla propria drammaturgia, perchè essa (ammesso che esista autonomamente) è soltanto quella che è. Per evolvere il proprio teatro Fo doveva compiere una sorta di democratizzazione delle proprie capacità, democratizzazione che parte dalla scelta del lavoro di gruppo. Ma per garantire l'efficacia di questa evoluzione, egli doveva confermare il proprio patrimonio teatrale, limitandosi a privarlo di un latente narcisismo e di qualsiasi uso finalistico. L'originalità

dell'ultimo teatro di Fo non sta infatti nell'agire entro nuovi spazi (in Italia, ciò viene fatto più profondamente, per esempio, da un Giuliano Scabia) ma nel portare dentro questi spazi una personalità che non trova l'eguale sul piano espressivo.

L'esperienza delle commedie riporta sempre al Fo-attore. La stesura equilibrata e talvolta letterariamente finita che ci propongono le edizioni delle commedie, non dimostra affatto un'eventuale "cura" che l'autore abbia posto a priori; ma conferma il procedimento tipico di Fo; il testo (se testo deve esistere) è un risultato finale, successivo a tutti i tipi di elaborazione e di invenzione che le repliche hanno fornito. Il testo (finale) della commedia viene "dato" perchè il lavoro delle repliche è stato un lavoro essenzialmente "interno" allo spettacolo; il testo del teatro politico non verrà dato (se non per momentanea funzione controinformativa) perchè il lavoro delle repliche è un lavoro di aggiornamento, dipende esclusivamente dall'evolversi della realtà esterna. In altre parole, per concludere,

se il "mezzo" sia del teatro politico che delle commedie è il Fo-attore popolare, il "segno" del teatro politico è il Fo-uomo di cultura, il "segno" delle commedie è il Fo-uomo di spettacolo. Che il procedimento e il significato delle commedie siano stati quelli indicati ci pare venga confermato da tutto il comportamento di Fo. Dal 59 al 67 egli chiede ai propri attori di assecondarlo in una progressiva concentrazione divistica. Le sue continue trovate prendono spesso "il sopravvento spezzettando il dialogo e impedendo una vera costruzione di personaggi e di fatti" (2). Tutto procede "in funzione, anzi, in completamento delle qualità dell'interprete" (4). La presenza capocomica di Fo trasforma il movimento suo e degli altri attori in un meccanismo preciso che egli rimonta ad ogni spettacolo. Tutte le sue dichiarazioni del periodo che esaminiamo, lo confermano:

1964 - interrogato della sua opinione su Shakespeare,

(2) -v.nota pag.105

(4) -v.nota pag.109

Fo risponde che lo stima perchè ha scritto "su misura per il palcoscenico", "sfuggendo alla letteratura"; "è ora di capire che bisogna smetterla di scrivere per il teatro senza avere i piedi ben piantati sul palcoscenico, senza conoscere i mezzi e i limiti del palcoscenico" (11);

1965 - partecipando a una inchiesta sugli scrittori teatrali, Fo dichiara che il teatro "è soprattutto spettacolo" e che negli altri autori che partecipano all'inchiesta manca il senso dell'espressione scenica;

X Molière che incontra Scapino (sia la maschera che l'attore) rivoluziona il suo linguaggio per l'azione scenica e introduce suoni onomatopeici (gramelot); Molière attribuiva grande importanza all'attore, gli "scriveva addosso", cosa che i letterati fanno male a non fare (12);

1966 - in un seminario condotto da Corrado Augias Fo dichiara che il lavoro teatrale comincia dopo il varo

(11) -Cosa rappresenta Shakespeare per voi, a cura di SIPARIO, n. 218, giugno 1964, pgg. 55/56

(12) -Gli scrittori e il teatro, in SIPARIO, n. 231, luglio 1965, pg. 7

dello spettacolo, a diretto contatto col pubblico; "soltanto un teatro che ritorni alle origini, nel senso di edificazione diretta sulla scena, potrà diventare un fatto realmente vitale nella nostra società" (13).

Sullo schema da lui stesso inventato, Fo accumula invenzioni e effetti che finiscono per distruggere anche quello schema e per imporsi in se stessi, come fatto istrionico e non come mediazione tra personaggio e spettatore. La spinta degli eventi storici porterà all'improvviso nella coscienza del clown il timore di aver lasciato dietro di sé soltanto palcoscenici vuoti; ed egli (cosa non comune) sarà capace di cambiare.

(13) -C.Augias,Cronache di un seminario, in SIPARIO, n.246, luglio 1966, pg.13

Capitolo VI: PRIMO: RIFIUTARE I CANALI DEL SISTEMA

Dario Fo entra per la prima volta in contatto con la televisione nel 1959, partecipando alla commedia "Monetine da cinque lire"; ma la sua chiamata ufficiale avviene con la nascita del centro-sinistra. Dopo aver diretto una rivista musicale ("Chi l'ha visto?") in cui aveva accennato la sua tipica ridicolizzazione dei luoghi comuni, gli viene affidata (nel 1962) la trasmissione più popolare: Canzonissima. Al di là dei risaputi connotati ideologici di Fo, l'originalità dell'episodio sembrava limitarsi al fatto che era il teatro a fornire alla televisione un volto di già sicura popolarità anzichè il contrario. Ma Fo doveva fare della trasmissione un momento fondamentale non soltanto nella storia della TV italiana ma anche - come cercheremo di dimostrare - nella genesi del proprio teatro.

La televisione - introdotta in Italia negli anni 53/54 -

nel 1956 gode già di una sorprendente diffusione, e le motivazioni non mancano. Rimasto in una fase sperimentale durante gli anni trenta, nel dopoguerra il mezzo televisivo appare come uno spazio disponibile alle nuove esigenze; le borghesie capitalistiche vi cercano una soluzione alle loro crisi economiche e politiche; le masse cercano un punto di riferimento per soddisfare il proprio bisogno di partecipazione e di coscienza.

La "natura" della televisione potrebbe efficacemente subordinarsi alle esigenze popolari ma le classi dominanti si affrettano ad imporre un "modello" televisivo di classe; la televisione diventa "un 'corpo separato', affidato a specialisti, destinato a mediare, elaborare e produrre 'messaggi' secondo una sua logica interna che non è necessariamente sincronizzata con la dinamica della società che lo circonda"(1). Con diverse forme (private, miste, pubbliche, "autonome", dirette) il "corpo separato" si vota completamente al profitto eco-

(1) -Giovanni Cesareo,La televisione sprecata, Feltrinelli 1974, pgg. 19/20

onomico e politico, e sfrutta sistematicamente i desideri elementari che il capitalismo suscita nelle masse (evasione, svago, riposo). Si ignora così ogni "domanda" sociale e si bada unicamente ad imporre il prodotto al consumatore, con un procedimento "di comunicazione a senso unico (dal vertice alla base), volto a incrementare l'individualizzazione del consumo e l'atomizzazione dell'udienza" (2). Approfittando della economicità dei costi di abbonamento, della mancanza di cinema nei piccoli centri, della propria (falsificata) peculiarità "domestica", la televisione invade la provincia italiana. La conseguente possibilità di controllo sulle masse diventa il criterio univoco. Da noi si opta per l'ente di Stato; alla fascista EIAR succede la RAI. Secondo la legislazione repubblicana l'esercizio radio-televisione dovrebbe obbedire a due imperativi: essere di pubblica proprietà e di pubblica utilità; osservare una scrupolosa imparzialità nelle notizie. Ma le ele-

(2) -v.nota 1, pg.125

zioni del '58 e i modi del governo Tambroni dimostreranno macroscopicamente l'effettiva peculiarità che la televisione aveva rigidamente assunto: il silenzio. A questo proposito occorre precisare che le capacità di violenza alle opinioni da parte della televisione sono molto più limitate del pensabile. La forza autentica del mezzo televisivo (d'altronde pienamente individuata dalla classe dominante) risiede nella capacità di omogeneizzare l'uditario, di confermarlo nelle posizioni già acquisite tradizionalmente. Questa provvidenziale falla nel "modello" televisivo imposto dal potere politico, apparirà chiaramente nella progressiva insoddisfazione manifestata dal pubblico (e puntualmente ignorata dagli "indici di gradimento") ed esploderà negli anni settanta. In altre parole si riscontra, soprattutto oggi, una insospettata tendenza dello spettatore medio a combattere l'assuefazione alla "droga" televisiva. In conseguenza di ciò, dopo aver continuato a propagandare (con l'immagine di una stereotipata e inattaccabile "pace sociale" del paese) le posizioni politi-

che del partito dominante, la stessa RAI-TV si rende conto dell'incipiente crisi di rigetto. E' un momento di parziale revisione. Nel 1961 la preminenza dei fanfaniani colloca sulla poltrona presidenziale Ettore Bernabei. Il peso della destra economica (rappresentata dall'Amministratore Delegato Marcello Rodinò) viene controbilanciato affidando il settore informativo a Enzo Biagi. Viene introdotto il servizio giornalistico: si presenta l'Unione Sovietica e si documenta a fondo la ferocia del nazismo; si commemora il 25 aprile con una trasmissione sulla Resistenza e si riduce il boicottaggio agli interventi di Palmiro Togliatti. Infine, indipendentemente dal sorgere del centro-sinistra, si esamina la crisi dei programmi "di divertimento"; soprattutto gli insuccessi di alcune edizioni di Canzonissima (precedenti al '62) inducono i dirigenti a rivedere le vecchie formule.

Per generare nel pubblico la passività completa, la incapacità di scelta e di critica, la standardizzazione totale, la TV non aveva potuto limitarsi alla disinforma-

zione, alla opposizione di "paese reale" e "paese televisivo"; aveva dovuto trovare dei canali adatti e contemporaneamente suoi peculiari. Il "quiz" rappresenta, sul piano spettacolare, il primo fenomeno tipicamente televisivo; l'abbinamento evasione-pseudocultura, consentito dal quiz, fornisce per molto tempo un ottimo alibi alla mancata funzione formativa. Per il divertimento spiccatamente rivistaiolo la soluzione viene offerta (con una misuratissima ma efficace componente esotica ed erotica) dalle gemelle Kessler. Il resto è silenzio; un silenzio rotto soltanto dai battibecchi di Tribuna Politica; un silenzio che diventa negativamente "attivo" allorchè, diffondendo nel Mezzogiorno le "immagini" del capitalismo più grasso, alimenta i tradizionali mali del Sud; ignavia, fatalismo, soggezione. Tuttavia questa inespressiva uniformità non sopravvive - come dicevamo - all'esaurimento dell'entusiasmo iniziale; è perciò l'esigenza di una cauta riforma che conduce ad affidare a Dario Fo la realizzazione di una trasmissione-chiave come Canzonissima.

All'inizio la novità non sembra sconvolgente. Sergio Pugliese (direttore dei programmi) dichiara ai giornalisti che avevano assistito alla proiezione in anteprima della puntata di apertura e se ne erano immediatamente sorpresi: "Alla TV danno fastidio le battute satiriche estemporanee, non giustificate dall'azione scenica: ma quando la satira si inserisce organicamente in uno spettacolo ad alto livello artistico, nessuno trova nulla da obiettare" (3). Ma all'indomani della messa in onda della prima puntata gli uffici di via del Babuino vengono sommersi dalle proteste. Dai rispettivi pulpiti i parroci di mezza Italia invocano contro Canzonissima e invocano il neoinaugurato Vaticano II; l'onorevole Malagodi polemizza con Franca Rame; i benpensanti tuonano contro le "libertà comuniste" e contro il centro-sinistra che le ha provocate. A partire dalla terza puntata i dirigenti TV cominciano ad annullare le approvazioni precedentemente concesse. Se pronunciate da Fo, vengono

(3) -G.Cesareo,Cancellature blu, rosse e nere, in RINASCITA, 15 dicembre 1962, pg.26

considerate "allusive" parole come "orfanotrofio" e "opera pia"; si arriva anche al ridicolo costringendo la Rame a modificare il testo della canzone "Ma va pur via" ("perchè torni qui" anzichè "perchè torni a letto"). La tensione aumenta. Mentre le sinistre rimproverano (giustamente) a Fo le lungaggini, le impennate intellettualiistiche, gli inutili funambolismi, ma gli riconoscono pienamente l'impegno morale e professionale; le destre tentano di imporre il consueto qualunquismo critico: lo spettacolo deve essere spettacolo, altrimenti è propaganda. Sembra quasi (nella quarta puntata) che Fo accetti l'autocritica, ma in realtà si tratta soltanto di un momento di giustificato scoramento. La RAI (a cui importa non di difendere i propri spettacoli ma di legare l'asino dove vuole il padrone) interviene pesantemente sui testi e suggerisce a Fo di passare dalla satira aperta all'umorismo astratto, perchè gli è più "congeniale". Mutilate dall'accanimento reazionario, le singole puntate perdono molto della loro vivacità e della loro presa; la comicità, talvolta, diventa scontata.

Allorchè viene censurata una intera scenetta sulle speculazioni edilizie (perchè la messa in onda della stessa coincideva con una agitazione dei lavoratori edili), Fo decide di non subire ulteriormente il ricatto e rompe il contratto con l'ente, abbandonando la trasmissione. Da qui comincerà una lunga vertenza fra Fo e la RAI, e soprattutto una campagna denigratoria attraverso i canali "ufficiali". Citiamo soltanto un esempio: nel gennaio 1963 il Radiocorriere, pubblicando un resoconto del precedente anno televisivo, dichiara che il 1962 può considerarsi un trionfo se si eccettua Canzonissima; infatti questa trasmissione ottiene un modestissimo 56 di "indice di gradimento" (la "sufficienza" è 70), mentre la telecronaca della cerimonia d'apertura del Consilio stravince tutte le classifiche con un memorabile 89. Per commentare un articolo siffatto, basta precisare che il Servizio Opinioni della RAI era composto da 1200 membri con un minimo di 40 e un massimo di 400 risposte per spettacolo, e che la Canzonissima di Fo fu vista ogni sera da dodici milioni di spettatori, cioè da

un italiano su cinque (4). D'altronde la personalità di Fo non si esaurisce certo sulla scena; egli si adoperò subito a controbattere le accuse e a denunciare i sospetti, tanto più che le sue dichiarazioni polemiche acquistano subito un gustoso sapore satirico: "Alla TV - dice Fo - i segni del prestigio sono vari... Ognuno difende quel che ha e quel che spera di ottenere in futuro. Così, l'antico 'ho famiglia', che giustifica ogni opportunismo, si può anche trasformare in 'ho scrivania' oppure 'ho segretaria' o, infine, in 'spero di avere l'ufficio d'angolo'. Su questa base l'opera dei censori si sviluppa come una sorta di battaglia navale: il vecchio gioco dei ragazzini, intendo dire, Ognuno taglia la sua battuta e rinvia all'altro. "Le cancellature sono di tre tipi: blu, rosse e nere. Quelle nere, naturalmente, valgono più di tutte le altre e sono definitive. Comincia il funzionario con la matita rossa: e, praticamente, cancella quasi tutto. In

(4) -cfr Isa Vercelloni,Radiografia di uno show,in SIPARIO,n.199, novembre 1962,pg.27

lui, infatti,, la paura è totale; egli deve pensare per sè e per i suoi superiori. Cerca di cancellare non solo quello che non piace direttamente a lui, ma anche quello che può dispiacere ai capi. Poi, entra in azione l'uomo dalla matita blu: avalla certe cancellature, ne annulla altre. Il suo compito è più facile: del criterio del suo dipendente, infatti, se ne infischia. Infine entra in scena l'uomo dalla matita nera, la fatale 'biro': egli convalida le cancellature definitive, riconosciando sulle altre. E' il capo e può permetterselo. Ma non è detto che la storia finisca così. C'è sempre il funzionario modello che si lascia assalire dal dubbio che il suo superiore non si sia accorto di una battuta o di una parola pericolosa: nel dubbio, cancellare è imperativo. Così, a me è successo di protestare perchè mi era stata cancellata, nello sketch dedicato ai popoli 'canori', per la seconda puntata, la parola 'libertà' e di sentirmi rispondere dal capo che sul suo copione quella parola era intatta. Infortuni censorii."(5)

(5) -G.Cesareo,Cancellature blu, rosse e nere, art.cit.

Lo "scandalo" Canzonissima fu motivato da diversi fattori, primo fra tutti l'anticonvenzionalità della angolatura da cui Fo si pose. Comandamento principale del censore era: non richiamarsi mai alla cronaca, alla vita quotidiana, ai reali problemi della gente. Per quanto riguarda la televisione, l'obbedienza a questo imperativo soffoca o quantomeno ribalta la peculiarità centrale e più interessante del nuovo mezzo: la "contemporaneità". La capacità di essere effettivamente compresente, che costituisce il primo "specifico" della "natura" televisiva, diventa (per intervento del potere) l'ultima - o addirittura la mancata - utilizzazione del "modello" televisivo. La RAI-TV (come la maggior parte delle televisioni straniere ma in modo più centralizzato e autoritario) limita progressivamente le riprese in diretta alle cerimonie ufficiali, alle manifestazioni fieristiche, folcloristiche e mondano-letterarie; ma soprattutto promuove a telecronaca primaria l'avvenimento sportivo. Al di là di questi generi codificati si rifiuta pro-

grammaticamente il contatto con la realtà: "le vicende che coinvolgono milioni di uomini, le esigenze e le speranze dei lavoratori e delle masse popolari non fanno storia per la televisione: sul video ne giunge appena qualche frammento, nei tempi e negli spazi che i programmatori hanno fissato" (6).

Fo sconvolge questa routine impostando i propri testi su fatti, uomini e problemi strettamente contemporanei. Sapendo che in Italia (a differenza di molti altri paesi) il pubblico televisivo corrisponde alla quasi totalità della popolazione, Fo cerca di trasformare Canzonissima in uno stimolo alla "partecipazione del pubblico ad avvenimenti e problemi reali e adempie al primo compito di autentico spettacolo televisivo, inteso in senso positivo: introduce al dibattito delle idee masse sterminate di cittadini che non sono toccate da spettacoli forse più impegnativi ma senz'altro meno divertenti". "L'oppio si è trasformato in caffè" (7);

(6) -G.Cesareo,La televisione sprecata,op.cit.pg.73.

(7) -Isa Vercelloni,Radiografia di uno show,art.cit.

lo spettatore non deve più ridere di facili parodie o di scontati doppi sensi, ma deve ricevere dalla satira la coscienza di problemi che lo riguardano direttamente. Non per nulla la nuova impostazione mette in secondo piano le canzoni, cioè il fatto più consumistico; i temi su cui si cerca di portare l'attenzione sono indicativi di per se stessi: l'oppressione in Spagna, il nazista che difende gli uccelletti e ammazza gli esseri umani, la satira del grosso capitalista e insieme di un certo atteggiamento esaltatorio del padrone da parte dell'operaio, la denuncia delle frodi alimentari. Il modo con cui Fo trattava questi temi è perfettamente chiarito dal seguente sketch, che apparteneva alla settima puntata e fu censurato totalmente(8).

FRANCA: (proseguendo un discorso già avviato) Va bene, ho capito, ma cerca di stringere... Vieni al nocciolo.

(8) -v.RINASCITA, 8 dicembre 1962, pg.32

DARIO:Ecco col tuo nocciolo... adesso ho perso il fi-
lo...Dove eravamo rimasti?

FR:All'ex pezzo grosso del teatro fascista che è scap-
pato in Argentina e torna..incontra un amico

DA:Ah sì! Incontra un amico e gli chiede informazio-
ni...e consigli. "Vedi,dice, io vorrei tornare ad
occuparmi di teatro,fare l'impresario..ma non so co-
me fare, adesso alla direzione dello spettacolo sarà
cambiato tutto; io non conosco più nessuno che mi
possa appoggiare...favorire...Prima di partire, al
tempo di "Giovinezza", avevo due amici là dentro.
"Non si sono mossi" dice l'amico. "Come?" Dico che
quei due amici là son sempre là, fermi. E chi li
muove quelli? Anzi, si muovono: infatti sono anda-
ti avanti, molto avanti..."

FR:Ma dico, ci hai la febbre? sei diventato scemo?

DA:Perchè?

FR:...Ma dico, in un programma di canzonette tu vai a fare
'sti discorsi da aggressione e a mano armata. Oh, sve-
glia, ragazzo! Ma dove credi di essere? Ma tu tiri

in ballo pezzi grossi come se fossero case..

DA:Ma sono case vere

FR:E con questo? proprio perchè è gente vera non si tocca, se no scoppia. Scoppia tutto..e addio Canzonissima...chiuso, abbiamo chiuso...

...
Cosa interessa a dieci e più milioni di spettatori
che al tal ministero ci sia o non ci sia la gente di
prima?

DA:No, piano. Io non denuncio il fatto della stessa gente;
denuncio il fatto che esiste ancora lo stesso si-
stema... (Franca si precipita a chiudergli la bocca)
...di prima.

...
Ehi dico, sei impazzita? Adesso neppure in casa mia
posso dire le mie opinioni? E' ora di finirla...

FR:Senti, a parte che tu le dici in casa, ti ci scaldi
e poi, un giorno o l'altro, ti scappa di dirle anche
sul video; non pensi che c'è il bambino che ti sente?

DA:E con questo?

...
...Io a mio figlio gli ho sempre raccontato delle favole, e le più convenzionali: Cappuccetto Rosso, Biancaneve, Pollicino...

FR:L'hai detto, Pollicino. T'ho sentito raccontarglie-la. "Pollicino era l'ultimo nato da una famiglia di operai, tutti iscritti al sindacato. Proprio il giorno della sua nascita il padre è entrato nel secondo mese di sciopero consecutivo, i risparmi sono finiti, non c'è più da mangiare. Ma per non cedere al padrone che gli offre di diventare crumiro in cambio del pane per i suoi figli, il povero operaio li prende per mano e li porta tutti nel bosco..."

...
...ma quello che più di tutto mi fa impazzire è la mancanza di senso dello spettacolo e, dico, non avessimo argomenti!.. Ma andiamo. Questa puntata si svolge nell'ambiente dei clowns? e tu sfruttala, no?

DA: Ma l'abbiamo fatta una volta... mica possiamo continuare a fare i clowns da circo equestre tutta la vita?

FR: Hai ragione... basta con il clown da circo... Facciamo il clown da cinema muto... Quello delle comiche di Ridolini...

(Lo sketch finisce con una serie di gags tradizionali, torte in faccia etc., all'insegna dell'"evasione").

Abbiamo riportato alcune parti di questo sketch perché ci sembrano evidenziare un procedimento tipico di Fo: da una parte, su un tessuto ideologico generale ma espresso chiaramente viene innestato - con maggiore o minore felicità - un tema specifico (in questo caso la situazione repressivo-camorristica del teatro italiano ufficiale); dall'altra parte, l'effetto comico ricerca (pur con l'appalto di una eccezionale inventività) i modi più tradizionali e, così rappresentandosi, si autodenuncia. Nella fattispecie questa denuncia diventa doppia: contro l'evasione in quanto strumento di potere, e contro il potere che - censurando spettacoli come quelli di Fo - li con-

donna a diventare spettacoli di evasione. Questo probabilmente indurrà Fo a riflettere sull'eccesso di "divertimento" a cui le sue continue invenzioni teatrali lo avevano allora condotto.

Questa Canzonissima "canzonata", questa Canzonissima così "antiletargica" ci sembra essere una tappa altrettanto fondamentale che "Il dito nell'occhio" sul cammino che conduce al teatro politico di Dario Fo; ci sembra cioè una lezione gravida di insegnamenti nuovi. La "crisi" del teatro italiano aveva comportato - come più sopra ci sforzavamo di dimostrare - un innalzamento qualitativo degli spettacoli e degli spettatori; gli spettacoli di Fo, sebbene facessero "eccezione" e fossero potenzialmente popolari, si trovavano perciò all'interno di una situazione borghese o comunque intellettuale. Lo strumento televisivo pone Fo in contatto con una massa enorme, una grossa percentuale della quale è composta da coloro "che non sono mai stati a teatro", cioè proprio da coloro che diventeranno il pubblico ideale dei

successivi spettacoli politici. Questa massa dimostra di avere atteso da tempo e di gradire una presenza nuova come quella di Fo. Sul piano critico ne derivano due sostanziali conseguenze. Innanzitutto vi troviamo la prima ma già definitiva conferma della validità politica della presenza attorica di Fo. Questa presenza è il tramite insostituibile per l'affermazione e l'effettiva fruizione del discorso che Fo intende fare. Al momento della svolta radicale dei contenuti, al momento cioè dell'assunzione di una militanza, questa eccezionale efficacia del Fo-attore finirà col diventare l'unico strumento conservato intatto. Questo costituirà un forte limite alle realizzazioni di Fo, ma qui ci permette rilevare la straordinaria rappresentatività raggiunta da un istrionismo spiccatamente individualistico.

Sul piano storico-teatrale, questa evoluzione di Fo-attore ci sembra costituire uno dei casi più singolari ma più evidenti di quella "personalizzazione", di quella emancipazione politico-culturale dell'attore contemporaneo, che ci sembra tipica del Novecento. Per Fo

la parabola di tale personalizzazione si compie con maggiore chiarezza proprio a partire dall'esperienza televisiva; infatti il piccolo schermo "strania" l'attore dal personaggio, gli permette (paradossalmente) un rapporto quasi "interpersonale" con lo spettatore, gli impone di essere soprattutto se stesso. Il divismo televisivo, in quanto "domestico", non crea - come il cinema - un insuperabile diaframma illusionistico ma consente all'attore di inserirsi appieno nell'atmosfera amichevole-familiare del pubblico. Prima che da Fo, questa potenzialità politica avrebbe potuto essere sfruttata da Vittorio Gassman ma in lui prevalse le stregonerie mattatoriali.

Il positivo riscontro che la sua iniziativa ha nell'opinione pubblica popolare, fornisce a Fo un'altra indicazione. Lo spettacolo di evasione (teatrale, televisivo, cinematografico), sebbene costituisse ancora per la borghesia un valido puntello per le proprie pericolanti strutture, perdeva progressivamente la sua presa sulle masse. Per uscire dal torpore, al pubblico non oc-

corre che un mutamento di linguaggio. L'esperienza della Canzonissima di Fo trova la sua chiave nel cambiamento degli spazi. Quella satira, che si spandeva fra le pareti del teatro Odeon senza eccessiva risonanza, collocata nello "spazio" televisivo in reale contatto con i suoi reali destinatari diventa sovversiva. La "contemporaneità", aggirata e falsificata dalla RAI, per Fo diventa un incondizionato e polemico contatto con l'attualità, una occasione per sviluppare quella sua sensibilità alla cronaca che fa coincidere lo sketch sulla donna-cantoniere con lo sciopero dei cantonieri, il satirico spiritual su Caino e Abele con le disquisizioni esegetiche del Concilio, e - causa belli - la scenetta sulle speculazioni edilizie con le agitazioni dei lavoratori del settore. Tali coincidenze danno a Fo l'esatta misura di come la rappresentazione comica della realtà sia un fatto decisamente politico; questa diventerà per il suo teatro politico un'indicazione drammaturgica essenziale (e lo sketch sopra riportato lo dimostra ulteriormente). "Io co-

struisco" dice Fo "i miei sketchs, spesso, servendomi dei metodi dell'inchiesta giornalistica: le cose che dico, quindi, le ho controllate. Sono vere"(9). Questa dichiarazione, rilasciata nel '62, potrebbe tranquillamente riferirsi a "Morte accidentale di un anarchico". Ancora una volta (come per "Lo svitato") Fo ricava da un esperimento extrateatrale profonde indicazioni per la propria teatralità; ma in questo caso le indicazioni hanno un valore anticipatorio di ben maggiore portata: "L'esperienza di Canzonissima non è stata importante per Dario Fo solo in quanto è stata per lui una 'lezione pratica' sulla natura reazionaria dello stato e dei suoi strumenti di oppressione e controllo delle masse popolari; è stata soprattutto importante perchè quel contatto con milioni di spettatori ha posto in maniera evidente a Fo il problema del pubblico; per ora si tratta essenzialmente di un'esigenza di 'teatro per molti', di teatro non 'per pochi'.

(9) -G.Cesareo,Cancellature blu, rosse e nere, art.cit.

Ma sarà dopo l'esperienza del 'Ci ragiono e canto n.I' e su spinta del movimento di lotta che Fo si porrà il problema del 'pubblico' in termini nuovi, in termini di necessità di uscire dal 'teatro borghese' e riportare 'alle masse' quei contenuti culturali che sempre più chiaramente 'dalle masse' imparerà a recepire e ad esprimere" (10).

(10) -Lanfranco Binni, INTRODUZIONE a: Dario Fo,
Ballate e canzoni, op.cit., pg.22

CONCLUSIONE

Compiuto l'iter gramsciano dentro il patrimonio popolare e nazionale italiano, Fo non può e non vuole evitare una svolta decisiva. Il '68 viene ad incrinare violentemente e irreparabilmente l'ambigua mediazione della "democrazia", la falsità del "tutti contenti". Fo conosce da tempo (e ci auguriamo di averlo dimostrato) la forza politica della propria individualità teatrale, ma sa altrettanto bene che l'enorme successo ottenuto gli ha fatto vestire i panni non graditi del protestario ufficiale, bene accetto in tutte le corti perchè "i suoi graffi in fondo non lasciano il segno"(1). L'incalzare degli avvenimenti minaccia di confinarlo nel "qualunquismo di sinistra". Il giullare decide di mutare completamente le mete del proprio nomadismo. Con "Grande pantomima di pupazzi piccoli e medi" (68/69) dà vita alla formazione di Nuova Scena che nasce dalla

(1) -E.Capriolo,Dario Fo e il nuovo impegno,in SIPARIO,n.273,gennaio 1969,pgg.43/44

compagnia Fo-Rame e da un gruppo di "Teatro d'arte e studio". Fo si immette nei circuiti ARCI ed entra in contatto con un pubblico proletario, in gran parte politicizzato e che probabilmente assisteva per la prima volta ad uno spettacolo teatrale. In mezzo a questa gente sarebbe stato pericoloso dire cose scontate o, peggio, tentare una sorta di conferenza sceneggiata che abolisse qualsiasi teatralità. Fo si affida fiduciosamente alla propria personalità attoriale a cui anni di esperienza e di prese di posizione avevano conferito un significato inequivocabile.

Il teatro politico di Dario Fo, al cui inizio si arresta la nostra ricerca, nasce da qui, come mutamento non di caratteristiche ma di intenzioni, non di toni ma di spazi. La scelta non si indirizza verso metodologie nuove (animazione, teatro di guerriglia, anti-teatro in genere) ma si compie in una diversa responsabilizzazione dell'istrionismo; non si cerca una politicizzazione delle forme teatrali ma si attua una teatralizzazione del discorso politico; è in quest'ultima che

sta il "reale" contatto con le masse. Il motivo centrale del teatro politico di Fo è ancora la ricerca di una funzione "popolare"; ma l'attitudine di questa ricerca è diventata esclusivamente "attiva". Non si tratta più di testimoniare che è esistita una cultura proletaria ma bisogna denunciare che essa è stata repressa o falsificata o strumentalizzata; ora è necessario "creare una cultura proletaria che non sia il rifugio 'differenziale' di chi non può (o non deve) essere ammesso alla cultura colta; ma una cultura che esprima o susciti le istanze eversive della classe, che contribuisca a determinare una maggiore consapevolezza dei meccanismi di sfruttamento e della necessità di opporsi ad essi, indicando, almeno in linea generale, un metodo di lotta"(2).

La rielaborazione continua del testo diventa non più un fatto interno alla scena ma una proiezione esterna; la "scrittura" viene definitivamente umiliata e assume come metodo la contemporaneità e la provvisorietà gior-

(2) -La parola nel pugno, a cura di Daniele del Giudice, Guaraldi 1972, pg.12

nalistiche. Il teatro va a verificare se stesso all'interno della realtà e opera un recupero non genericamente culturale ma alternativo. In altre parole si assiste ad una accelerazione dei tempi: non si richiedono più al popolo i "documenti" della sua tradizione ma la documentazione della sua situazione attuale, e se ne fa uno strumento di conoscenza da restituire al popolo stesso. Il momento intermedio è sempre costituito dalla "reinvenzione" ma questa si è programmaticamente liberata di ogni compiacenza e di ulteriori rielaborazioni; è semplicemente un veicolo che pone al servizio del messaggio la propria immediatezza.

Portare alle estreme conseguenze la propria coerenza ideologica significa per Fo compiere la stessa operazione sulla propria coerenza spettacolare, significa continuare la parabola. Dopo aver derivato dal populismo iniziale uno spunto per ribaltare le banalità della cultura ufficiale, Fo non si ferma alla

superstizione cristiana della "speranza" come fa Eduardo; ma si impadronisce degli strumenti espressivi del popolo con una funambolica vivacità interpretativa ma anche con un certo gusto intellettualistico.

Lo straordinario dominio del mestiere aveva indotto il neo-Ruzante a recitare a corte; l'intervento costante della volontà di significare all'interno di una eccezionale capacità di comunicare traduce la sua simpatia in disturbo, la sua carica comica in attacco satirico.

Ma la società delle apparenze risponde con il consueto ricatto pirandellistico: l'elasticità della falsificazione è ad infinitum, coinvolge assolutamente tutto. Le rivoluzioni "dall'interno" sono spesso ambigue. L'attore deve tornare criticamente alle origini che s'è conquistato; deve provocare quei riti terrestri in cui l'oblio festaiolo può trasformarsi all'improvviso in grido di lotta.

---oo0oo---

B I B L I O G R A F I A

OPERE CONSULTATE

- V.PANDOLFI ,Teatro italiano contemporaneo,Schwarz 1959
E.PISCATOR ,Il teatro politico,Einaudi 1960
V.PANDOLFI ,Storia del teatro,Utet 1964,vol.II
G.GUAZZOTTI ,Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano,Einaudi 1965
,Rapporto sul teatro italiano,Silva 1966
P.TOSCHI ,Origini del teatro italiano,Boringhieri 1969
Il teatro e il suo domani, "I PROBLEMI DI ULLISSE", luglio 1969,Sansoni
S.D'AMICO ,Storia del teatro,Garzanti 1970,vol.IV
B.BRECHT ,Scritti teatrali,Einaudi 1971
L.PULLINI ,Teatro italiano del Novecento,Cappelli 1971
R.JACOBBI ,Teatro da ieri a domani,La Nuova Italia 1972
V.GLIJESES ,Il teatro e le maschere,Guida 1972
La parola nel pugno, a cura di Daniele del Giudice,Gualdi 1972
L.ARRUGA ,Il teatro,Mursia 1973
Teatro politico dell'Associazione di Nuova Scena,Compagni senza censura,Mazzotta 1973
Sporcarsi le mani, a cura di Maricla Boggio,Bulzoni 1974
Sentimental, Almanacco Bompiani 1975

OPERE DI DARIO FO

- "Il dito nell'occhio" (1953;scritto con Durano e Parenti) in TEATRO D'OGGI, marzo 1954,pgg.9/17

- Teatro comico (1958-1959)
Garzanti 1962
- Le commedie (1959-1965)
Einaudi 1974, 2 voll.
- "La signora è da buttare" (1967)
in SIPARIO, n.258, ottobre 1967, pg.46 sgg.
- "Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi" (1968)
in SIPARIO, n.273, gennaio 1969, pg.46 sgg.
- "Mistero buffo" (1968-1969)
Bertani 1973
- "Legami pure", "L'operaio conosce 300 parole" (1969-1970)
in Compagni senza censura, op.cit.vol.I, pgg.89/143
- "Vorrei morire anche stasera" (1970)
E.D.B. 1970
- "Morte accidentale di un anarchico" (1971)
Einaudi 1974
- "Tutti uniti!tutti insieme!" (1971)
Bertani 1972
- "Morte e resurrezione di un pupazzo" (1972)
Sapere Edizioni 1971
- "Ordine!per DIO.000.000.000" (1972)
Bertani 1972
- "Pum pum:chi è?la polizia" (1973)
Bertani 1974
- "Guerra di popolo in Cile" (1973-1974)
Bertani 1973

INTERVENTI DI E SU DARIO FO

in

- TEATRO SCENARIO: 16 ottobre 1953, pg.16
giugno 1955, pg.28
- TEATRO D'OGGI: marzo 1954, pg.8

CINEMA NUOVO: 1955, pgg. 411/413
SIPARIO: febbraio 1954, pg. 26
marzo 1954, pg. 12
giugno 1954, pgg. 9/10
settembre 1959, pg. 37
ottobre 1959, pg. 22
ottobre 1960, pg. 25
novembre 1962, pg. 27
giugno 1964, pgg. 55/56
ottobre 1964, pgg. 40/41
luglio 1965, pg. 7
dicembre 1965, pgg. 31/32
maggio 1966, pg. 35
luglio 1966, pg. 13
gennaio 1969, pgg. 43/44

IL DRAMMA: agosto-settembre 1960, pgg. 89/90
settembre 1963, pgg. 100/101
ottobre 1967, pg. 72

RINASCITA: 8 dicembre 1962, pg. 32
15 dicembre 1962, pg. 26
16 novembre 1973, pg. 26

PANORAMA: 22 novembre 1973, pg. 35 - pgg. 56/59
5 aprile 1973, pgg. 98/103

PLAYBOY: dicembre 1974, pgg. 21/28

AMICA: agosto 1974, pgg. 126/131

TRAVAIL THEATRAL: Janvier-mars 1974, pgg. 3/17

I N D I C E

Premessa	pg.	I - III
capitolo I:		
IL TEATRO ITALIANO NEL DOPOGUERRA		1
I - Eredità di un ventennio		2
II - Entusiasmi postresistenziali		11
III - Lo strumento nuovo: la rivista		18
capitolo II:		
IL DITO NELL'OCCHIO		26
capitolo III:		
ESPERIMENTI		63
capitolo IV:		
"REINVENZIONE" DELLA FARSA		76
capitolo V:		
IL GIULLARE DELLA BORGHEZIA		100
capitolo VI:		
PRIMO: RIFIUTARE I CANALI DEL SISTEMA		124
CONCLUSIONE		
		148
BIBLIOGRAFIA		153